

araucaria

de Chile



araucaria

de Chile

Dirigida por:
VOLODIA TEITELBOIM
Secretario de Redacción:
CARLOS ORELLANA

Las cartas al Director,
el envío de colaboraciones
y toda
la correspondencia
relacionada con asuntos
de la Redacción,
Dirigirla a nombre de
Carlos Orellana,
a 41, rue du Disque, 75013 - PARIS, Francia.

La correspondencia comercial,
pedidos, envío de valorés,
dirigirlos a nombre de
Carlos Nahum,
a Apartado de Correos 37062 - MADRID-17, España

Valor de 4 números: US\$ 16

I. PERALTA EDICIONES

San Fermin, 65 - Pamplona
I.S.B.N.: 84-85272-27-7
Depósito legal: M. 20.111-1978
Imprime: G. Robles, S. A.
A. Pardal Reyes, 209 - Humanes de Madrid

araucaria

de Chile

N.º 2 — 1978

SUMARIO

NUESTRO TIEMPO

- Clodomiro Almeyda: *Salvador Allende y las relaciones exteriores de Chile* 2
 Pablo González Casanova: *Las intervenciones extranjeras y la crisis del imperialismo* 18

EXAMENES

- Bernardo Subercaseaux: *Diego Portales y la Junta Militar chilena. Singularidad histórica y aproximación retórica* 28
 Miguel Rojas-Mix: *El Hispanismo: Ideología de la dictadura en «Hispanoamérica»* 47

LA HISTORIA VIVIDA

- Sergio Vusković: *Dawson* 60

TEMAS

- Volodia Teitelboim: *Novelas del dictador* 78

CAPITULOS DE LA CULTURA CHILENA: *La música*

- Gustavo Becerra: *Música chilena e identidad cultural* 97
 Discusión sobre la música chilena 111
 José Morales: *El canto nuevo* 174
 Joan Turner: *Las manos de Víctor Jara* 176

TEXTOS

- Fernando Alegría: *Los invisibles* 183
 Jorge Montes: *La venda* 187
 Antonio Skarmeta: *La composición* 191

CRONICA

- R. P.: *Las luces se apagan* 200
 Notas de lectura 206
 Bibliografía chilena 222
 Cartas al Director 224

Une rue du Président SALVADOR ALLENDE à Argenteuil

Un coup de force militaire vient de renverser le gouvernement légal d'unité populaire au CHILI.

Les forces réactionnaires aidées par les compagnies multinationales du cuivre et du téléphone soutenues par l'impérialisme américain violent la légalité, suppriment les libertés, déclenchent la guerre civile pour reconquérir leurs privilèges.

Une répression sanglante s'abat sur le mouvement ouvrier et démocratique.

Les victimes se comptent déjà par milliers.

Une des premières victimes a été le Président de la République Salvador ALLENDE.

Le Conseil Municipal, réuni en séance publique le 14 Septembre 1973, salue avec respect la mémoire de ce militant ferme et courageux, mort au combat et qui restera le symbole de l'Unité Populaire.

Pour perpétuer sa mémoire et marquer la solidarité de la population d'Argenteuil au peuple chilien.

LE CONSEIL MUNICIPAL

A L'UNANIMITÉ :

a décidé de donner le nom de

Président Salvador ALLENDE

à la voie nouvelle du centre-ville qui reliera la rue de la Liberté à la rue du 8 Mai 1945.

SALVADOR ALLENDE Y LAS RELACIONES EXTERIORES DE CHILE

Entrevista a
CLODOMIRO ALMEYDA

El 26 de junio de 1978, Salvador Allende hubiera cumplido setenta años. Murió a los sesenta y cinco. El día, el lugar y la forma los conoce todo el mundo. Su inconfundible muerte de héroe es un alto momento de la historia y del hombre contemporáneos. Forma parte del patrimonio inalienable del pueblo chileno.

Paradójicamente, su sentido de fondo a trechos queda tapado por el brillo de su gloria. Tras ella, viven una personalidad, un pensamiento, una acción dignos de ser examinados largamente.

ARAUCARIA evoca hoy a Salvador Allende como un conductor que concibió la revolución chilena en función de un proceso en tres planos: político, económico, cultural. Quiso dar al despliegue de los valores espirituales la condición de un derecho para todos, nutrición de cada día, como el pan. Este ángulo de sus propósitos merece un análisis a conciencia.

Allende no concibió Chile como una faja terminal del planeta, replegada en sí misma entre el océano y la cordillera, sino como una parte integrada de la humanidad actual, dotada de perfiles y asociada a la vez a una vocación universal.

Congruente con tal principio, encabezó una revolución en nuestra política internacional. En este aniversario hemos juzgado oportuno conversar sobre Allende y su concepción de la conducción exterior con el hombre que nos pareció más indicado para el efecto, Clodomiro Almeyda, ayer ministro de Relaciones Exteriores, y hoy secretario Ejecutivo de la Unidad Popular.

—Usted estuvo cerca de Salvador Allende a lo largo de casi toda una vida política, en el partido, en el parlamento, en el Gobierno Popular. ¿Recuerda cuál fue su primer encuentro con él?

—No fue encuentro, propiamente. Lo conocí, digamos, en 1937. Yo era un niño de catorce años, de pantalón corto, recuerdo, y estudiaba en el Liceo Alemán, de Santiago. Mi casa quedaba cerca del parlamento y con frecuencia iba a escuchar las sesiones, atraído por el gran debate político que se estaba produciendo en esos días. Allí vi por primera vez a Salvador Allende, que llegaba a la Cámara junto con otros socialistas, que también empezaban a tener figuración destacada como parlamentarios. Latcham, entre otros, Godoy Urrutia, Barrenechea. Allende era diputado por Valparaíso. Recuerdo incluso su primer discurso. Yo miraba desde arriba, desde mi puesto de observador asiduo. Tenía sobre su escritorio un libro de cierto nombre en esos días, *El antiimperialismo y el Apra*, de Haya de la Torre, del cual hizo alguna cita. Fue un discurso muy vigoroso relativo a algún problema internacional que sirvió para subrayar la posición antiimperialista del Partido Socialista. Tuvo un gran efecto, porque hubo aplausos en toda la sala.

Era una época en que se desarrollaban importantes acontecimientos en Chile. Se acababa de constituir el Frente Popular, que conquistaría el Gobierno al año siguiente. El Partido Socialista emergía como un partido de masas y el Partido Comunista se mostraba en fuerte crecimiento. Era un período, además, en que la politización general de la sociedad con motivo del fascismo —sobre todo en Europa— iba ligando a los jóvenes, en una u otra forma, a la causa de la democracia y a la causa del socialismo.

Allende era uno de los tres diputados porteños del Partido Socialista. Salvador había hecho sus primeras armas políticas en la Universidad, en las luchas estudiantiles contra el gobierno de Ibáñez. Pero también se formó, como dirigente, en el trabajo político directo en Valparaíso. Fue uno de los fundadores del partido en el puerto. Su elección, junto con la del antiguo dirigente panificador Hipólito Verdugo y la de otro dirigente sindical, Amaro Castro, mostraban la fuerza que había alcanzado el nuevo partido en la zona, donde Allende era, sin duda, la personalidad más destacada. Esa, es, pues, mi impresión de esos días: Allende, un hombre del Partido, un orador de gran nervio, un diputado batallador.

Poco después, bajo el gobierno del Frente Popular, Salvador fue llamado por el Presidente Aguirre Cerda a desempeñar la cartera de Salubridad, durante un relevo de la representación socialista en el gabinete. Había escrito Allende en ese tiempo un folleto sobre la realidad médico-social chilena, que le había dado gran notoriedad en la materia.

—Allende fue una figura de primera importancia en diversas coyunturas que empujaron vigorosamente la unidad política del pueblo chileno. ¿Cómo lo vio usted en este sentido?



—Creo que este papel de Allende comienza a hacerse decisivo allá por los años cincuenta, cuando se convierte en un artífice de la gestación del llamado Frente del Pueblo. Es una organización que liga por primera vez a las fuerzas populares después de un período largo de dispersión política en la izquierda chilena. Es la agrupación que corresponde a la primera candidatura presidencial de Allende.

Luego es también Allende la figura eje del Frente de Acción Popular, del FRAP, que se extiende a un arco de fuerzas bastante más extenso que vincula a socialistas y comunistas con los sectores provenientes de lo que pudiéramos llamar la izquierda ibañista y con sectores incluso del Partido Radical. Es el conglomerado que enfrentó a la derecha en 1958, con Salvador Allende como abanderado y con un resultado muy cercano a la victoria. Y recordemos también que, enseguida, el paso del FRAP a lo que, en definitiva, fue la Unidad Popular, instrumento del triunfo en 1970, se configura igualmente, yo no diría alrededor de Salvador Allende, sino bajo el reflejo y el impulso de su personalidad.

Respecto al papel unitario de Allende en el movimiento popular y democrático de Chile, conviene hacer dos alcances. Primero: durante su gobierno y en especial cuando se advirtió la envergadura de la conspiración contrarrevolucionaria fascista, Allende adquirió la convicción de que había que buscar una unidad más amplia que la de la Unidad Popular para sortear con éxito la situación, aumentar la base política del gobierno revolucionario e impedir el desencadenamiento del fascismo sobre el país. De ahí sus esfuerzos para lograr un entendimiento con la democracia cristiana. Por desgracia, ese esfuerzo se realizó en una coyuntura en que ya era muy difícil que fructificara, como la práctica lo comprobó. Pero es oportuno señalar que esta necesidad que ahora constituye la idea central de los demócratas chilenos —de unir a todos contra el fascismo— fue advertida ya por Salvador Allende durante su gobierno, cuando se insinuaba la emergencia de esta fuerza nefasta que aplasta y oprime al pueblo de Chile.

El segundo alcance, se refiere a la búsqueda, emprendida por Allende, de una forma orgánica que expresara de modo más funcional y más eficaz la unidad de los partidos populares. Creo que es una búsqueda que tiene plena vigencia. La Unidad Popular, pensaba Allende, debe ser más que la suma de seis partidos. Mucho

más. Orgánica y políticamente. Esta idea ha quedado flotando y el movimiento popular chileno la hace suya, consciente de que en alguna medida, y no despreciable, fue la ausencia de ese mayor nivel de unidad uno de los factores que debilitaron al Gobierno Popular y al pueblo en su enfrentamiento con el fascismo.



—*Los conflictos limítrofes, las condenaciones de la ONU y otros organismos y, en fin, todo ese fenómeno del aislamiento de la Junta han puesto de actualidad (especialmente en Chile) el problema de las relaciones exteriores del país. ¿Con qué criterio operaba el Presidente Allende?, ¿cómo lo vio usted, como canciller suyo, desenvolverse en este plano?*

—El Presidente comprendía que en el mundo moderno, la dimensión internacional de la política es un ingrediente decisivo. Ella tiene una profunda influencia interna en cada país y contribuye en buena parte a determinar el éxito o el fracaso de una empresa política. Y en el caso nuestro, en que nos proponíamos realizar una tarea tan difícil como era la de iniciar la construcción de una sociedad socialista en América Latina, en un lugar tan vulnerable a las presiones directas del imperialismo, la conducción de la política internacional revestía una singular importancia. Allende tenía de esto conciencia.

Quiero decir que hubo siempre entre el presidente y su ministro de Relaciones Exteriores una relación ejemplar, de confianza muy grande, una confianza de la que yo estoy profundamente agradecido y que se basaba en la lealtad al programa común, a los valores que inspiraban la política internacional de la Unidad Popular. Creo que esa confianza fue condición muy importante para la implementación de una política definida que puede considerarse eficaz en sus resultados.

Destaquemos, en primer lugar, la decisión de Allende de abrir el país hacia la comunidad internacional, dejando de lado los aislacionismos y las discriminaciones que amarraban a la política internacional chilena. Había, sin duda, asuntos conflictivos. Pero Allende actuó de una manera resuelta, sin olvidar, por supuesto, la prudencia con que siempre deben manejarse las relaciones internacionales. Y

a los pocos meses de instalado en la Moneda el presidente pudo cumplir ese propósito suyo y de su gobierno de hacer de Chile un país que no tenía límites para ligarse con los demás pueblos del mundo de una manera estrecha, fraterna y constructiva. Primer paso: se establecieron relaciones con Cuba. El hecho tenía una significación particular, porque era una prueba inequívoca de la real independencia que el gobierno chileno iba a imprimir a sus relaciones internacionales, tal vez por primera vez.

Y luego muchas otras medidas, como el establecimiento de relaciones diplomáticas con países socialistas y del tercer mundo, a los cuales no estábamos vinculados aún a ese nivel.



—Chile, bajo el régimen militar, rompió con el Pacto Andino. ¿Cómo enjuiciaría usted este hecho desde las posiciones en que sustentó el presidente Allende en estas materias?

—Pienso que otro de los rasgos esenciales del presidente Allende como conductor de la política internacional fue su profundo sentido latinoamericanista. Respecto al Pacto Andino, fue desde el principio un ardiente partidario de desarrollarlo y fortalecerlo. Una de sus primeras medidas consistió en instruir a nuestros representantes en esa organización para apoyar la famosa Decisión 24, que regulaba las relaciones del área andina con el capital extranjero, con una fuerte inspiración nacional y progresista.

Allende siempre estuvo muy preocupado de desarrollar las vinculaciones interlatinoamericanas a través de los organismos del sistema de Naciones Unidas que permitían ligar el quehacer político económico de nuestros países, como CECLA y otros.

Y luego las visitas, las giras que realizó Allende por países de América del Sur, México y Cuba, estuvieron siempre signadas por el propósito suyo de hermanar estrechamente a Chile con el resto de los países de América Latina para hacer posible una reestructuración del sistema interamericano que permitiera a América Latina, como una unidad, enfrentar en conjunto a los Estados Unidos y a otras fuerzas o potencias del mundo para discutir en un plano de igualdad los problemas que le interesaban. Desde este punto de vista el presidente Allende rompió una serie de tabúes que durante mucho tiempo ataban la política internacional chilena, especialmente aquella que se refiere a la defensa del llamado sistema interamericano,

de toda esa red institucional y jurídica que sobre la base de falsos supuestos pretendía asociar en una política y un destino comunes a los estados que quedan al sur del Río Grande con los Estados Unidos. En los últimos meses de su gobierno, el Presidente me instruyó para plantear en el propio seno de la Organización de Estados Americanos la obsolescencia y la caducidad de todo el sistema de valores y supuestos sobre los que descansa esa entidad.



—¿Hizo el presidente Allende una política precisa respecto a los países vecinos, cuyas relaciones con Chile no son, en este momento, exactamente, una taza de leche?

—Varias veces me dijo Allende que una cosa que lo enorgullecería, definitivamente, sería lograr un arreglo de ese enojoso problema, de esa espina en las relaciones de Chile con Bolivia. El quería implementar una política que culminara con la solución de la mediterraneidad boliviana. Y para eso, recuerdo, a muy poco de comenzar su gobierno, citó al palacio presidencial de Viña del Mar a los comandantes en jefe de las fuerzas armadas. Solemnemente les dijo que, como latinoamericano, como hombre de izquierda, como socialista y como chileno quería hacer este gran aporte a Chile y resolver, de una vez, sobre bases de equidad y de justicia, el problema boliviano. Yo preveía alguna resistencia. Pero la manera profunda, sincera, inspirada en valores muy altos, en que el presidente expuso el problema, hizo prácticamente imposible objetar aquella línea central de su política, que comenzamos —con tino, naturalmente, con cuidado— a realizar. Tengo la impresión de que si en Bolivia no se hubiera producido el golpe reaccionario que derribó al presidente Torres, se habría avanzado bastante en este plano.

No era una actitud impersonal, de cálculo frío. Allende se empeñaba en esto a fondo. Recuerdo que cuando se iniciaba la gira del Presidente chileno por los países andinos hubo algo especial. La gira debía tocar Ecuador, Colombia y Perú, no así Bolivia, país con el cual estaban cortadas las relaciones diplomáticas desde la época de Jorge Alessandri. Pero Allende no quiso dejar al margen a Bolivia. Había concertado una conversación telefónica con el presidente Juan José Torres, desde Arica, para expresarle el profundo sentimiento

que le producía el no poder llegar hasta La Paz, porque estaba convencido de que el destino de Bolivia, el de Chile y los demás países andinos, era común, y su propósito era resolver los problemas que habían impedido que Bolivia mantuviera relaciones con Chile. El presidente Allende no pudo llevar a cabo ese gesto de amistad y solidaridad con Bolivia porque en esos mismos días, cuando Allende iniciaba su gira andina, un golpe de estado derribaba al Gobierno progresista de Juan José Torres.

Respecto al Beagle, pienso que los hechos han demostrado la corrección de la política seguida por Allende. Es justo señalar que el Presidente valoraba ampliamente la dirección que se imprimió durante el gobierno de Frei —siendo canciller Gabriel Valdés— a las gestiones orientadas a una solución de este problema con la República Argentina, en el sentido de que fuera un Tribunal Internacional el que resolviera el diferendo. Hubo mucha perseverancia de parte nuestra. Y a pesar de la resistencia que se observaba en el país vecino, se logró llegar, finalmente, al acuerdo del arbitraje. Era la victoria de una tradicional posición chilena.

Posteriormente, Argentina desahució el tratado de 1902, que entregaba la solución de los conflictos al arbitraje de la reina de Inglaterra. A mí, personalmente, me correspondió en ese momento plantear al gobierno argentino la necesidad de suscribir otro tratado, un pacto más de acuerdo con las ideas modernas, que entregara esta función arbitral no al jefe de estado de una tercera potencia, sino al organismo especializado de Naciones Unidas en estas materias, como es la Corte Internacional de La Haya. La posición fue compartida por el gobierno argentino, lo que le permite hoy día a Chile disponer de un mecanismo jurídico para resolver los conflictos que puedan suscitarse entre ambos países. El gobierno fascista chileno, aislado como se encuentra, no ha estado en condiciones de exigir la vigencia de ese tratado y ha tenido que aceptar la vía de las negociaciones bilaterales —tras el desconocimiento del fallo favorable a Chile por Argentina—, dejando de lado, precisamente, la fórmula jurídica que le permitiría a Chile defender la justicia de su causa ante un tribunal imparcial.

Hay un detalle clave en la actitud de Allende: el acento personal, auténtico, franco, que ponía en el cumplimiento de sus tareas latinoamericanistas. Allende fue amigo de muchos presidentes. Este tipo de vinculación personal se proyectó de manera muy decisiva en el plano político. Recordemos las relaciones que entabló con el presidente del Perú, el general Velasco Alvarado. Allende valoraba altamente el proceso político que promovía el gobierno revolucionario de las fuerzas armadas del Perú. A su juicio, creaba condiciones para replantear las relaciones chileno peruanas desechando viejos antagonismos que provenían de contextos históricos ya superados. Con Velasco Alvarado llegaron a ser verdaderamente amigos. Y esta amistad les permitió resolver de manera directa, personal, telefónica, asuntos contingentes a veces enojosos que suelen producirse

entre países vecinos. Para qué hablar de la amistad con Luis Echeverría, el presidente de México. A la distancia resultan casi inimaginables el entusiasmo y la fraternidad con que el pueblo mexicano recibió al presidente Allende durante su histórica visita, la forma en que el presidente Echeverría se abrió a él, lo destacó y le permitió decir la verdad de la revolución chilena en todas partes. Durante esta gira, inolvidable en las relaciones chileno-mexicanas (inolvidable entre otras cosas porque la solidaridad impresionante de México con los demócratas chilenos no es sino una secuela, una estela de esta amistad tan profunda que ligó a ambos presidentes y que traducía la amistad entre dos pueblos) recuerdo un hecho sobresaliente, ese diálogo, por decirlo así, que sostuvo el presidente chileno con los estudiantes de la Universidad de Guadalajara. Lo recuerdo, y hasta hoy me impresiona, primero porque fue un discurso maravilloso, una clase magistral que hasta hoy se recuerda, se cita y se discute en México, y, segundo, porque fue absolutamente improvisado, tan improvisado que cuando subíamos al estrado el Presidente me envió un papelito rogándome con urgencia: «Ayúdeme a puntear.» Algo hablé también sobre esto, parece, con Echeverría, que lo acompañaba. Había tenido una actividad terrible aquella mañana y, sin duda, no había alcanzado a preparar nada. Le bastaron las primeras palabras para tomar un hilo que no se interrumpió hasta el final, en medio de una tensión tremenda, en que fue anudando toda su vida y su experiencia de hombre salido de la Universidad y lanzado desde allí a la lucha por el pan y la libertad de su pueblo. Estuve un año y medio en México, después de salir de la prisión, y pude comprobar que el discurso de Allende en la Universidad de Guadalajara se había convertido en pieza casi clásica en los medios políticos y estudiantiles mexicanos.

Recordemos que hubo también una amistad muy especial entre Allende y Lanusse. Hoy, particularmente, es imposible olvidarlo. Creo que en buena parte el acuerdo para llegar a una solución en el asunto del Beagle se debió a la buena voluntad, a la amistad y al respecto mutuo que se produjo entre dos hombres que teniendo posiciones ideológicas muy diferentes lograron apreciarse y coincidir en algo que es fundamental: que la amistad chileno argentina es casi una verdad de la naturaleza. O debe serlo. Los presidentes Allende y Lanusse, pasando por encima de diferencias ideológicas, sobre la base de una apreciación realista, pudieron así establecer un *modus vivendi* entre Chile y Argentina que fue profundamente beneficioso para ambos países.

Y en este mismo orden de cosas —el de las relaciones latinoamericanistas— no puede olvidarse la profunda valoración que hacía Allende de la Revolución Cubana. Y las muy firmes relaciones de amistad que mantuvo hasta el final con los líderes de esa revolución, con Fidel Castro, con el «Che» Guevara, que le regaló una vez un libro con una dedicatoria que Salvador siempre tenía presente porque en ella le decía que ambos, por distintas vías tal vez, con dis-

tintos procedimientos, pero con la misma pasión, perseguían los mismos objetivos. Esta amistad de Allende con la revolución cubana no declinó jamás, entre otras cosas porque el Presidente estaba convencido de que si había algún país que vibraba con la revolución chilena, ese país era Cuba. Y esto sin perjuicio de la conciencia que tenía Allende respecto a las diferencias de estilo y de forma que había entre una revolución y otra.

Recordemos también la incorporación de Chile al movimiento de los no alineados, que le abrió un campo excepcional al país en muchas partes en materia de relaciones diplomáticas y económicas. Especialmente en Asia y en Africa, en lugares donde nuestras vinculaciones eran precarias o no existían. La importancia que tuvo para Chile esta afiliación quedó plenamente demostrada en la celebración en Santiago de las sesiones de la UNCTAD III, en Santiago, que convirtió a nuestro país en el centro de un inmenso conglomerado de naciones que buscan la independencia económica y política, el desarrollo y el progreso junto con la paz. El presidente Allende habló y fue aclamado en ese encuentro. Chile simbolizaba, en ese instante, las aspiraciones de un vastísimo sector de la humanidad.



—¿Y ahora?

—Ahora ocurre un hecho insólito. Bajo un gobierno militar, las relaciones internacionales de Chile llegan a su nivel más bajo, en circunstancias que la función de la seguridad nacional es la razón de ser de las Fuerzas Armadas.

Hay mucho que decir y mucho que se ha dicho ya sobre este punto. Pero ilustremos la situación con un ejemplo. Durante el gobierno popular, las relaciones de Chile con sus tres vecinos fueron excelentes. En un hecho indiscutible. En estos últimos cuatro años y medio, en cambio, el país se ha enemistado con todos ellos, dándose hoy lo que los especialistas en seguridad nacional llaman la «hipótesis imposible», es decir, la probabilidad de que Chile tenga que enfrentar un conflicto con todos los países limítrofes. Eso que se denomina «hipótesis imposible» en la «jerga», digamos, de la seguridad nacional chilena, ha resultado ser posible por la desastrosa gestión de la Junta militar fascista. Es lo que va de ayer a hoy.

La prudencia de Allende y del Gobierno Popular en materia de relaciones exteriores no exceptuó a Estados Unidos. Chile era un país que no hacía misterio de su propósito de construir una sociedad socialista avalado por un pronunciamiento cívico electoral y que, por otra parte, procedía a nacionalizar las minas de cobre sin vacilaciones, conforme a la opinión del país y al programa de la Unidad Popular. Consciente de la conflictividad potencial que encerraban estos hechos, el presidente Allende fue cuidadoso en el sentido de evitar cualquier hecho que significara agravar una relación que en sí era delicada.

Lo que no significa que se abstuviera de decir las cosas con claridad cuando llegaba el caso, como lo hizo en el histórico discurso que pronunció en diciembre de 1972 en las Naciones Unidas, denunciando de manera magistral todo el conjunto de maniobras veladas e hipócritas que el imperialismo iba tejiendo para frustrar la experiencia revolucionaria chilena. Allende interpretaba no sólo a Chile, sino a gran parte de los pueblos del mundo. No creo que haya muchos otros precedentes de una acogida, de un aplauso tan tempestuoso, tan auténtico, como el que motivó ese discurso de Allende. Era una advertencia acerca de un fenómeno que sufría Chile en ese momento, pero que podía repetirse fácilmente en otros escenarios del planeta.

Cuando recuerdo a la totalidad de los delegados levantándose en aquella ocasión a aplaudir al Presidente de Chile, con respeto, reconocimiento y admiración, me resulta inevitable evocar el papel que hacen hoy otros representantes de Chile, que van por los foros internacionales tratando de sortear el hielo, la indiferencia o el desprecio que crean a su alrededor.

Yo diría que una consecuencia de la política internacional del gobierno de Allende es, precisamente, la solidaridad impresionante, sin precedentes, que ha prestado el mundo a la causa de los demócratas chilenos. No podría explicarse esta solidaridad si no hubiera existido esa política de relaciones exteriores bajo el gobierno de Allende y sí el país, en ese período, no hubiera logrado un sitio tan destacado en el concierto de las naciones, conquistándose no sólo la amistad, sino también el respeto e incluso, diría yo, la esperanza de muchos pueblos que vieron en la experiencia chilena un proceso que podía alcanzar proyecciones universales. El intento, como

decía el Presidente chileno, de construir el socialismo en democracia, pluralismo y libertad.



—Usted estuvo en la Moneda el 11 de septiembre. ¿Cómo vio al Presidente esa semana?, ¿cuáles fueron sus últimos contactos con él?

—El día anterior, en la noche, yo llegué de Argel. Se estaba realizando allí una conferencia mundial de los países no alineados a nivel de jefes de Estado. El Presidente tuvo la intención de ir, de completar y remachar la acusación contra el imperialismo que había iniciado en 1972 en las Naciones Unidas. Pero el país vivía ya momentos muy difíciles y me encargó a mí la tarea de representarlo. En Argel, por la radio, por la televisión, había escuchado noticias inquietantes. Apenas llegué a Pudahuel le pregunté al edecán aéreo del Presidente cómo estaban las cosas. «Pésimo», me respondió. «El Presidente quiere hablar con usted inmediatamente». Me fui a la Moneda, y, cosa curiosa, encontré al Presidente de muy buen ánimo. Estaba jovial y daba la impresión de haberse sacado de encima un gran peso. Le hice una narración muy escueta de los ocurridos en Argel, a petición suya, y luego me dijo que respecto a la situación interna estaba optimista. Pensaba que un discurso que había preparado para el día siguiente, en el cual abría el camino plebiscitario para resolver el impasse político con la oposición, iba a hacer bajar rápidamente las tensiones. «Creo», me dijo, «que este discurso va a calmar los ánimos». Quedamos de juntarnos al día siguiente en Tomás Moro a las 9 para echarle un vistazo a lo que había escrito. Llegué a mi casa tranquilo. Era una solución acertada, porque permitía, a través de un pronunciamiento ciudadano, recoger el pensamiento del país y en consecuencia legitimar las decisiones políticas que fuera del caso adoptar, garantizando la permanencia, de las instituciones democráticas y la prosecución de la empresa política que el gobierno estaba realizando.

A primera hora del día siguiente llegaron las noticias del golpe. Me comuniqué por teléfono con el presidente, que me dijo: «Vá-

yase a la Moneda. Allá nos encontramos». Llegué a la Moneda como a las diez. En ese momento, Allende estaba dirigiendo su histórica alocución al país, esas palabras sencillas, dramáticas, vibrantes que son y serán siempre una inspiración para todos los chilenos demócratas.

Después de ese discurso, se advertía en el comportamiento de Allende que había tomado una decisión: la decisión de luchar, de quedarse en la Moneda. Mi impresión es que durante esas horas no se hizo ninguna ilusión de que pudiera producirse un movimiento de apoyo al gobierno en las fuerzas armadas. Hacía las averiguaciones del caso, naturalmente, porque había que hacerlas. Pero parecía consciente de que los dados estaban echados. No había lugar, por eso, para coloquios y discusiones. El Presidente se preocupaba de cosas prácticas, como evitar que se quedaran en la Moneda las mujeres y las personas que no estuvieran en condiciones de defenderse. No recuerdo cuándo me separé de él. Tal vez fue cuando fuimos con José Toha a informarle sobre una conversación que había sostenido José con el almirante Carvajal para pedirle que suspendiera al menos durante un tiempo la amenaza de bombardeo de la Moneda, petición que Carvajal había rechazado.

Allende tenía una idea muy clara de lo que estaba ocurriendo. Desde mucho antes. Recuerdo una reunión que tuvo a mediados de agosto con el Consejo Superior de la Defensa Nacional. Había allí unos cuatro civiles y ocho militares. Estaban allí todos los altos jefes de las fuerzas armadas, varios de los personajes que hoy detentan el poder en Chile. La reunión se desenvolvió en forma algo rutinaria y luego, después de una pausa, Allende sorprendió a los militares cuando, dirigiéndose a ellos, emocionado sin duda, les dijo: «Yo creo, señores, que ésta es la última vez que se reúne este organismo». Silencio. Era el presentimiento de Allende de que las cosas iban a llegar hasta donde llegaron. «Pero sepan ustedes», continuó el Presidente, «que yo no voy a renunciar al mandato que el pueblo me entregó, que voy a morir en mi puesto de combate y que de aquí, de la Moneda, yo no saldré vivo. Saldrá mi cadáver.»

Los militares allí presentes, que serían luego los responsables del golpe de estado, no dijeron una palabra, se despidieron mudos del Presidente de la República que les había comunicado cuál sería su actitud final y que, además, los había acusado inequívocamente. Recuerdo esto porque la conducta resuelta de Allende en la Moneda, en los últimos minutos que viví con él allí, me han parecido siempre el resultado de una convicción muy profunda suya de que las cosas podían terminar como terminaron. Hay, sobre esto, unas palabras memorables pronunciadas por un político conservador, el ex ministro de Relaciones exteriores de Colombia, Alfredo Vásquez Carrizosa, pronunciadas durante una manifestación que le ofrecieron chilenos asilados y demócratas colombianos con motivo de su defensa del derecho de asilo y su actitud tan firme frente a la Junta fascista. Vásquez Carrizosa centró su discurso de agradecimiento precisamente en ese

gesto de Allende, en esa decisión de permanecer en su puesto hasta las últimas consecuencias, haciéndola contrastar con la forma ya tradicional en que los mandatarios latinoamericanos abordan situaciones similares. Ocurre generalmente que los militares golpistas le ofrecen al Presidente un avión para irse al extranjero con su familia. Esa es la tradición. Allende rompió esa tradición. Y al romperla dio una lección de democracia, de valentía, de lealtad, de dignidad sin transacciones. Y yo creo que es significativo que el valor político y moral de ese gesto haya sido reconocido por un político conservador, por un político tradicional que fue capaz de darse cuenta de que en esa conducta se reflejaba un nuevo estilo político, un nuevo espíritu que él veía como síntoma, como indicador de que detrás de Allende, de su pueblo y de su lucha había algo nuevo, algo superior, algo que rompía toda una época latinoamericana.



—¿Qué significa para los chilenos esta vinculación solidaria tan estrecha, tan amplia y viva que han establecido con el mundo a lo largo de estos últimos cuatro años y medio?

—Digamos, primero, que los militares golpistas creyeron que la traición que ellos llevaban a cabo iba a producir alrededor suyo un apoyo irrestricto, un reconocimiento reverencial de parte de las fuerzas antimarxistas del mundo, que los iba a considerar como los modelos de una nueva actitud para enfrentar a las revoluciones. Lo que encontraron fue el vacío, el silencio. Y no sólo eso, sino también la condena, el repudio de los pueblos que los ha conducido al aislamiento en que hoy se encuentran, marginados de la historia y rechazados por el mundo y por su propio pueblo.

Ha sido tan profunda la reacción en contra suya en todos los ámbitos del mundo y ha sido tan fuerte, al mismo tiempo, la adhesión a la causa de los demócratas chilenos, que incluso el gobierno de Estados Unidos se ha visto en la obligación, respondiendo a ese sentimiento mundial, de adoptar una política de reserva y desagrado frente a la Junta, aumentando la desesperación de Pinochet, que se ve abandonado por quien estimaba que debía ser su más firme puntal y aliado. Esto demuestra, como lo demostró también la experiencia

de Vietnam, que la fuerza de la opinión pública en el mundo contemporáneo, la fuerza del pensamiento del pueblo, es tan importante, tan decisiva, que logra incluso influir o determinar la conducta de gobiernos o países de los cuales podría presumirse actitudes diferentes.

El movimiento de solidaridad con Chile constituye una contribución tan real a la lucha del pueblo chileno como incluso sus propios protagonistas, tal vez, no se imaginan.

Y hay conclusiones muy precisas que sacar. Yo creo que este movimiento de solidaridad internacional con Chile liga a nuestro país en una forma indisoluble al conjunto de los pueblos del mundo, a sus luchas y sus esperanzas, en una forma que quizá no tenga precedentes en la historia. Y que va a ser determinante del futuro de Chile. El Chile de antes no va a ser el mismo por muchos conceptos, pero entre otros por éste, porque habremos palpado y experimentado en nuestra propia realidad la poderosa ligazón que existe entre los destinos de todos los pueblos. El mundo se ha jugado por Chile y eso significa que Chile también tendrá que entregarse cada vez más al mundo.

Creo, por ejemplo, que para la reconstrucción democrática de Chile, la relación trabada en este período entre nuestro país y el mundo va a tener una significación moral, incluso material, económica, de gran trascendencia.

Pienso, finalmente, que en todo estos acontecimientos la figura de Allende ha sido en buena medida determinante. Desde luego por la identificación de centenas de millones de hombres en todo el mundo con el proyecto que Allende representaba, de construir el socialismo a través de la democracia. Allende simbolizaba y sentía eso, porque fue un demócrata y fue un socialista y porque en él se vinculaban y se integraban esos dos conceptos profundamente. Creo que ha sido determinante, además, por la forma en que Allende concluyó su presencia política, luchando y combatiendo hasta morir por sus ideales.

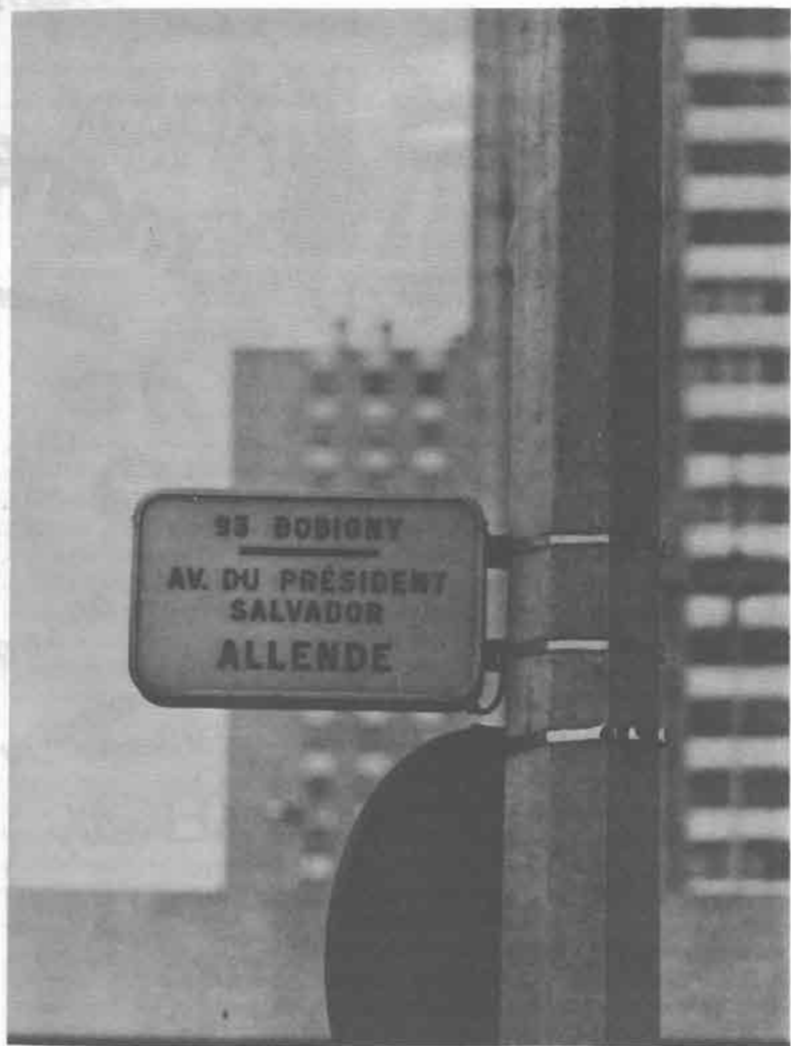
—Salvador Allende está hoy vivo en todas partes. Con su nombre se bautizan plazas, calles, bibliotecas todos los días, en los más distintos países. Es un caso, en el plano de las personalidades chilenas, sólo comparable al de Pablo Neruda. Y en Chile la imagen de Salvador Allende está igualmente viva, profundamente presente, y crece como la imagen de un gran presidente valeroso que intentó una obra enorme en beneficio de su patria.

¿Cómo ve usted la responsabilidad actual y futura de las fuerzas populares chilenas en relación con este legado político que dejó Salvador Allende y que millones de personas, dentro y fuera de su patria, consideran hoy en plena vigencia?

—La veo trabajando en nuestro tiempo —el de la lucha contra el fascismo y luego el de la reconstrucción democrática de Chile— por

lo que fue su norte político: unir al pueblo para profundizar la democracia y construir el socialismo en pluralismo y libertad, prolongando así lo que ha sido la constante esencial de la tradición histórica del pueblo de Chile.

(Entrevista realizada por Sergio VILLEGAS)



Fotos de Fernando ORELLANA

GENERAL MOTORS



Rockwell International

COMPANY The Money Market Bank

8 1/2% VDEC

Dollar Northern

Business films make business sense.

money

AGA American Gas Association

150,000,000 your company

Sheraton-Palace Hotel

Bank



XEROX



money

UNITED PRESS

Bank CHAMPION

33% Burroughs

US \$

TENNECO money



Millions of Dollars

Marlboro

\$200,000,000

Oil Company

GATEPILLAR

DROP

Business & Investment Service

BY DROP

RANK XEROX

Helicopters & Co.

THE FIRST NATIONAL BANK OF BOSTON

REUTERS

The best ideas are the ideas that help people.

ITT

Kodak market

BANK

Eastman Kodak Company, Dept. A-1061
Rochester, New York 14650

Bankers Trust Company

280 Park Avenue, New York, N.Y. 10017

LAS INTERVENCIONES EXTRANJERAS Y LA CRISIS DEL IMPERIALISMO

PABLO GONZALEZ CASANOVA

El estudio de las intervenciones extranjeras en América Latina tiene por lo menos dos finalidades: una, la de poner al descubierto la mitología del imperialismo, en particular del norteamericano, y otra, la de conocer la evolución del Estado en América Latina.

El estudio presenta además la posibilidad de examinar hasta qué punto la crisis del imperialismo influye en una crisis de las intervenciones extranjeras, y del Estado dependiente.

Mitología y realidad de las intervenciones extranjeras

Hasta hoy la investigación empírica norteamericana no ha usado el método de análisis y retórica, que es la estadística, a fin de tratar el tema de las intervenciones extranjeras en América Latina.

Por su parte los grandes ideólogos latinoamericanos, opuestos a las intervenciones extranjeras, tampoco han practicado este tipo de análisis. Del tema se han ocupado como publicistas, abogados, políticos.

Los grandes dirigentes de América Latina, con sus distintos tipos de nacionalismo —liberal, conservador, populista, socialista, mar-

* Versión preliminar de un estudio en proceso.

xista— han dejado muchísimas páginas contra las intervenciones extranjeras, desde Bolívar hasta Fidel Castro, Ernesto Ché Guevara, Allende. En un terreno intelectual se han ocupado del tema historiadores, escritores y especialistas en Derecho Internacional.

Pero los latinoamericanos no habíamos usado la estadística como forma de conocimiento sobre tendencias y correlaciones intervencionistas. Tampoco habíamos usado la estadística como forma de persuasión, muy a la moda en el «establishment» de las ciencias sociales.

En tales condiciones, ni se sabía nada sobre las tendencias numéricas reales, ni se podía establecer ninguna relación entre las intervenciones extranjeras, los golpes de Estado y la violencia en América Latina. Nosotros pensamos que un estudio de ese tipo podía ser útil.

Las «dimensiones» o formas de las intervenciones colonialistas e imperialistas que determinamos originalmente para nuestro estudio son: las protestas diplomáticas, las acusaciones, las amenazas, las sanciones, el retiro de embajadores, la ruptura de relaciones diplomáticas, las movilizaciones, los castigos, las vejaciones y actos de provocación, los bloqueos, las intervenciones encubiertas, las intervenciones militares abiertas, las intervenciones colectivas, las conspiraciones, los actos de espionaje y los tratados que afectan a la soberanía.

En el curso de la intervención encontramos una dimensión más, a la que llamamos «actos paralelos», es decir, actos de intervención aparentemente realizados bajo la responsabilidad de grupos particulares.

Como la investigación tenía una finalidad también pedagógica elaboramos el diseño de un artículo con las hipótesis y los cuadros de análisis estadístico. La primera tarea consistió en levantar una cronología que registrara todas las características necesarias a la codificación.

Las intervenciones registradas fueron las de las grandes potencias colonialistas e imperialistas, durante un largo período: 1800-1969*. El análisis no comprendió las guerras entre pequeños países ni los fenómenos del mal llamado sub-imperialismo, problemas que será necesario estudiar, si se piensa que en la guerra del Chaco —entre Paraguay y Bolivia— y en la guerra entre Honduras y El Salvador —conocida como «La Guerra del Fútbol»— la ingerencia imperialista fue notoria.

En cuanto a las tendencias y correlaciones encontradas, presentan una consistencia y una coherencia que son buena prueba de fiabilidad, e inducen a una crítica y a una superación de las interpretaciones meramente cualitativas. Estas tendencias y correlaciones, tienden a acabar con algunos mitos a la moda, o cubren algunos vacíos de interés para el conocimiento del fenómeno.

* Hoy estamos revisando la cronología y hemos ampliado el período hasta 1973.



Algunas tendencias y correlaciones

1.º Durante el período estudiado (1800-1969) la cronología registra un total de 771 intervenciones extranjeras en América Latina. De ellas 153 fueron clasificadas como actos paralelos, y 618 como intervenciones en las que estaban involucrados, sin duda, los Estados colonialistas e imperialistas.

2.º Clasificando las intervenciones por períodos de diez años de intervalo, los principales períodos intervencionistas son los siguientes, en orden de importancia —por intervenciones no ponderadas, es decir, en que se da un peso igual a todas ellas:

	<i>Intervenciones</i>	
	<i>Total</i>	<i>EE.UU.</i>
1910-1919 ocupa el primer lugar con (Es la época de la «Diplomacia del Dólar» —que según reza el mito, sustituyó a la del «Gran Garrote»—, y de los grandes discursos pacifistas de Roosevelt).	113	100
1960-1969 ocupa el segundo lugar con (Es la época de la llamada «Alianza para el Progreso»).	87	85
1840-1849 ocupa el tercer lugar con (Es la época de la gran expansión territorial de los Estados Unidos).	78	64

3.º Los períodos que alcanzan los primeros lugares —las «medallas de oro» de la intervención— son relativamente distintos si se les clasifica por «invasiones». Por «invasiones» los rangos son como sigue:

Invasiones

	<i>Total</i>	<i>EE.UU.</i>
1840-1849 ocupa el primer lugar con	34	29
1910-1919 ocupa el segundo lugar con	33	28
1850-1859 ocupa el tercer lugar con	29	28

Así, en materia de invasiones, deja de ocupar uno de los primeros lugares la década 1960-1969 porque el imperialismo tiende a sustituirlas, todo lo que puede, por la «guerra interna», por las «operaciones encubiertas» y los golpes de Estado, que esas estadísticas no registran como intervenciones extranjeras, lo que por sí solo indica que una interpretación correcta de la historia contemporánea debe considerarlos como un complemento de las mismas.

De todos modos, en la década 1960-1969 se dieron dos de las más temerarias intervenciones extranjeras en América Latina, la invasión contra Cuba en Playa Girón (1961) —en que los Estados Unidos salieron por primera vez derrotados— y la invasión contra la República Dominicana (1964). Varios de los ejércitos nativos, a cargo de la intervención imperialista en sus propios países, colaboraron por lo demás, oficialmente, con el gobierno norteamericano, en la invasión de Santo Domingo.

4.º El patrón cíclico de las intervenciones parece evidente cuando se analiza toda la serie histórica, en intervalos de 10 años. Es una historia que se repite, que no cesa, que se renueva. La distancia promedio del pico intervencionista es aproximadamente de 17 años. Cada 17 años hay un auge de las intervenciones; en los golpes es de 15 años. El rango cíclico de las intervenciones oscila entre 10 y 35 años.

5.º El número de intervenciones por país afectado coloca en los primeros lugares a México (con 270), a Cuba (con 92), a Nicaragua (con 79), a Guatemala (con 61), y a la República Dominicana (con 60).

6.º Cuando se analiza el número de intervenciones según el partido que gobierna a los Estados Unidos, se encuentra que el primer lugar en materia intervencionista lo ocupan los demócratas (con 333), el segundo los republicanos (con 253), el tercero los Whig (con 31), y el cuarto los Demócrata-Republicanos (con 13). (Se incluyen los actos paralelos).

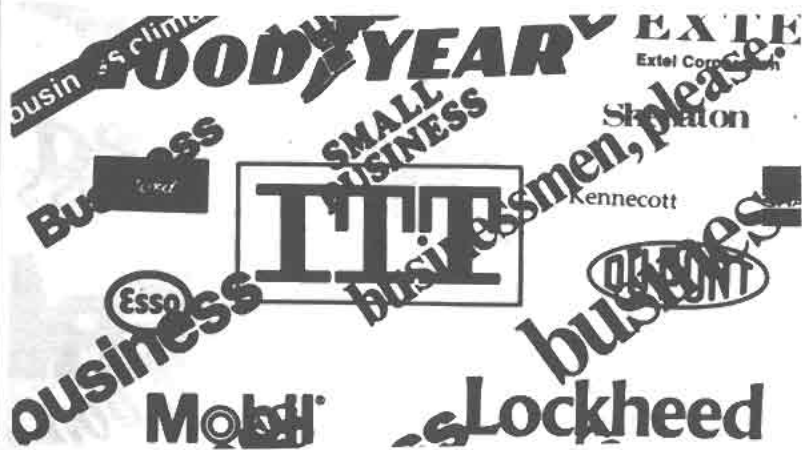
En la propaganda «panamericana» se dijo que a América Latina le resulta mejor la política de los demócratas que la de los republicanos. Los hechos no confirman semejante versión. Con los dos le va muy mal; pero, en todo caso, los primeros lugares los ocupan los presidentes demócratas.

7.º El número de intervenciones por presidente de los Estados Unidos coloca como máximos intervencionistas, en primer lugar a Wilson (1913-1920) con 75 intervenciones; en segundo lugar a Polk (1845-1849) con 60 intervenciones; en tercer lugar a Johnson (1863-1868) con 55 intervenciones; en cuarto lugar al general Taft (1909-

1912) con 42; en quinto lugar a Eisenhower (1953-1960) con 42 intervenciones.

A Wilson siempre se le ha presentado como contrario a la política del «big-stick» de Teodoro Roosevelt; pero es, como dice algún compatriota suyo, que no lo criticaba por intervencionista, sino por hipócrita: «el más intervencionista de todos los presidentes norteamericanos». En cuanto a otros, como James Knox Polk, llamado «Napoleón de los discursos», es bien conocido por la guerra contra México, que cercenó más de la mitad del territorio nacional, e hizo aparecer frente a las recién liberadas repúblicas latinoamericanas, la verdadera cara de Washington. Kennedy, que no aparece en los primeros lugares del análisis estadístico, fue sin embargo, autor de la estrategia intervencionista de los años sesenta —de la «internal war»— que él empezaría aplicando, y que colocaría en el segundo lugar de la historia norteamericana, como presidente intervencionista, a su sucesor Johnson.

8.º De las intervenciones extranjeras 259 ocurren antes del surgimiento del imperialismo, esto es, del desarrollo del capital monopolístico, fenómeno que se inició aproximadamente en 1880. Desde entonces, hasta 1969, ocurren 359 intervenciones. Las intervenciones norteamericanas antes y después del imperialismo son: 184 (entre 1800-1879) y 328 (entre 1880-1960). Pero el imperialismo llega en un momento dado a dominar de tal modo los países latinoamericanos que ya no tiene por qué intervenir más: son países permanentemente intervenidos, con un *status* muy parecido al de las colonias, aunque se llamen «repúblicas», como ocurre en Nicaragua y Paraguay, desde hace varias décadas, y en Uruguay y Chile, desde el establecimiento de las dictaduras por los militares entrenados por el Pentágono.



Intervenciones extranjeras y golpes de estado nativos

Existen otras tendencias y correlaciones que se puedan buscar, como aquéllas entre el número de intervenciones y el tamaño de los países, o entre el número de intervenciones y el carácter predominantemente rural de los países intervenidos, o entre el número de intervenciones y el predominio de habitantes negros, indios y «de color» en los países intervenidos. Algunos de estos análisis sólo pueden tener sentido cuando se relaciona la prepotencia del grande, su superioridad técnica y sus prejuicios racistas, con la política intervencionista. Pero más significativos aún resultan esos análisis cuando se relacionan las intervenciones extranjeras con los golpes de Estado, y con el tipo de características que han servido precisamente para justificar la política de expansión colonialista e imperialista.

Una gran parte de la investigación empírica sobre la violencia en América Latina, al estudiar los golpes de Estado y la inestabilidad en la región selecciona las variables como un eco del discurso de Roosevelt de 1904: las atribuye a las «razas inferiores», a la ignorancia, a la miseria. No sólo olvida vincular la inestabilidad y los golpes con las intervenciones norteamericanas en América Latina, sino con una política que provoca deliberadamente la «desestabilización», la violencia y los golpes de Estado, como parte de una acción imperialista cuyo «último recurso» es la intervención directa, nueva versión del corolario de Roosevelt recientemente pregonada por Kissinger.

Retomando algunos estudios empíricos sobre los golpes de Estado en América Latina se puede advertir también la forma en que están históricamente asociados con la política intervencionista, y con la evolución económica y política del imperialismo.



En la mitología del imperialismo norteamericano se encuentran varias afirmaciones que cobraron gran auge desde que Franklin Delano Roosevelt inició la llamada «política» de buena vecindad» (1933), y desde la fundación de la OEA (1948). Los ideólogos del imperialismo proclamaron, en los más distintos terrenos políticos, jurídicos e intelectuales, una supuesta tendencia a que disminuyeran las intervenciones norteamericanas en América Latina, y a que aumentara lo que muchos politólogos norteamericanos llamaron, hasta hace poco, el «desarrollo político» de América Latina, concebido según los modelos de una democracia de tipo clásico-burgués, europea y norteamericana.

Estos mitos sobre la tendencia a la no intervención imperialista y sobre la tendencia a un desarrollo democrático entraron en crisis aguda en la década de los sesenta.

La política imperialista ya no pudo ocultar sus intervenciones. Llegó un momento en que tampoco quiso ocultarlas. Desde los profesores de Harvard, que serían los más influyentes en el gobierno y la vida académica, hasta los investigadores del «Hudson Institute» y la «Rand Corporation» muchos fueron quienes proclamaron la necesidad y la conveniencia de una política de poder, de control del crecimiento de los pueblos, llegando a sostener la necesidad técnica, natural e histórica de una política genocida, y de una política de terror estudiado. La literatura al respecto es abundante. Lo que ayer negaban hoy es objeto de razonamientos objetivos y cínicos, técnicos y prepotentes. En ese momento histórico vivimos. Ni los líderes ni los ideólogos pueden ocultar las intervenciones porque éstas son cada vez más obvias, y no quieren ocultarlas porque pretenden sustituir la simulación con la amenaza, con la intimidación, con la política de fuerza.

La simulación de la «no intervención» imperialista toma entonces nuevos carices: uno de ellos consiste en no hablar de intervención del departamento de Estado; sino de intervención de la CIA, que es una agencia del departamento de Estado; otro en no hablar de la intervención del departamento de Estado y el gobierno de los Estados Unidos, sino de intervención de las compañías multinacionales como la ITT en Chile; y otra más, en recurrir a la intervención abierta y directa, buscando la complicidad de los gobiernos sujetos del continente para dar a entender que es el continente el que interviene.

Persiste así el intento de simular que el gobierno de los Estados Unidos no interviene, intento que se practica sobre todo con la teoría y la técnica de la llamada «guerra interna», una política intervencionista coordinada y estandarizada, que se diseña e implanta a raíz del triunfo de la Revolución Cubana. Esta política se practica sistemáticamente contra los pueblos de América Latina y tiende a ocultar el carácter intervencionista de los Estados Unidos de otro modo: usando artificialmente, como primera instancia de la intervención ex-

trajera, a los ejércitos nativos debidamente entrenados en el terreno militar y en el ideológico. La novedad consiste en que el golpe de Estado se profesionaliza, en que el golpe de Estado, la guerra interna y la desestabilización se profesionalizan y se institucionalizan como intervención. Los nuevos intentos de simulación continúan bajo la forma de ejércitos latinoamericanos que, de hecho, son parte del ejército norteamericano, y cuyas agresiones contra nuestros pueblos se complementan con «acciones encubiertas» de grupos para-militares, disfrazados de civiles y, en caso necesario, con la intervención directa del ejército de los Estados Unidos.

El reconocimiento de la intervención imperialista es pues simultáneo a su ocultamiento; sólo que el ocultamiento tiene más un carácter militar y policial que un carácter demagógico o retórico. La intervención extranjera se oculta para que no sea descubierta a tiempo; nada más. Y ya que triunfa se oculta tras el uniforme de los ejércitos nacionales que traicionaron a sus pueblos. La retórica democrática de la no intervención, que proclamaba la carta de la OEA ha sido prácticamente abandonada. La OEA, es reconocida cada vez más como «el ministerio de las colonias de los Estados Unidos», y como un ministerio poco eficaz, a decir de los propios funcionarios e ideólogos del imperialismo.

Las intervenciones extranjeras y los golpes militares, ya no se hacen a nombre de la «civilización occidental», de «la democracia», de «la libertad y la dignidad del hombre», y cuando se emplean esas expresiones, surgen con desgano, y como una forma más de humillación y sujeción de quienes las emplean. Los campos de concentración, las vejaciones, la tortura, la emigración política masiva, que busca desarraigar deliberadamente a los hombres de sus países, y distintas formas de genocidio estudiado, adquieren características de tal modo generales y públicas, que resulta imposible ocultar su naturaleza sistemática, su esencia propia de sistema de gobierno radicalmente contrario a cualquier idea de civilización, de democracia, dignidad o libertad. El Estado y sus ideólogos pretenden entonces que todo es una fatalidad natural del subdesarrollo: la miseria, la inflación, el desempleo. La ideología del Estado liberal entra en crisis con la ideología del Estado democrático, y también, con la ideología del Estado desarrollista. Los gobernantes ni por asomo piensan en rendirle cuentas al pueblo. El Estado deja de tener por sustento al pueblo, por objetivo la libertad y el desarrollo.

Las ideologías que florecen están relacionadas con la guerra al pueblo llamada «guerra interna», con el control de la natalidad, con las migraciones compulsivas, con el genocidio y con las teorías del terror y la resistencia.

Surge así el Estado neo-fascista de los países dependientes de América Latina y con él una forma avanzada de los monopolios, la compañía multinacional que salta en la escena como protagonista indiscutible del imperialismo, capaz de destruir cualquier economía nacional y cualquier proyecto liberal y capitalista, de Estado independiente.

Todo este complejo de gran crisis histórica plantea nuevos problemas en la tarea de desmistificación del imperialismo, de la lucha contra la mitología imperialista, y de la lucha actual contra el imperialismo y por la liberación de América Latina.

La desmistificación exige hacer un énfasis creciente en el único tipo de solución que existe, que es una política múltiple, un proyecto de varia política antiimperialista, antifascista, antimonopolista, anticapitalista, y, en última instancia, socialista.

La tarea efectiva, la lucha efectiva contra las intervenciones extranjeras y los golpes de Estado es, si se piensa muy seriamente, muy profundamente, una lucha múltiple, que debe agrupar a todas las fuerzas democráticas, progresistas, nacionalistas y antiimperialistas pensando que su máxima efectividad se alcanza con una estrategia y un sistema socialistas.

Si eso es así, el problema de las intervenciones extranjeras y de los golpes de Estado, no sólo consiste en trabajar con las fuerzas democráticas, antifascistas y antiimperialistas, sino con la clase que será la autora y promotora del socialismo, y no sólo con la clase obrera latinoamericana sino con la clase obrera norteamericana, a la que cada vez más se integran con sus proyectos políticos, sindicales, democráticos, contestatarios y revolucionarios —como ha observado con razón el profesor Sidney Peck— los negros, los chicanos y los estudiantes universitarios de los Estados Unidos —que solos no pudieron triunfar en sus luchas—, que son trabajadores también, y que hoy anuncian una nueva etapa histórica de la clase obrera en los propios Estados Unidos, tan olvidada, tan importante, tan significativa y tan fuerte como nuestra propia clase obrera para la lucha contra el imperialismo, contra los golpes de Estado, contra las intervenciones extranjeras, y por la instauración de un nuevo orden mundial.



CHILE

CAMONEDA CHILE

2
PESOS

D. PORTALES



DIEGO PORTALES Y LA JUNTA MILITAR CHILENA

*Singularidad histórica
e interpretación retórica*

BERNARDO SUBERCASEAUX

I

La figura histórica en la que con mayor insistencia se ha amparado la Junta Militar Chilena es la de Diego Portales (1793-1837). Su nombre o su efigie aparecen con frecuencia en estampillas, billetes de banco, textos de estudio, discursos y celebraciones oficiales. Su «presencia inspiradora regresa hoy a nuestra patria, como hace ciento cuarenta años, para bien de sus hijos», escribía, en 1974, el ministro de Educación, contralmirante Hugo Castro Jiménez¹.

Cuando un periódico argentino solicitó al general Pinochet que mencionara su «modelo de hombre de estado» en la historia universal, éste indicó: «Véalo ahí... Sobre mi cabeza tengo el retrato de don Diego Portales»². Posteriormente, ante idéntica consulta, el almirante Merino señalaba: «Portales. Porque es humano» y «porque tiene toda la chispa del chileno»³. En abril de 1977 el presidente del Banco Central afirmaba que el modelo económico del Gobierno respondía en sus principios a una concepción económica netamente chilena; seguimos —decía— un modelo económico portaliano⁴. *Qué pasa*, semanario

¹ Prólogo a *Pensamiento de Portales*, Ed. G. Mistral, Santiago, 1974, p. 12.

² *La Nación*, 6 de septiembre, Buenos Aires, 1976, p. 4.

³ *Ercilla*, 26 de enero, Santiago, 1977, p. 23.

⁴ *Ercilla*, 26 de abril, Santiago, 1977, p. 8.

vinculado al Opus Dei y a consejeros civiles del Gobierno, resumía así la concepción oficialista sobre Portales: «Cada vez que los chilenos nos sentimos en apuros, volvemos los ojos hacia el hombre providencial de 1829. Quedó esto comprobado como nunca el 11 de septiembre de 1973, en ese pronunciamiento llevado a cabo en defensa de los mismos principios restauradores por los que Portales luchó y murió, y a partir de cuya fecha se rebautizó con su nombre el edificio de Gobierno»⁵. El pensamiento y la breve acción ministerial de Portales consituyen enfáticamente entonces el sustrato ideológico casi único en que se afirmaría la «nueva» concepción política y económica impuesta en Chile.

Sin embargo, en relación a otras figuras del pensamiento autoritario y antiliberal de la primera mitad del siglo XIX, Portales es un personaje poco conocido. Pensamos, por ejemplo, en Rosas, de Argentina; en el doctor Francia, de Paraguay, y en López Santa Ana o Lucas Alamán, de México. La visión retrospectiva impulsada por el Gobierno chileno ha resultado entonces el lente a través del cual en estos últimos años se ha dado a conocer su fisonomía histórica.

Esta óptica ha traído consigo la más o menos generalizada convicción de que el actual Gobierno representa fielmente al pensamiento portaliano, y que, por ende, la actuación del político del siglo XIX sería un parámetro válido para comprender y valorar a la Junta Militar, y también viceversa. Ha significado, además, un desinterés por examinar las ideas de Portales en su contexto y desde sus fuentes primarias⁶. Aunque estos puntos de vista conforman criterios historiográficos obsoletos, apuntan a una problemática frecuente en la interpretación y aprobación del pasado. ¿Son, acaso, las ideas de Portales sustancias eternas, transferibles en el tiempo y en el espacio? ¿Carecen ellas de singularidad histórica? ¿Es posible abstraerlas de su contenido social y proyectarlas en el presente sólo en virtud de semejanzas formales? ¿Puede filiarse un régimen autoritario con otro, aun cuando éstos se ejerzan sobre sectores sociales distintos y en etapas socioeconómicas diferentes? ¿Basta acaso que un Gobierno se proclame admirador y seguidor de un personaje histórico para que objetivamente lo sea? ¿Es posible —en definitiva— discernir si cierta apropiación del pasado responde a una concepción coherente y objetiva de la historia o si se trata, por el contrario, de una simple utilización de índole retórica?

⁵ *Qué pasa*, 10 de junio, Santiago, 1976, p. 43.

⁶ No se han reeditado, que sepamos, ni el *Epistolario* ni las fuentes impresas fundamentales sobre Portales. Tampoco el libro más informado que nos legó la historiografía liberal: *Don Diego Portales* (1863), de Benjamín Vicuña Mackenna. Desde 1973 abundan, en cambio, las estampas biográficas amorfas o las vulgarizaciones de la interpretación conservadora de Encina. Véase Roberto Hernández, *Diego Portales*, Orbe, Santiago, 1974; Enrique Bünster, «La tardía gloria de Portales», *Qué pasa*, 10 de junio, Santiago, 1976, pp. 40-43; ensayos de Hernán Díaz Arrieta, Enrique Campos Menéndez y Onofre Jarpa en *Presencia de Portales*, Ed. G. Mistral, Santiago, 1974.



Durante la colonia, el desarrollo de Chile estuvo subordinado a España, que se interesaba por mantener una situación de desarrollo restringido mediante trabas a la producción y a la libertad de comercio⁷. Hoy sabemos, sin embargo, que entre 1701 y 1810, alrededor de 24.000 emigrantes llegaron a Chile; casi el 50 por 100 proveniente de Castilla y de las provincias vascas⁸. Vinieron en un momento de relativa expansión del comercio y también —después de 1767— cuando las haciendas que habían sido de los jesuitas se estaban rematando por debajo de su valor real. Aun cuando en su conjunto el sistema de tenencia y propiedad de la tierra mantuvo rasgos serviles, los nuevos grupos aportaron al agro hábitos de trabajo, de perseverancia e industriosisidad. Hacia 1800 su predominio se tradujo en una sociedad relativamente abierta al éxito económico y en contradicciones cada vez más agudas con el sistema de comercio colonial. Miguel de Unamuno, realizando el éxito de estos colonos, decía que la Compañía de Jesús y Chile eran las dos grandes creaciones del pueblo vasco. Algunos historiadores hablan de aristocracia castellano-vasca o de aristocracia aburguesada. Portales estará vinculado a estos sectores tanto por razones de ascendencia familiar como por su temprana participación en el comercio mayorista.

Ni la independencia política de 1810, ni la acción emprendedora de la élite castellano-vasca alteraron, sin embargo, básicamente la estructura de la sociedad chilena. Entre 1810 y 1830 no se consolidan aún las puertas que habían sido abiertas en el plano económico o ideológico por la independencia política. Y era bastante difícil que ello aconteciera sin que estuvieran dadas las bases para la existencia de una burguesía mercantil o industrial. Durante este período, empero, Chile se abrió a nuevos mercados, lo que se hizo especialmente visible en Valparaíso, por entonces la puerta y ventana del país. En 1822 la viajera inglesa María Graham relataba que en sus tiendas había «sederías de China, Francia e Italia, algodones de colores de Gran Bretaña y rosarios, amuletos y cristalería de Alemania»⁹. «En todas las calles», agregaba, «se ven colgando las muestras de sastres, zapateros, talabarteros y posaderos ingleses, y la preponderancia del idioma inglés, sobre todas las demás lenguas que se hablan en la calle, la hacen a una creerse en una ciudad de la costa inglesa».

⁷ Daniel Martner, *Historia de Chile. Historia económica*, Balcels, Santiago, 1929. T. I., pp. 86-90.

⁸ Arnold J. Bauer, *Chilean rural society*, L. A. Studies, Cambridge, London, 1975, pp. 16-17; pp. 31-46.

⁹ Mariano Picón Salas y Guillermo Feliú Cruz, *Imágenes de Chile*, Nascimento, 2.ª ed., Santiago, 1937, pp. 149-150.

¡Qué diferencia, sin embargo, si se compara al Valparaíso de aquella época con alguna ciudad inglesa como Manchester! Allí se vivía en plena revolución industrial, mientras aquí se estaba todavía en una sociedad de patriarcas. Allí se producía algodón para mercados lejanos, mientras aquí apenas existían algunas rudimentarias industrias caseras. «Los artículos del país», observaba María Graham, «rara vez se compran en las tiendas porque los pocos que se fabrican son sólo para el consumo doméstico». Allí la acumulación de capitales conformaba una poderosa burguesía y una clase obrera que vivía y trabajaba en condiciones subhumanas¹⁰; aquí, en cambio, predominaban sin contrapeso los grandes propietarios, la aristocracia terrateniente y el clero. Los intereses de algunos comerciantes mayoristas, dependientes de casas extranjeras, carecían de proyección nacional. Unos pocos baratilleros, pulperos, artesanos, trabajadores con habilidades específicas, jornaleros y sirvientes, enriquecían el espectro social; pero ni por su número ni por su desarrollo podían conformar un sector de intereses que tuviese algún peso en la sociedad. En cambio, en Manchester, hacia 1822, había 130.000 habitantes —casi el doble de Valparaíso y Santiago juntos—, de los cuales más del 60 por 100 eran trabajadores que vivían de un salario.

No le faltaba, sin embargo, cierta razón a Mrs. Graham al comparar a Valparaíso con alguna ciudad de Gran Bretaña: la ida y la venida de barcos, el comercio incipiente, la presencia constante de extranjeros, las calles estrechas y abigarradas, comparados con la atmósfera rural que se vivía en el resto del país, contribuían a resaltar el todavía escaso movimiento de Valparaíso. Santiago, por ejemplo, con sus casas de adobes y de tejas coloradas, con sus calles anchas por cuyo centro pasaba una acequia, con su modorra apenas interrumpida por el paso de un caballo, alguna calesa o las campanas del convento, con la Plaza de Armas y el pilón de agua como centros de animación, proyectaba una imagen colonial bien distinta, sin duda, a la del ambiente dickensoniano que empezaba a tener el primer puerto chileno.

Santiago, Valparaíso y alguna innominada urbe inglesa —que bien pudo ser Manchester— simbolizan las preferencias y los rechazos de Portales, el triángulo de sus desplazamientos físicos y psíquicos. La capital, a la que identificaba con las grandes familias, con intrigas e intereses políticos, fue siempre la ciudad que quiso evitar. Valparaíso, lugar de sus negocios personales, representaba, por el contrario, la ciudad deseada, la potencialidad marítima y mercantil del país. Y en relación a Manchester: en sus años de comerciante mayorista —recibiendo y distribuyendo mercaderías inglesas— debe en más de una ocasión habérsela imaginado como una ciudad de hombres activos e industrioses, como un desiderátum, como una gran

¹⁰ Para descripción de las condiciones de vida en Manchester, véase Steven Marcus, *Engels, Manchester, and the working class*. Random, New York, 1974.

máquina de intereses concertados de la que manaban sin cesar paños de algodón.

III



Portales se enorgullecía de ser un obstinado escritor de cartas, las que aprovechaba —según decía— para ordenar sus propias ideas. «No hay día —señalaba— que no escriba como seis... y a veces hasta diez»¹¹. El *Epistolario* portaliano (595 cartas), publicado en 1938, es tal vez la fuente más importante para comprender la singularidad histórica de su pensamiento. Más que las cartas de un político o de un estadista son, como veremos, las cartas de un comerciante visionario.

Nombrado en 1823 miembro del Tribunal de Residencia —que debía juzgar a funcionarios públicos— no acepta el cargo «porque sus negocios... necesitan —dice— de su atención personal»¹². En 1825 acepta integrar, en cambio, en representación del comercio, un Consejo Consultivo del presidente Freire. Entre 1824 y 1826, habiendo obtenido en sociedad la licitación del Gobierno, se hace cargo del monopolio del tabaco, té y licores. Aunque el estanco fracasa le permite establecer nuevas relaciones comerciales, e interesar a propietarios agrícolas para que inviertan en el comercio. Por encima de lineamientos partidarios, será esta red de relaciones económicas el origen y la base del poder político de Portales.

Compitiendo con firmas extranjeras, instala luego una casa mayorista en Valparaíso. Siendo ministro (1830-1832; 1835-1837), continúa preocupado por su almacén, y el deseo de atenderlo en persona será causa directa de su renuncia en 1832. «No puede formarse idea del odio que tengo —escribe a J. Tocornal en julio de ese año— a los negocios públicos, y de la incomodidad que me causa el oír sólo hablar de ellos» (II, 226). Algún tiempo después, tras una licencia temporal, decide renunciar definitivamente al cargo de ministro debido a los «poderosos motivos» que como tal «le impedían encargarse del despacho». «Fui obligado —decía— a entrar en la política contra mis deseos e inclinaciones»¹².

Sus «deseos e inclinaciones» van, sin embargo, más allá del éxito personal. Se entusiasma con el movimiento del comercio y el des-

¹¹ *Epistolario, 1821-1837*; recopilación y notas de Ernesto de la Cruz. Ed. Dirección General de Prisiones, 3 volúmenes, Santiago, 1938, I, p. 32.

Para citas posteriores indicamos página y volumen en el texto.

¹² *A la memoria de Portales, 1793-1837*, Imp. Cervantes, Santiago, 1901, páginas 33-34.

pliegue de nuevas empresas. Se identifica con Valparaíso porque allí están las casas proveedoras de provisiones, las oficinas compradoras de minerales, las instituciones de crédito, las firmas importadoras y exportadoras, los negocios, en suma, derivados de toda la actividad nacional. Refiriéndose a una goleta de carga que había adquirido, escribe: «Este buque, que durante mi presencia en la maldita política casi no se movía del puerto..., desde que estoy aquí no se ha parado ni parará» (II, 146). Los negocios personales, vinculados al empeño por impulsar las actividades mercantiles y productivas, constituyen entonces un interés prioritario y permanente en su vida. Podría decirse que Portales intuye un rol histórico para un sector que hasta ese momento no ha participado en el desarrollo del país.

En sus cartas abundan las instrucciones comerciales, especialmente del tipo que hoy llamamos «gimnasia bancaria». Es revelador que instrucciones relacionadas con el pago y cobro de libranzas, pagarés y letras de cambio ocupen una parte tan extensa de su correspondencia. Indica en primer lugar una escasez de circulante y, por añadidura, una alta tasa de interés. La inexistencia de un sistema legal de coerción contribuía, además, a dificultar las cobranzas. Comparado con el sector agro-exportador, el comercio nacional presentaba entonces serias dificultades como fuente para capitalizarse y acumular excedentes.

Aunque los dos períodos en el Ministerio interfirieron en sus actividades comerciales, no es menos cierto que el contexto descrito debió también influir negativamente en ellas. Portales, sin embargo, quien se caracterizaba por una actitud perseverante e innovadora, no limitó sus actividades al sector mercantil. Desde 1831, antes que se descubriera Chañarcillo, impulsó las actividades mineras, al comienzo como agente de un minero de Copiapó y más tarde vinculado a Santiago Zavala, el primer exportador de salitre chileno. En 1834, con visión que sorprende para la época, trató de interesar a capitales nacionales en la construcción de un horno de fundición de cobre en la desembocadura del río La Ligua (III, 250), y más tarde, en la máquina de Cooper para beneficiar «metales y piedras de plata con arsénico».

En 1834 expandió también sus intereses a la agricultura, adquiriendo en sociedad una hacienda cercana a Valparaíso. Su participación en la agricultura —entroncada con su ascendencia castellano-vasca— será activa y emprendedora, muy diferente a la de los encomenderos tradicionales. En las cartas de esa época menciona planes de construcción, de regadío, de plantaciones; habla con entusiasmo de un método para extraerle el jugo a las palmas sin destruir el árbol, y hasta sugiere la posibilidad de comercializarlo. Biográficamente, entonces, Portales participa en los tres sectores que en esa época podían concurrir a la formación de una burguesía terrateniente de empuje nacional: el agrícola, el minero-fundidor y el del comercio, prestamistas y habilitadores.

Su intervención activa en estos sectores buscaba, es cierto, el éxito pecuniario, pero estaba también vinculada a una concepción socio-económica del desarrollo nacional; de otro modo resultaría incomprensibles sus frecuentes esfuerzos por introducir innovaciones tecnológicas o su temprano interés por la construcción de un muelle en Valparaíso o su insistencia en el destino marítimo del país; y, sobre todo, resultarían incomprensibles sus ideas y su participación en lo que él desdeñosamente llamaba «la maldita política».

IV



Portales tenía una concepción de la política enteramente diferente a la clásica concepción liberal, concepción ésta que tuvo en Chile a José Victorino Lastarria (1817-1888) como su más prominente difusor. Para Portales el Gobierno y la política eran instrumentos que tenían por «obligación fundamental» otorgar la tranquilidad necesaria «para el desarrollo de los negocios»; para Lastarria, en cambio, constituían un fin en sí, un espacio social en que los ciudadanos debían ejercitar el consenso y la libertad, un espacio moral y de emancipación humana. Estas perspectivas antitéticas explican el frecuente menosprecio de Portales por las tareas de gobierno y el rechazo que siempre manifestó Lastarria ante «la perversa doctrina que hacía consistir el progreso social en el desarrollo material» como único elemento «del orden político»¹³.

Benjamín Vicuña Mackenna, refiriéndose a Portales, decía: «No tenía tampoco aquel singular hombre de Estado ideas preconcebidas ni maduradas por el estudio... y su insano orgullo le hacía pensar... que sus émulos (pipiolos o liberales) no abrigaban principios fijos ni buscaban el desarrollo lógico de un sistema puramente moral... Para él, al contrario, los hombres obraban más por el estómago que por el cerebro; creía que las sociedades eran un conjunto de intereses en choque y de necesidades apremiantes que era el deber del Gobierno armonizar o satisfacer»¹⁴. Sin proponérselo, el historiador liberal desencubría así la filiación idealista de la perspectiva liberal sobre los hechos sociales, resaltando al mismo tiempo el realismo —por no decir el materialismo— de la visión portaliana.

La conciencia política realista de Portales provenía sin duda muy directamente de sus actividades en el comercio, de su relación práctica con el ambiente socioeconómico de la época. Ella se manifestó en primer lugar en su intuición para valorar a los sectores so-

¹³ J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, Zig-Zag, Santiago, 1968, p. 91.

¹⁴ *Don Diego Portales*, Santiago, 1863, II, p. 353.

ciales vivos del país y para canalizarlos en función de un orden económico nuevo, diferente al colonial. Portales, teniendo en cuenta algunos rasgos peculiares de la aristocracia terrateniente castellano-vasca, se vincula y apoya en ella, intentando a la vez atraerla hacia nuevas actividades productivas. Por otro lado, sin embargo, piensa que las desigualdades de nacimiento deben contar menos y las de riqueza más, se burla de la gravedad y de los pergaminos de la oligarquía, de la que no se siente ni miembro ni representante, y a la que fustiga por sus privilegios de casta y miopía histórica. En una carta escrita después de su primera participación en el Gobierno, hablando de las «familias de rango de la capital», decía que cuando «no son satisfechas en sus caprichos, los pipiolo son unos dignos caballeros al lado de estos cojudos». «Son —agregaba— jodidas, beatas y malas», y «obran con un peso enorme para la buena marcha de la administración. Dígalas que si en mala hora se me antoja volver al Gobierno colgaré de un coco a los h... y a las p... les sacaré la ch... ¡Hasta cuándo... estos m...!» (I, 353).

La Administración portaliana, es cierto, restableció los mayorazgos, pero también llamó la atención sobre los inconvenientes de la concentración de la tierra, insistiendo, además, en que el sector agrícola debía aportar una cuota mayor a las entradas públicas del país¹⁵. Propició una estricta regulación gubernamental en varios aspectos de la economía, mientras, por otro lado, favorecía el liberalismo económico y el *laissez faire*¹⁶. El predominio de los grandes propietarios agrícolas de raigambre conservadora en la primera mitad del siglo XIX fue —podría decirse— *por y a pesar* de Portales. Como decía Vicuña Mackenna, lejos de ser el jefe de la reacción colonial, Portales fue el «moderador de esa reacción que, sin él, quién sabe a dónde nos habría llevado»¹⁷.

Sus relaciones con el clero tuvieron también un carácter dual. En sus cartas hay referencias continuas a negocios con la Iglesia, a arrendamientos del diezmo de Copiapó, La Ligua y otras ciudades. Valoriza a la Iglesia como instrumento de tranquilidad pública y como fuente de recaudación. Por otro lado, aunque creyente, fue iconoclasta y blasfemo, y algunos incluso lo consideraban un hereje; refiriéndose a un acreedor, dice en una de sus cartas: «Bendito sea para siempre el señor Otaegui, la madre que lo parió y los pechos que le dieron leche, que bien pudieron haberlo ahogado con ella» (I, 321); y en otra pide noticias de una yegua «a quien la mandé con el santo objeto de ser preñada por el alazán: quiero saber si ha concebido por obra de éste» (II, 349). Utiliza, en suma, la intolerancia religiosa para mantener el orden, pero rechaza la beatería

¹⁵ Aníbal Pinto, *Chile. un caso de desarrollo frustrado*, Universitaria, Santiago, 1962, p. 22.

¹⁶ Jay Kinsbruner, *Diego Portales: Interpretative essays on the man and times*, Martinus, The Hague, 1967, p. 32.

¹⁷ B. Vicuña Mackenna. op. cit., I, p. 52.

y las actitudes mojigatas en la medida que pueden interferir con el espíritu de acción y el pragmatismo que necesita Chile.

Su realismo político se manifestó también en la intuición de un proyecto de crecimiento ajustado a la base social del país; Portales pensaba, como Andrés Bello, que el pasado trabaja para el presente; apoyaba las innovaciones pero desde la tradición; se trataba entonces de un proyecto de desarrollo endógeno, que debía abrir el camino a nuevas formas económicas, que debía ser producto más que de la lucha de las conciliación de intereses, de la alianza entre terratenientes y comerciantes, entre Santiago y Valparaíso. Su ideal de gobierno fue, como es lógico, Inglaterra.

Estudios posteriores¹⁸ han mostrado que en general su intuición era acertada; no existían entonces ni el grado de madurez ni la diferenciación económicas necesarias para un modelo más avanzado; la visión de Portales, por tanto, se ajustaba a la facilidad de un proceso que podía contribuir al incremento del comercio y a afianzar un desarrollo capitalista incipiente en Chile.

La estructura política debía estar en armonía con la *posibilidades* socioeconómicas del país: sus ideas y sus actos públicos no son sino el subproducto de esta intuición básica; intuición que, considerada en forma dinámica, lo sitúa como precursor de la por entonces en ciernes burguesía nacional. La organización de la administración pública, el ordenamiento fiscal, la creación de la guardia cívica, la preocupación por la disciplina administrativa e institucional, la idea de orden, la valoración del «peso de la noche» como garantía de la tranquilidad civil, la intolerancia y persecución de pipiolos y freiristas, la intervención electoral y el sufragio censitario, la falta de entusiasmo por la constitución y mecanismos jurídicos, el antio'higginismo, la convicción de que la lucha política no debía esterilizar el desarrollo económico, el concepto de una justicia sin excepciones, la idea de la impersonalidad del poder, las medidas proteccionistas, el concepto de un estado-nación autoritario; en fin, todas y cada una de estas y otras orientaciones responden en Portales a un esquema coyuntural de la sociedad, y están, por ende, marcadas por su singularidad histórica, debiendo ser entendidas, en consecuencia, en el contexto socioeconómico concreto en que se originaron.

¹⁸ Daniel Martner, op. cit. T. I., p. 144; Aníbal Pinto, op. cit., pp. 18-22; José Luis Romero, *El pensamiento político de la derecha latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires, pp. 90-102.



La utilización de la intolerancia política y religiosa para afianzar un orden diferente al colonial va unida en Portales a una clara conciencia de la soberanía e independencia económica de Chile.

Estados Unidos había mantenido frente a la independencia de las antiguas colonias españolas una posición neutral, aunque supliendo —como se sabe— de alimentos y municiones a las tropas realistas. En 1822, a propósito del reconocimiento de Hispanoamérica por el país del norte, en circunstancias que se gestaba la doctrina Monroe (que como tal es de diciembre de 1823), Portales escribió una carta a José Manuel Cea que resulta hoy día ciertamente profética. «Mi querido Cea —decía— los periódicos traen agradables noticias para la marcha de la revolución de toda América. Parece algo confirmado que los Estados Unidos reconocen la independencia americana. Aunque no he hablado con nadie sobre este particular, voy a darle mi opinión. El presidente de la Federación de N. A., Mr. Monroe, ha dicho: "Se reconoce que la América es para éstos". ¡Cuidado con salir de una dominación para caer en otra! Hay que desconfiar de esos señores que muy bien aprueban la obra de nuestros campeones de liberación sin habernos ayudado en nada... ¿Por qué ese afán de Estados Unidos en acreditar ministros, delegados y en reconocer la independencia de América, sin molestarse ellos en nada? ¡Vaya un sistema curioso, mi amigo! Yo creo que todo esto obedece a un plan combinado de antemano; y ése sería así: Hacer la conquista de América, no por las armas, sino por la influencia en toda esfera. Esto sucederá, tal vez hoy no; pero mañana sí. No conviene dejarse halagar por estos dulces que los niños suelen comer con gusto, sin cuidarse de un envenenamiento» (I, 176).

Portales comprendía que la soberanía política estaba en directa relación con la soberanía sobre los recursos naturales y económicos y con las posibilidades de desarrollo del comercio y la industria criollos. Bajo la influencia suya y de Rengifo se establecen, a partir de 1830, sistemas proteccionistas para resguardar el cabotaje e incentivar a la por entonces muy tímida industria nativa¹⁹.

Por iniciativa suya se organizan también las condiciones para obtener algunos de los recursos humanos que necesita el país; divulgando su idea de crear una academia náutica, escribe que «antes de dos años habrá 100 pilotos para emplear en más de 50 buques mercantes que tiene Chile mandados por extranjeros, lo que es una vergüenza» (II, 133). No es que Portales fuese xenófobo: «A los extranjeros», decía, «démosles toda la hospitalidad que sea posible» (I, 393).

¹⁹ Oscar Muñoz G., *Crecimiento industrial de Chile*, U. de Chile, Santiago, 1968, p. 13.

Simplemente entendía que el *sine qua non* de la independencia política es la soberanía económica, y por eso también fustigó de modo implacable a quienes posponían —en beneficio propio o de intereses extranjeros— las necesidades del país.

«Véase con el ministro de Hacienda», le escribe a un confidente en 1832, «y dígame que he sabido que don José Manuel Cea, o hablando con más propiedad, Miller y Patrickson, el más defraudador de las rentas fiscales y el más suciesito de todos los comerciantes extranjeros, han hecho una solicitud al Gobierno pidiendo que se les permita trasbordar unos ladrillos venidos de Inglaterra a otro buque extranjero para que los conduzcan al Huasco. La tramitación que ha dado el ministro al expediente me hace creer que ha dudado de la resolución a dicha solicitud, y quiero que le prevenga que escandaliza ver a don José Manuel, un hijo del país, suscribiendo una representación de esta naturaleza, como se lo diré yo cuando lo vea, y que escandaliza más ver esos extranjeros del carajo presentarse con toda la arrogancia necesaria para robar a los chilenos el único bien que poseen, con exclusión de ellos y cuya posesión supo respetar el mismo don Francisco Antonio Pinto: el comercio de cabotaje, que en todas partes del mundo está estrictamente declarado a los buques nacionales» (II, 153).

Portales concebía el aspecto económico como el objeto casi único de las relaciones internacionales, por encima de posibles discrepancias ideológicas: «Nada nos prohíbe —decía en su Memoria de Relaciones Exteriores de 1836— tratar con autoridades que lo son de hecho, mientras observemos una prudente circunspección e imparcialidad y ciñamos las comunicaciones diplomáticas a lo que en la mayor parte de los casos debería ser su exclusivo objeto, la seguridad y fomento de los intereses comerciales»²⁰. La tan discutida guerra contra la Confederación Perú-boliviana —iniciada por orientación suya— vendría tal vez a contradecir este punto de vista; sin embargo, es posible sostener también, como se ha sostenido, que fue una guerra preventiva para defender los intereses económicos chilenos en el norte del país.

Si agregamos a lo señalado cierta preocupación por establecer una política «exclusiva y eminentemente americana», el pensamiento de Portales podría vincularse —guardando la distancia que va de un comerciante visionario a un libertador— al autoritarismo republicano de Simón Bolívar, a quien Portales, por lo demás, ordenó rendir desde su cargo de ministro un homenaje público en 1831. Si bien Bolívar triunfó en la destrucción del antiguo régimen, no tuvo la oportunidad de participar plenamente en la instauración de uno nuevo; cronológicamente posterior, Portales, en cambio, actuó en la fase constructiva de un solo país. Su nacionalismo y su antiimperialismo son entonces concomitantes con la intuición del rol histórico que debía cumplir la burguesía criolla: crear las condiciones para el desarrollo

²⁰ *Pensamiento de Portales*, op. cit., p. 147.

del comercio y fuerzas productivas sobre una base de verdadera independencia nacional.

Que lo vislumbrado por Portales no tuvo continuidad durante el siglo XIX y que lo que hubo en cambio fue una burguesía dependiente que desnacionalizó progresivamente al país lo atestiguan dos ensayos que desde perspectivas distintas se han ocupado del tema: *Nuestra inferioridad económica* (1912), de Francisco Antonio Encina, y *Chile, un caso de desarrollo frustrado* (1962), de Aníbal Pinto.

Hay que señalar, sin embargo, que el sistema político portaliano, con su autoritarismo cerrado y restrictivo, resultó con el tiempo diseñado para impedir el aporte de nuevas fuerzas al desarrollo nacional, y llevaba, por tanto, en sí mismo los gérmenes de su dependencia y estancamiento posterior²¹.

VI



La tan frecuente explicación de que la clarividencia de Portales se debería a su chispa y genio político no es, como podría pensarse, una explicación ingenua. Implica sostener que Portales, como individuo, recibió su fisonomía de sí mismo y que su existencia personal no estuvo, por ende, condicionada históricamente. Implica, además, exagerar el papel del individuo y menoscabar la importancia de un contexto específico, de grupos, corrientes e intereses sociales. Dicha explicación, amén de su poca fertilidad, contradice también algunos aspectos de su biografía. ¿Cómo explicar —por ejemplo— que el genio político de Portales no haya despertado en la lucha independentista, y que sólo emergiese, en cambio, entre 1822 y 1830, paralelamente a su experiencia de comerciante y estancadero?

Si revisamos los rasgos de carácter y la personalidad de Portales, su fisonomía aparece, más bien, como la condensación de un sector social. Preocupado en su despacho de ministro o comerciante hasta por los más mínimos detalles, tenía tiempo, sin embargo, para acudir a las chinganas y entusiasmarse con los caballos, el arpa, la vihuela y la zamacueca. «La paso comiendo, bebiendo, durmiendo y charlando y la pasaré así por algún tiempo más» (I, 282), escribió desde Valparaíso en 1829. Cierta hedonismo lo llevaba a instar a sus amigos a que no dejaran, mientras pudieran, de disfrutar y remoler. Se autoproclamaba un plebeyo (y no lo era): «Soy», afirmaba, «un ministro salteador». Su actitud irreverente lo llevó a mofarse hasta de quienes, como los pelucones —los «huemules» les decía—, apoyaban su gestión. Los sacrificios por «la cosa pública» pugnaban a menudo en su conciencia con el deseo de resguardar la individualidad; «como ministro», escribía en 1831, «tengo visitas

²¹ Aníbal Pinto, op. cit., p. 21; Jay Kinsbruner, *Chile, a historical interpretation*, Harper, New York, 1973, p. 69.

que me dan de patadas en el estómago, consultas que me dan sueño y que me privan de la comodidad de hacer en mi casa lo que me da la gana» (I, 312). Ajeno a la ostentación y a lo solemne, carecía de ambiciones de poder, y las labores que se le encomendaron las sintió siempre —por lo menos así decía— como un lastre para el desarrollo de su vida personal.

Su ética fue eminentemente pragmática y antimetafísica; en sus negocios privados, por ejemplo, más de una vez actuó con la fluidez moral propia del buen comerciante. «Si llegan a preguntarle —escribía a su ayudante en 1823— por qué buque fue internada esta yerba, diga usted que no sabe, porque para no pagar la alcabala de provincia hemos hecho un enjuague» (I, 213). También le daba instrucciones para que negara el acopio de algodón, reteniendo la venta hasta que la mercadería hubiese subido de precio.

Otro rasgo de su espíritu burgués fue su estilo intelectual, un estilo llano, ni rebuscado ni utopista, antirretórico, a menudo irónico o paródico, con notas de humor cáustico y de lenguaje socarrón. Burlándose de los francófilos y de la moda romántica, se despedía en sus cartas en francés, y a quienes le enviaban saludos se los devolvía —decía— con «un 25 por 100 de usura» (I, 346). A un conspicuo personaje que le debía dinero le mandaba decir que ya era hora de que «largara la mosca» (II, 245), y al presidente Prieto lo apodaba —aludiendo a su pasividad— «el Ayesta». Sus bromas —Vicuña Mackenna relata que ya como estudiante había vestido a una mula calesera con la sotana del rector— tenían de vez en cuando tintes lascivos y hasta vulgares; en 1832, carteándose con un colaborador, hablaba sobre un portugués cuya mujer había tenido 32 hijos. «Cuide usted siempre —le decía— de no quedarse solo con él, yo al menos le tendría miedo» (II, 245).

La preocupación por la apariencia física y el interés por la moda —incrementados en esa época, a través del contacto, con nuevos proveedores europeos— se encuentran también en Portales, pero hay en él una actitud distinta, distanciada, como si se contemplara burlescamente a sí mismo. En carta a Garfias de 1834 le anuncia el envío desde Valparaíso de «un cadejo de pelos» para que le «mande hacer una peluca al peluquero francés: como en unas partes estoy más rosillo que en otras —le dice—, creo que la peluca saldrá muy blanquizca; pero no importa, porque a fines del presente año espero estar —le advierte, sonriendo— como un pichoncito» (III, 264).

Sus preferencias literarias son también muy diferentes a las de los jóvenes que más tarde formaran la generación de 1842; éstos, guiados por su antiespañolismo y por la influencia francesa, se inclinan por Rousseau, Chateaubriand y Víctor Hugo. Portales, en cambio, prefiere una obra que despertó escaso interés entre neoclásicos y románticos del siglo XIX: *Don Quijote*²². Medio en broma medio en serio, se identifica

²² Manuel Blanco Cuartín, relatando su encuentro con Francisco Bilbao en 1836, decía: «Lo que recuerdo es que cantaba, esta es la palabra, uno de los capítulos

no con el Caballero de la Mancha, sino con su escudero, Sancho Panza. En su correspondencia habla de «Dulcineas» y «Caiferos» y bautiza a Valparaíso con el nombre de la ínsula de Sancho: Barataria. En diciembre de 1832, cuando es nombrado gobernador de esa ciudad, envía a un amigo una nota: «Escribo a usted —le dice— en el gobierno de la ínsula de que me he recibido hoy» (II, 304).

Portales perdió a su esposa —de la que no tuvo descendencia— en 1821, sólo dos años después de haberse casado. Sin embargo, su concepción del amor nada tuvo que ver con aquella enfermedad del alma que entre languideces y desconsuelos solía cultivar la imaginación romántica. Le concedía importancia fundamentalmente al elemento fisiológico²³ de una relación. Varias veces señaló su deseo de sacrificar la que tuvo con Constanza Nordenflicht —que le había dado tres vástagos— con el propósito de dejar a sus hijos naturales una mejor situación económica (III, 393). Concepción del amor, entonces, antiromántica, y para la época, sumamente prosaica.

Estos rasgos del carácter y la personalidad de Portales (individualismo, cierto hedonismo, actitud irreverente y de «carpe diem», moral a la vez que pragmática y relativista, estilo intelectual llano, sensualismo y autoironía, lenguaje mordaz y casi picaresco, y una concepción física y antiespiritual del amor) son, por supuesto, rasgos humanos, pero tienen, además, connotaciones históricas. Su presencia en la cultura de Occidente ha sido vinculada por Hauser²⁴ al desarrollo de una forma de conciencia colectiva, a cierta visión del mundo que trasunta la desintegración de las relaciones feudales y el surgimiento —junto con una nueva formación económica— de la burguesía. En *El libro del buen amor*, por ejemplo, o en los poemas de Francois Villon, en el *Quijote*, o en algunas novelas picarescas o en Dickens y en Balzac pueden advertirse varios de estos rasgos, ya sea en determinados personajes o en la confrontación axiológica entre el espíritu feudal y el espíritu burgués, entre un mundo heroico y sublime que se derrumba y otro prosaico y cotidiano que se abre paso.

En sus rasgos de carácter, Portales fue entonces un personaje singular, como los de la vida diaria: irreplicable; pero además fue un personaje que en su comportamiento como individuo transparentó una corriente social y una fuerza histórica determinada. Por su personalidad, su acción y visión política fue, por lo tanto —teniendo en cuenta que la ausencia de una burguesía constituida en clase no implica necesariamente la ausencia de una mentalidad burguesa—, el resumen concentrado de un sector social.

del *Contrato Social*, que sus oyentes escuchaban como si se tratase del Corán o del Senda Vesta... «tenía horror a la prosa española... y afirmaba muy orondo que el Quijote no había conseguido hacerle reír una sola vez», *Artículos escogidos de Blanco Cuartín*, Biblioteca de Escritores chilenos, Santiago, 1913, p. 679.

²³ Véase carta del 14 de agosto de 1832, *Epistolario*, II, 249-254.

²⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, 3 tomos. Madrid, 1969.

Es posible que al contemplar a Portales con ojos contemporáneos se asuma el riesgo de modernizarlo, o más bien —en este caso— de aburguesarlo; es también evidente, sin embargo, que no se puede interpretar un personaje histórico sin partir de un todo, de una realidad global que lo sobrepase, pero que a la vez lo sitúe y contribuya a realzar sus características.

VII



Son principalmente dos las interpretaciones sobre Portales que han tenido funcionalidad política: la de José Victorino Lastarria y la de Francisco Antonio Encina. En *Don Diego Portales, juicio Histórico* (1861), el reorganizador del partido liberal censura la idea portaliana del gobierno fuerte, la utilización del despotismo y del espionaje como medios para legitimar el poder y la noción de que la potestad debía primar sobre la libertad. Ataca también el principio de acumulación de la autoridad en el poder ejecutivo y conecta estas ideas con el espíritu colonial. Portales —nos dice Lastarria—, con su política absolutista, restrictiva y arbitraria, «no hizo sino colocar a la reacción colonial en la senda que llevaba la revolución para llegar a su fin»²⁵.

Desde sus convicciones liberales, Lastarria disocia el nivel político (al que reseña y censura) del plano económico y social (a los que no menciona); se fija sólo en la forma de esta etapa, omitiendo, entonces, su contenido de afirmación nacional y su singularidad histórica.

Para contrarrestar la influencia negativa de esa época —que orientada por Portales se habría cifrado exclusivamente «en el orden que facilita el curso de los negocios»²⁶—, Lastarria centra el programa liberal de 1849 en fines fundamentalmente político-ideológicos, en el cumplimiento irrestricto de algunos principios liberales. La descentralización del poder ejecutivo y la administración compartida con el parlamento fueron, por ejemplo, por muchos años las grandes metas liberales, metas que después de larga evolución institucional culminan con la República Parlamentaria de 1874. Cuando en 1891 el presidente Balmaceda propicia una política económica contraria a los intereses de banqueros y capitales ingleses del salitre, los liberales, en lugar de percibir el contenido nacional-proteccionista de esa política, redujeron el conflicto a su forma externa: a la pugna entre el ejecutivo y el parlamento. Aunque habían elegido a Balmaceda, participaron

²⁵ J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*, I, La Patria, Valparaíso, 1868, pp. 319-322.

²⁶ J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 58.

en el movimiento que lo derrocó y que vino a cancelar la posibilidad de una burguesía de empuje nacional en el siglo XIX.

La interpretación retórica de la realidad —disociando el nivel político-ideológico del plano económico y social— fue entonces un rasgo histórico del liberalismo chileno, un factor que entre otros explica la distribución de sus aportes y desaciertos: contribuciones en el desarrollo de la educación y la cultura, en la laicización de la sociedad y en una relativa democratización política; y fracasos al entregar los recursos básicos del país a capitales extranjeros, mostrando una absoluta incapacidad para orientar un desarrollo económico independiente y de beneficio general.

En 1934, en un contexto de crisis de la democracia liberal y de auge del nacional-socialismo europeo, Francisco Antonio Encina publica en dos tomos su *Portales*. Presenta al ministro como expresión intuitiva del genio de la raza, utilizando, para sintetizar su personalidad, una frase de Goethe con sabor hitleriano: «El hombre de acción no tiene conciencia.» Siguiendo a Nicolás Palacios explica que «Portales sería la exteriorización del genio político goda». «Chile —dice—, como consecuencia de la selección con sentido racial engendrada por la guerra de Arauco, es el pueblo de origen español que contiene más alto porcentaje de sangre goda»... «Dada esta circunstancia, el genio goda tenía en Chile mayores probabilidades de aflorar que en ningún otro pueblo. Portales sería el resultado de ese afloramiento.» «La antropología —dice Encina— justifica esta hipótesis... Dolicocefalo de ojos azules y cabellos claros, sin ninguna cruza con otra raza nórdica, a través de todas las generaciones conocidas de sus antepasados..., son reminiscencias inequívocas de ancestrales godos confundidos con el íbero ya desde la península.»

Finalmente, el historiador, poniendo en evidencia la filiación de su enfoque, agrega que «un genio político... es la condensación de las aptitudes de su raza en un individuo que reúne, a la fuerza del ideal, la inteligencia de los medios y la voluntad magnética que sugiere y arrastra... Bismarck, Cavour y Mussolini —señala— son simples expresiones del genio de los pueblos alemán e italiano, producidos por el estímulo del momento histórico»²⁷.

Encina, al identificar a Portales con la esencia de la raza, lo transforma en mito, en una especie de vikingo chileno, en pura forma de la que el mundo socio-histórico estaría ausente. Esta línea de interpretación, que permite saltar por encima de la historia y alabar la personalidad o las ideas de Portales como si 1973 fuese 1829, es la que —despojada en algo de fantasías étnicas— han seguido Onofre Jarpa, Enrique Campos Menéndez y Hernán Díaz Arrieta (Alone)²⁸. Todos, conspicuos personajes de la derecha, instigadores primero y más tarde bien recompensados por el golpe militar de 1973. Esta ha sido también la perspectiva oficial de la Junta («la presencia inspiradora de Por-

²⁷ *Portales*, Nascimento, Santiago, 1934, I, pp. 198-211.

²⁸ *Presencia de Portales*, op. cit.

tales regresa hoy a nuestra patria, como hace ciento cuarenta años, para bien de sus hijos») y del General Pinochet, quien vendría a ser, según este punto de vista, la reencarnación del genio de la raza.

VIII



Hay, es cierto, algunas similitudes aparentes entre la administración portaliana y el Gobierno actual; entre ellas, el autoritarismo y el carácter represivo. Vicente Pérez Rosales, tal vez el más mesurado de los cronistas del siglo XIX, relatando su regreso a Chile a fines del gobierno de Portales, nos dice que su llegada coincidió con la ejecución en Curicó, por motivos políticos, de tres ciudadanos condenados el día anterior por un consejo de Guerra. «Estábamos —anota el memorialista— en plena época del terror»²⁹. Los ajusticiados, dice Pérez Rosales —que presenció la descarga—, eran «conocidos vecinos» y «distinguidos caballeros» de la zona³⁰.

El despotismo portaliano afectó, entonces, sobre todo a quienes como los liberales tenían un mismo origen social y representaban en última instancia los mismos intereses económicos de quienes apoyaban al ministro. A pesar de un proyecto ideológico diferente, la base social con que podían contar los liberales era más o menos la misma del régimen, y el propósito de éstos era, por lo tanto —como lo corroboran alianzas posteriores—, conformar un sistema de influencias compartidas. Este rasgo, que apunta a una formación social subyacente muy distinta a la de 1973, se proyecta también en diferencias de forma y contenido entre el autoritarismo de entonces y la represión física y económica actual.

Además de la modernización general de la sociedad, en los últimos ciento cuarenta años han ocurrido hechos sociales que han venido a modificar la semántica de algunos principios de esa época. El grado de influencia y el «envenenamiento» norteamericano pronosticados por Portales forman hoy, por ejemplo, parte de la realidad chilena. La presencia y la importancia creciente de los trabajadores es también un fenómeno nuevo, que se inicia sólo en la mitad del siglo pasado.

El concepto de orden sustentado sobre sectores de intereses económicos análogos, y en un contexto de afirmación nacional, es, por lo tanto, muy distinto al mismo principio esgrimido en favor de la expansión de capitales foráneos, en un contexto de desnacionalización y

²⁹ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado*, Jakson, 2.ª ed., Buenos Aires, 1946, p. 153.

³⁰ Vicente Pérez Rosales, op. cit., p. 154. *El araucano* (14 de abril de 1837), diario oficial del Gobierno, los llama «delinquentes», «sediciosos» y «enemigos del orden».

en contra de la gran mayoría del país. Ciento cuarenta años no constituyen, por cierto, una medida necesaria para estas alteraciones; basta a veces un cambio en la orientación social del emisor o —como sucedió en Chile— de los sectores que ejercen el poder.

Debido a la singularidad histórica ocurre, entonces, con cierto tipo de ideas lo que en lingüística se denomina polisemia: vocablos que siendo idénticos se refieren a realidades dispares. Principios que —como los signos de lenguaje— tienen un significante y un significado, un soporte material que permanece inalterable y un contenido que varía según los cambios de la formación económico-social subyacente.

Por supuesto, el amparo buscado en la imagen portaliana ha sido para la Junta no una distorsión semántica, sino una necesidad política, un velo para ocultar su verdadera naturaleza. Un régimen que se dice surgido de las entrañas de la chilenidad y que se proyecta como la salvación de Occidente necesita —al menos para consumo interno— una figura mítica, un personaje histórico que avale esa visión etnocéntrica y mesiánica. Un Gobierno que alardea de nacionalismo, pero que, según documentos del propio senado norteamericano, se gestó en conexión con intereses de ese país; un régimen que sigue modelos políticos caducos como el franquista³¹ o que están internacionalmente tan desprestigiados como el brasileño³² necesita, pues, con urgencia, disfrazarse y acudir a la interpretación retórica del pasado.

La mascarada ha resultado, sin embargo, una y otra vez evidente: mientras Milton Friedman reafirma en Estados Unidos su tutelaje sobre el modelo de shock aplicado en Chile (*New York Times*, 22 de mayo 1977), el presidente del Banco Central —y responsable, por lo tanto, de la política monetaria del país— proclama en Santiago la exclusiva paternidad portaliana del modelo económico seguido.

El hecho, por último, de creer que la tradición política chilena puede reducirse a una sola figura desaparecida hace más de cien años implica cuando menos una concepción lamentablemente ingenua de lo que es esta tradición, de sus relaciones con la idiosincrasia, las instituciones y los sectores sociales vivos del país. Implica, también, un monismo que ve sólo lo que quiere ver; una interpretación, en fin, que por su vocinglería y por lo desligada de la realidad debe estar, después de cuatro años, resultando inoportuna hasta para el mismísimo Portales.

³¹ Afirmación del liderazgo del Generalísimo, exclusión de partidos políticos tradicionales, Consejo de Estado subordinado al ejecutivo, traspaso gradual de función legislativa a una cámara de designación presidencial.

³² Democracia restringida de acuerdo a doctrina de seguridad nacional.

EL HISPANISMO

Ideología de la dictadura en «Hispanoamérica»

MIGUEL ROJAS-MIX

La *Declaración de Principios de la Junta de Gobierno Militar de Chile*, publicada poco tiempo después del golpe de Estado y con el expreso propósito de justificar éste, afirma, enfática, que los militares han rechazado la solución marxista «dado su carácter totalitario y anulador de la persona humana» y porque —agrega— «contradice nuestra tradición cristiana e hispánica».

¡La tradición hispánica!..., el hispanismo..., la Hispanidad... Esta es la referencia que nos interesa analizar en los párrafos siguientes.

En Europa y América corrientemente designase con el vocablo hispanismo las disciplinas que se dedican al estudio de España y de la civilización española, y a sus cultores se les llama hispanistas: Sociedad de hispanistas franceses, Instituto hispánico, etc. En el lenguaje de Pinochet el término hispanismo se usa en forma menos académica: su alusión, significa la referencia a una ideología que reivindica los valores de una —así llamada— *Hispanidad* (la Hispanidad sería la esencia de lo hispánico), y los que defienden esta ideología se llaman a sí mismos *hispanos* «y no hispanistas, que es la actitud del extraño que admira desde fuera los rasgos de la cultura ibérica. Ser hispano para el chileno es signo de filiación, no postura servil o imitativa»¹.

El hispanismo, o mejor, el mito de la hispanidad tiene un papel muy importante en la ideología de los militares-putschistas. Desde luego, es una especie de correctivo al nacionalismo desenfrenado, al

¹ Evzaguirre. *Hispanoamérica del dolor*, 1968, p. 19.

situar éste en una visión más universalista. «No obstante —dicen—, nuestro *Nacionalismo* no enclaustra nuestra mirada en los límites del país. Somos universalistas porque hispanos e hispanos porque cristianos. España nos comunicó este sentido universalista, que considera a todos los hombres iguales en su esencia e iguales porque todos sin excepción pueden alcanzar la salvación»².

Por otra parte, consagra el carácter cristiano de la dictadura, dado que une la noción de patria a la religiosidad, reforzando así la función del mito «Patria», pues antipatria deviene sinónimo de herejía³.

A su vez el recurso a la historia (que los militares entienden como pura historia militar) identifica al ejército con la defensa de la hispanidad. ¿No fue, acaso, éste el que defendió durante tres siglos la civilización occidental contra la insurgencia aborigen?⁴

Finalmente, el hispanismo dota a los militares de una argumentación para justificar la crisis económica en que han sumido el país. ¿Cómo así?... podríamos preguntarnos. Como veremos, cuando apenas comienza en España a perfilarse la noción de hispanismo, los intelectuales, que están en su origen, al ver a la Península perder sus últimas colonias durante la guerra de Cuba de 1898 elevan la voz para proclamar un destino espiritual común a ambos lados del Atlántico. En él pretendían encontrar un sustituto al imperio político desmoronado, tratando de reconstruir en lo «espiritual» lo que se había perdido en lo temporal. Este destino común que se presentaba en el escaparate como espiritual, cultural, histórico y lingüístico, aparecía, sin embargo, en la trastienda como una ideología de extrema derecha; y, postulando un catolicismo ultra-conservador, defensor del *establishment*, la sociedad jerarquizada y los privilegios de clase, se declaraba elitista y antidemocrático. Para los intelectuales de entonces la evidencia más importante de que España y América formaban una misma comunidad cultural era que a ambas les interesaban los valores espirituales por encima de los materiales, que a ambas los objetivos del alma les parecían más importantes que los utilitarios. Ello los llevaba a lanzar una crítica contra el materialismo, que alcanzaba tanto al materialismo de la sociedad de consumo yanqui, como al materialismo dialéctico⁵.

En este sentido el hispanismo constituye para Pinochet un mito justificador de la penuria económica. Mediante él trata de minimizar la importancia del fracaso económico, afirmando que el país debe sacrificar los objetivos utilitarios (el Becerro de Oro) para hacer resurgir los valores del espíritu.

² Infante, *Iglesia, gobierno, principios*. Publicaciones vicaría castrense. Santiago, 1976, p. 71.

³ La utilización de la noción de «patria» por Pinochet es analizada en un libro del autor de próxima publicación, y del que también forma parte este ensayo: *El Dios de Pinochet*. Sobre este punto cf. Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, 1934, p. 162.

⁴ *El Mercurio*, 19-9-1976.

⁵ cf. Pike 1975, p. 134, cuya obra sobre el *Hispanismo* constituye una referencia fundamental para el estudio del problema desde sus orígenes hasta 1936.



Es, pues, en calidad de apología que los ideólogos de la dictadura van a sacar del desván el viejo hispanismo y a sacudirlo cuidadosamente, para volver a presentarlo acicalado con los mismos ropajes espirituales de sus primeros años.

«El imperio español en América existe y no tiene nada de político. Es cultural, afincado en una lengua que hablan cien millones de americanos y que va penetrando otra vez en la Florida y California. Es histórico basado en el recuerdo de figuras cuyas dotes son admiradas tanto en Madrid y en Sevilla, como en Caracas y Santiago. Es sentimental, por la permanencia del Quijote y Santa Teresa, de don Juan y del Cid, en el espíritu de los iberoamericanos del siglo XX.

»La unidad espiritual resultante es un obsequio de la historia que españoles y americanos de hoy tienen que aprovechar. Debe servir de base para lazos de toda índole, culturales y económicos, comerciales o tecnológicos, facilitado por la existencia de esas raíces comunes. América puede dar mucho a España y todavía está en situación de recibir mucho de ella. Por de pronto españoles y americanos ibéricos comparten una actitud similar ante el progreso material, que coloca al bienestar físico en su recta posición, como un mero servidor de la felicidad espiritual. La obsesión por el crecimiento económico como un fin en sí mismo no encuentra eco en los pueblos de formación hispana. El becerro de oro del producto bruto nacional no es adorado en español. Eso permite asumir actitudes equilibradas que bien podrían señalar rutas en esta época enferma de industrialismo»⁶.

La vitrina no ha cambiado... La trastienda, tampoco.

El hispanismo se difunde en América bajo la forma de hispano-americanismo o iberoamericanismo entre las décadas del 20 y del 30: los años que antecedieron a la guerra civil española. Fue entonces cuando se desarrolló decididamente como una ideología reaccionaria, unida a la concepción más tradicional del cristianismo y defensora de un «orden cristiano» que no por azar va a coincidir con el de la España franquista. Nadie lo ha de formular con más claridad que Primo de Rivera al tomar el poder en septiembre de 1923. Saludado por las corrientes más conservadoras como salvador de la España tradicional, Primo de Rivera declara su dedicación a la patria y a la religión, su decisión de que la instrucción en religión y patriotismo sería obligatoria en todas las escuelas primarias y concluye, iluminado, afirmando que tal raza española, para cumplir su misión histórica, debe basar su acción en la fundación de una sólida moral cristiana⁷... ¡He aquí Pinochet con cincuenta años de anticipación!

Uno de los ideólogos más influyentes del movimiento va a ser Ra-

⁶ *El Mercurio*, 4-6-1976.

⁷ Primo de Rivera, Miguel, *El Pensamiento de Primo de Rivera: Sus notas, artículos y discursos*, 1929, p. 74. «Noticias Generales», *Razón y Fe*, LXXXVII (abril-junio 1929), pp. 385-387. cit. Pike 1975-1978.

miro de Maeztu (1875-1936). Entre sus obras más importantes figura *La Crisis del Humanismo* (1919), que había publicado previamente en inglés con un título mucho más revelador: *Authority, liberty and function in the light of War*, obra en la que se asocia estrechamente la noción de iglesia con la de hispanidad. Su tesis fundamental data de 1934 y se titula *Defensa de la Hispanidad*. Ella constituye una reacción a la crítica que la Generación del 98, desencantada sobre todo por el fin del colonialismo español, había lanzado sobre España y que se resumía en la frase de Unamuno: «Me duele España.» Maeztu señala que la solución al problema español está en la vuelta a los ideales (mitos) de los orígenes: la recuperación de la fe en la misión nacional y cultural, en el *destino* español, en el sentido católico. Afirma que España tiene una misión histórica que cumplir y que ésta alcanza también a sus antiguas colonias. Por eso acuña un término que los abarque a todos: *hispanidad*. Noción en la que habría de unirse un espíritu misional nacionalista al sentido católico. Maeztu entiende por *hispanidad* un conjunto de cualidades espirituales adquiridas mediante experiencias históricas y sintetizadas e integradas por el catolicismo. Estas «virtudes» serían compartidas por todos los miembros de la «raza hispánica» que, a través de ellas, se unían en una vasta comunidad transatlántica. Maeztu pensaba, asimismo, que esta *hispanidad* se encontraba amenazada por las consecuencias del liberalismo, del naturalismo y del materialismo que habrían sido difundidos por «traidores» que habían tratado de «extranjerizar» la península. La hispanidad, concluía, sólo podría salvarse volviendo al Catolicismo espiritualista.

En 1930, Maeztu organizó un movimiento que llamó *Acción Española*, tal vez en honor a Maurrás. Lo cierto es que Maeztu va a ser el Maurrás de España. En el hecho, en las dos décadas que anteceden a la Segunda Guerra Mundial se desarrollan, como movimientos paralelos, versiones del fascismo que se diferencian del italiano y del alemán por proclamarse ante todo católicos, tales son la *Action française*, la *Acción española* y el *Movimiento Rex* (rexismo) en Bélgica.

Las ideas de Maurrás se difunden vinculadas al hispanismo, no sólo a través de la obra de Maeztu, sino asimismo a través del pensamiento de Calvo Sotelo, que vivió exiliado en Francia hasta mediados de 1934. A su regreso a España, Calvo Sotelo fundó el *Bloque Nacional*, mediante el cual esperaba unir todas las derechas en una cruzada para salvar la sociedad burguesa capitalista, que hacía equivalente a la sociedad cristiana. En materia económica sus ideas parecen incluso precursoras de las de Milton Friedman y la Escuela de Chicago, pues afirmaba que, antes de plantearse el problema de la distribución de la riqueza, había que producir más riqueza: lo que implicaba que el Estado debía colaborar principalmente con los capitalistas. Su posición frente al catolicismo era clara: reconocía la importancia de éste porque mantenía «en línea» a los obreros en momentos de crisis, estimulando el «sacrificio heroico» y la «abnegación»⁸.

⁸ Calvo Sotelo, *La voz de un perseguido*, 1-2-1933-1934 y *El capitalismo contemporáneo y su evolución*, 1935.



En América es principalmente Maeztu quien va a dar un impulso decisivo a la difusión del hispanismo. En 1928 llega como embajador a Buenos Aires e inmediatamente forma un grupo con los sectores de extrema derecha: un periódico aparece, *La Nueva República*, en el cual se publican textos de Maurrás. Este grupo de *La Nueva República* llega al poder junto a Uriburu, que toma la presidencia en 1930.

El hispanismo se difunde, además, en todo el continente por la enorme influencia que en los medios reaccionarios va a tener la *Confederación Española de Derechas Autónomas* (C. E. D. A.), fundada por Gil Robles en 1933, y cuyo lema ha sido recogido hoy por las organizaciones de extrema derecha católicas: FIDUCIA, y otras: defensa de la religión, la familia, el orden y la propiedad. Instituciones que se elevaban a la categoría de principios espirituales. En Chile las ideas de la CEDA tuvieron amplia difusión a través del periódico conservador *El Diario Ilustrado*.

Al comenzar la década del treinta esta ideología parece instalarse en todos los países de América Latina. La depresión y la crisis económica del año 29 contribuyen a ello. En efecto, como consecuencia de la necesidad que siente la burguesía de reprimir la agitación social que provocó la depresión económica, movimientos de extrema derecha, antidemocráticos y proclericales, se instalan en el poder. En Argentina, el ya citado José Félix Uriburu. En Uruguay, Luis Alberto de Herrera impone en 1933 una dictadura moderada. En Perú, José de la Riva Agüero, uno de los más fieros defensores del hispanismo, es nombrado primer ministro. En Chile y en Colombia la crisis tiene, por consecuencia, establecer las primeras alianzas entre los conservadores y los liberales. Estos últimos abandonan su anticlericalismo decimonónico, convencidos que la lucha fundamental es desde ya la defensa de la institucionalidad, de la jerarquía y de los intereses de clase. Los liberales comprenden, especialmente en Colombia, donde la iglesia tiene un papel preponderante, que ella constituye un bastión fundamental de la defensa del sistema. Significativo es que en Chile se funde en estos mismos años un partido nazi que recluta importante número de militantes entre los jóvenes de la alta burguesía católica.

Un grupo de intelectuales de diversos países agita el hispanismo como el único «credo» que puede salvar a «Hispanoamérica» del comu-



nismo: en Nicaragua, Pablo Antonio Cuadra; en Perú, Felipe Barreda Laos, el ya mencionado José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y Alberto Wagner de Reyna, quien además tiene una gran influencia en Chile. En Ecuador, José María Velasco Ibarra; en Argentina, Mario Amadeo; en Uruguay, Luis Alberto de Herrera; y en Chile, Osvaldo Lira y una escuela histórica que tiene como cabezas de fila a Víctor de Valdivia y a Jaime Eyzaguirre y uno de cuyos epígonos, Mario Góngora, acaba de ser recompensado por la Junta con el premio nacional de historia.

El hispanismo se desarrolla, pues, entre los jóvenes intelectuales que estudian en las universidades católicas y que militan en el Partido Conservador o en la Falange. La influencia de la Falange española es capital en este aspecto, pues Primo de Rivera insiste en la idea de que el Catolicismo está asociado a los valores auténticos de la raza y que debe servir como elemento para unir al pueblo contra las doctrinas materialistas. A su vez renueva la crítica al capitalismo, expresión también del hispanismo conservador, pues según Primo de Rivera por su injusticia social y por su incapacidad de *impulsos caritativos* conducía inevitablemente al comunismo⁹.

La argumentación ha sido retomada al pie de la letra por los ideólogos de Pinochet:

«Por otro lado —declara el ya citado Mario Góngora— me siento cada vez más adversario del desarrollismo, la tecnocracia y el economicismo, al cual se entregan desgraciadamente buena parte de los Gobiernos del mundo occidental. El racionalismo en que se basa todo ese complejo ideológico, su desprecio por las

⁹ Cabe recordar que el hispanismo se va a oponer, desde sus orígenes a fines del siglo pasado, al Panamericanismo, lo que lo hace antiyanqui y genera una crítica violenta contra el capitalismo materialista de USA, que se opone a la espiritualidad española. Sólo hacia los años 20-30 aparece en sectores liberales del hispanismo una aceptación de la influencia yanqui, fundada en que los hispanoamericanos deben aceptar sus capitales para lograr la expansión económica. Incluso se trató de justificar esta tesis señalando que USA había comenzado a enriquecer su cultura y a compensar con el desarrollo de valores espirituales su excesivo materialismo original. Campeón de esta «apertura» fue Federico de Onís, que enseñaba en la Universidad de Columbia desde 1916.

tradiciones locales y nacionales, su olvido de todo humanismo y de toda motivación espiritual o vital, arrasan con todas las resistencias profundas que precisamente serían los obstáculos para el marxismo. Gracias a esta mentalidad puramente calculadora y economicista de los Gobiernos, todos los países occidentales están interiormente minados por una "inteligencia" marxistizada, que se ha apoderado de las universidades, de los órganos de comunicación desde hace ya varios años y que ejerce un poder despiadadamente despótico e inquisitorial sobre la opinión pública. El marxismo es ahora el conformismo y el oficialismo universitario en los países «libres» de Occidente, gracias fundamentalmente a que no se puede plantear ni una respuesta metafísica ni religiosa al marxismo. Eso ocurrió, por ejemplo, en España tras la misma fachada del franquismo, desde la década de 1960; en Francia, bajo el Gobierno de derecha liberal de Giscard; en los Estados Unidos, etc. Ojalá Chile no olvide la lección»¹⁰.

En Chile el hispanismo se difunde a través de la revista *Estudios* que a partir de 1932 hace aparecer el Centro de Estudios Religiosos (CER). Esta publicación lanza una serie de campañas que definen su ideología: sobre la afirmación del carácter de «cruzada» de la guerra franquista, la refutación de que los Aliados de la Segunda Guerra Mundial pudiesen representar la cultura cristiana, la denuncia del Juicio de Nüremberg como aberración jurídica, sobre el crimen que significaba aislar España por razones ideológicas, etc.

En América los hispanistas prefieren la denominación de hispanoamericanos a la de latinoamericanos, término que sospechan de revolucionario y, sobre todo, de revelador de la influencia francesa. En forma aún más categórica rechazan el término Indoamérica, que les parece una deificación racista¹¹.

«Si el término Indoamérica sustituye el factor común cristiano y occidental de nuestra cultura por una deificación racista que se repliega ciegamente en bajos estratos de la biología para rechazar todo contacto con el espíritu universal, la otra denominación de Latinoamérica, aunque más inofensiva y menos falsa, disfraza malamente el propósito de diluir el nombre español en una fórmula genérica que dará cabida preponderantemente a otras naciones, muy ilustres sin duda, pero que no estuvieron presentes en las etapas culminantes de la conquista y colonización. Cuando el indio americano, rescatado de la oscuridad de sus ídolos, conoció al Dios del amor y se dirigió a El con las voces tiernas y confiadas del Padrenuestro, no lo hizo en francés ni en italiano, sino en la viril lengua de Castilla. A España no

¹⁰ *¿Qué pasa?*, 9-9-1976.

¹¹ El hispanismo se manifiesta como una ideología racista, que en América se ataca no sólo al indio y al negro, sino al judío, al árabe y a los pueblos latinos que han desarrollado su presencia en el último siglo, particularmente franceses e italianos.

se le puede disputar el derecho de unir su nombre al de una tierra a las que abrió las puertas del cielo, infundiendo en el alma triste de sus moradores la virtud para ellos desconocida de la esperanza»¹².

Lo español es, pues, lo fundamental de América: «Por eso lo español no es sólo un elemento más en el conglomerado étnico. Es el factor decisivo, el único que supo atarlos a todos, el que logró armonizar las trescientas lenguas dispares de México y hacer de Chile, no ya el mero nombre de un valle, sino la denominación de una vasta y plena unidad territorial... Lo que los conquistadores destruyeron apenas es comparable con lo que transportaron de su cultura»¹³.

Pero lo más importante es que España comunicó la Salvación a América. El hispanismo y la salvación se unen, pues, inextricablemente. ¡Hay que mirar a España! Ella es el faro de América. Y sobre todo ahora, dicen los hispanistas, a la hora de la España franquista: hay que seguir el ejemplo de la España de Franco, porque «mientras muchas naciones yacen sin ánimo para repeler el mal o pactan cínicamente con el error, España es la única que a riesgo de liquidarse por entero se rebela contra la barbarie, desentierra el sagrado signo redentor y sabe decir al mundo que, mientras quede uno de sus hijos en pie, no se abatirá sin lucha el espíritu cristiano de occidente»¹⁴.

Es sobre estos argumentos que Pinochet se proclama apóstol defensor de la hispanidad y de la sociedad cristiana y occidental.

El corifeo del hispanismo en Chile fue Jaime Eyzaguirre (1908-1968), periodista, ensayista, historiador y profesor de la Universidad Católica. Él es el fundador de una escuela histórica católica tradicionalista y ultraconservadora que se levanta hoy día como uno de los principales pilares ideológicos de la Junta. Admirador incondicional de Maeztu, Eyzaguirre aparece vinculado a la revista *Estudios* desde su fundación y pronto llega a ser su director.

Aparte de ser modelado por el pensamiento de Maeztu, por las tendencias falangistas y por el hecho de la guerra civil española, el pensamiento de Eyzaguirre va a ser marcado por una tendencia milenarista. El milenarismo tenía una larga tradición en Chile. Ya durante la Colonia, la interpretación milenarista de la historia se había difundido a través de la obra de Manuel Lacunza, *Venida del Mesías en gloria y majestad*. En la década del 30 el milenarismo será todavía enseñado por el presbítero Juan Salas, según el cual Jesús habría de venir visiblemente para reinar en la Tierra antes del Juicio Final. Bien que Salas fue formalmente condenado por la Jerarquía eclesiástica, Eyzaguirre retuvo de su pensamiento —aparte de la tendencia maniquea y la visión escatológica de la historia en las cuales ambas nociones están por cierto comprendidas— la noción *providencial* de la historia y la idea de *cruzada* contra el Mal, que sólo sería erradicado por la venida

¹² Eyzaguirre, op. cit., p. 30.

¹³ Id. pp. 29 y 30.

¹⁴ Eyzaguirre, *Chile en el tiempo*, s/f., Ed. Nueva Universidad, p. 60.

del Bien sobre la Tierra. Hemos visto que ambas nociones son retomadas por la Junta en su discurso apologético.

Como señala uno de sus glosadores¹⁵: «El título *Por la fidelidad a la esperanza* de uno de sus ensayos resume cabalmente la posición de Jaime Eyzaguirre frente a la historia nacional. Sólo vinculando lo actual a la tradición, decía, será posible que el país y toda Hispanoamérica cumplan su destino... Sólo en el respeto a la tradición hispana veía posibilidades de desarrollo político y social, de superación de los imperialismos amenazadores y de mejoramiento de la institucionalidad tantas veces perdida en los países del continente.»

El hispanismo tiene un papel fundamental en la ofensiva ideológica desencadenada por Pinochet y en la fabricación de sus tópicos publicitarios. A través de él los militares afirman una serie de «principios» sobre los cuales se sustenta su orden político. El, pues, permite a la Junta:

1. Rechazar los partidos políticos. El hispanismo tiene la ventaja de no asociarse a ningún partido, presentándose simplemente como la ideología de la extrema derecha. El, pues, permite a los militares reforzar ideológicamente la unión de las derechas (liberales, conservadores, y las fracciones de radicales y demócratacristianos que se han unido a ellos) limando sus diferencias en el cuadro de una ideología «más amplia».

2. Atacar al comunismo. Ya lo señalamos: al crear la ecuación, la nación es la religiosidad, crea la antítesis, la antipatria es la herejía..., y como esta dupla conceptual es reversible atacando al comunismo como doctrina perversa, lo designa a la vez como la antipatria.

3. Apropiarse de la tradición como fundamento de su nacionalismo. «¿Cómo se puede decir algo verdadero, algo original, algo auténtico, si se es infiel a las propias esencias?... Sólo cabe avanzar con paso firme por el camino de la tradición, porque ella es la conformidad de la existencia nacional con el ser nacional»¹⁶. Y en tanto que tradición es historia, y la historia no es vista por Pinochet sino como historia militar, la tradición se identifica con el ejército: «Es tradición la columna vertebral que cohesionó este ejército en marcha que es la Patria»¹⁷.

4. Justificar el «restablecimiento del orden». Partiendo de la premisa de que el socialismo es el caos, los militares difunden, a través del hispanismo, la idea de una sociedad jerarquizada y elitista, fuertemente estratificada, cerrada y no pluralista. Una sociedad que al defender el *establishment* permite la unión de liberales y conservadores, en torno a sus intereses de clases, contra el socialismo.

5. Una interpretación de la historia que constituye un rechazo al régimen democrático y a su *laissez-faire* en política (que no hay que confundir con el *laissez-faire* de la economía liberal que ellos aceptan). Este, en última instancia —arguyen—, conduce a los conflictos

¹⁵ Montes, Hugo, «Evolución de Jaime Eyzaguirre». *El Mercurio*, 19-9-1976.

¹⁶ Eyzaguirre, *Hispanoamérica del dolor*, 1968, p. 21.

¹⁷ Id. p. 40.



sociales, pues el igualitarismo democrático (un hombre, un voto) destruye las jerarquías sociales de las cuales depende la jerarquía de valores. Eyzaguirre, defendiendo las diferencias de clases, ataca al régimen democrático, fingiendo farisaicamente defender el derecho del más débil: «Ahora el orden republicano rehúsa aceptar esas diferencias por antidemocráticas y suprime el régimen tutelar por denigrante. En su lugar se proclama una igualdad ante la ley más aparente que real, pues el débil, súbitamente asimilado al pleno ejercicio de los derechos, en la práctica no los puede hacer valer por su incapacidad, y careciendo de la antigua protección, se ve entregado sin defensa a la voluntad del más fuerte»¹⁸.

6. Niega la lucha de clases a la vez que afirma las diferencias sociales. Efectivamente, en América las diferencias económicas se identifican con los orígenes: el pueblo, el proletariado, en su mayoría es mestizo o indio; la burguesía, por el contrario, aunque no menos bastardeada que el mestizo, se proclama de pura cepa castellano-vasca o a lo más acepta la mezcla con otra sangre europea. Jamás reconoce haberse cruzado ni con indio ni con negro. Privilegiar la tradición hispánica implica, pues, igualmente, imponer el predominio de una clase: la que se asocia a esta tradición. Así, la reconciliación de clases dentro del hispanismo impone el dominio de la burguesía.

7. La exaltación del individualismo y el elitismo. El individualismo merece un párrafo aparte en la Declaración de Principios que la Junta hace en marzo de 1974 y que establece un premio al mérito individual. Se le ensalza porque él se opone al «estilo bajo y mediocriante que ha caracterizado la política nacional en el último tiempo, (el que) ha ido desarrollando una mentalidad que frecuentemente ha llegado a considerar el éxito personal como algo negativo, que hay que esconder o «hacerse perdonar». En la exaltación del individuo se unen en realidad dos fuentes inspiradoras de la ideología de la Junta, el hispanismo y la ideología neo liberal de Milton Friedman, mentor económico de los militares.

La reconciliación de clases exhortada por la Junta supone, por cierto, la aceptación de la sociedad elitista y jerárquica. El ditirambo de las élites implica por cierto la crítica a cualquier forma de socialis-

¹⁸ Id. p. 37.

mo. Si el panegírico al individuo se remonta en la historia hasta la figura del *Conquistador*, del cual construyen una «leyenda dorada», la denigración del socialismo la inician con la difamación del imperio de los incas por «socialista». «Porque hay dolor, de alumbramiento o agonia, desde que se conoce la vida en la tierra de América...; dolor y fatalismo en el quechua oprimido en las garras de un Estado que no admite el libre vuelo de las individualidades»¹⁹. La premisa misma de la igualdad de todos los ciudadanos la consideran una herejía. Filosóficamente el elitismo va a ser reforzado dentro de la ideología hispanista por la enorme influencia que ejerce en España y América el pensamiento de Oswald Spengler²⁰ que vincula la fuerza vital o la decadencia de las culturas a la capacidad de *mímesis* de las élites. El pensamiento de Spengler influye directamente en Ortega y Gasset. Ortega es el pensador español que ha tenido mayor influencia en América entre los años 30 y 60, tanto a través de su propia obra, como a través de la publicación de la *Revista de Occidente*, de la que es director y a través de la cual difunde en América las tendencias filosóficas y científicas alemanas de preguerra, por las que siente una profunda admiración. Ortega, quien, no obstante, representa una corriente liberal del hispanismo, marca las coincidencias profundas de ésta con el hispanismo conservador, postula un elitismo espiritual que afirma no debe confundirse con el elitismo de clase. Las élites son la condición misma de la existencia de una sociedad. «En suma —dice—, donde no hay una minoría que actúa sobre una masa colectiva, y una masa que sabe aceptar el influjo de una minoría, no hay sociedad, o se está muy cerca de que no la haya»²¹. El «pueblo» que a veces aparentemente parece exaltar es, en realidad, profundamente despreciado: sólo las élites —afirma— son capaces de realizar los «valores espirituales de la raza» (para él es una verdad axiomática de que «hay valores propios de la raza que habría que realizar»). «El pueblo —continúa— sólo puede ejercer funciones elementales de vida; no puede hacer ciencia, ni arte superior, ni crear una civilización pertrechada de complejas técnicas, ni organizar un Estado de prolongada consistencia, ni destilar las emociones mágicas de una elevada religión»²².

En España, los enemigos de la República proclaman el elitismo como un ideal corporatista. Maeztu sentencia: «quien dice democracia, dice mediocridad»²³, y Manuel García Morente, el filósofo del corporativismo, apunta que la democracia impulsa y deifica la vulgaridad y destruye la cultura²⁴.

En términos semejantes se expresan hoy día los ideólogos de la Junta aludiendo a la crisis de la civilización occidental: «Escapar de la impasse exigiría de algún gran hombre, de alguna élite, que redese-

¹⁹ Id. p. 27.

²⁰ *La Decadencia de Occidente*, trad. de García Morente.

²¹ Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid, 1959, p. 98.

²² Id. p. 126.

²³ Maeztu, «Diálogo de la intolerancia», *El Sol*, 21-3-1926.

²⁴ García Morente, *La idea de la hispanidad*, p. 84, cf. Pike, p. 258 notas 28 y 29.

cubrieran, que revelaran el *espíritu viviente*²⁵, una nueva y real jerarquía espiritual y vital de los hombres. Eso parece hoy día imposible, pero "los pensamientos que avanzan a pasos de paloma dirigen el mundo", escribía Nietzsche²⁶.

8. Declararse defensores de un catolicismo tradicional, jerarquizante y clasista, paladín de la propiedad privada y fundado sobre el resguardo de las desigualdades sociales en la Tierra, pues la justicia y la igualdad sólo pueden obtenerse en el cielo. «Por igual cauce —por el mismo de los conquistadores españoles, escriben sus señaleros— advino el cristianismo en afanoso anhelo... de hacer de poderosos y débiles seres iguales en esencia, emparejados por el implacable raser de la muerte y el juicio objetivo de Dios»²⁷.

Este catolicismo tradicional postula una catequesis adecuada para las masas trabajadoras, pues piensa que sólo cuando ellas hayan comprendido el propósito de sus vidas en la Tierra dejarán de clamar contra la estructura jerárquica de la sociedad. Es por ello que procuran reemplazar la educación pública, atea y materialista, por la privada, mayoritariamente entregada a las órdenes religiosas, que permite, utilizando el mensaje evangélico, enseñar al obrero la abnegación y el sacrificio. ¡Sólo que esto implica la complicidad total de la Iglesia!

Los sectores más conservadores del hispanismo consideran que el catolicismo es la auténtica religión de la raza y que sólo a través de un renacimiento religioso serán vencidas las fuerzas del materialismo y detenida la revolución social. Los liberales, originalmente escépticos en materia religiosa, han aceptado la doctrina modificando sólo los términos. Para ellos es a través del renacimiento del hispanismo o del «espiritualismo» que habrá de impedirse la revolución social. Es sólo una diferencia terminológica; y finalmente,

9. El hispanismo permite a Pinochet defenderse de las condenaciones reiteradas que recibe del mundo entero por su violación permanente de los derechos humanos, declarándose apóstol de una cruzada, que hereda de España, destinada a salvar a la *Sociedad Cristiana Occidental* de la decadencia y de la amenaza satánica del marxismo.

Pinochet ha salido a la liza enarbolando los pendones de la sociedad cristiana y occidental, de la cual se siente partícipe. Al declarar la guerra al marxismo cree haber renovado su defensa —la de la dicha civilización—, inscribiéndose al mismo tiempo en una tradición centenaria: la del conquistador español, «protector de la civilización cristiana contra la insurgencia aborigen durante tres siglos»²⁸... El conquistador se ha transformado hoy en militar fascista. ¡He aquí la amalgama! Fundado en este rudo truco de prestidigitación ideológica y tratando malamente de esconder sus verdaderas cartas, sostiene que los muertos bajo la tortura, o los desaparecidos no son víctimas de la represión, sino enemigos que han caído en una «guerra santa».

²⁵ Subrayado en el texto.

²⁶ *¿Qué pasa?*, 9-9-1976, loc. cit.

²⁷ Eyzaguirre, op. cit. Nótese que el mismo término usan las actas constitucionales.

²⁸ *El Mercurio*, 19-9-1976.



DAWSON

SERGIO VUSKOVIC

*Extractos del libro inédito
«Chilenos en Dawson»*

5 DE MARZO DE 1974

Ese día se efectuó un nuevo allanamiento a la barraca en busca de armas. Ahora *las encontraron*. Eran pequeñas herramientas proporcionadas en la maestranza de Compingin y que servían para tallar piedras. Las «piedras de Dawson».

El 6 de marzo, es decir, sólo al día siguiente, llega el teniente coronel Aquiles Cáceres. Nos hacen formar en el patio principal y nos comunican:

«que, como se ha encontrado, en poder de los prisioneros, armas cortantes, contundentes y punzantes.

»que, como éstos tienen comunicación e información con el exterior de la Isla;

los Altos Mandos resuelven:

»que se los someterá a un régimen de castigo disciplinario».

—Si ustedes piensan que mis palabras son una amenaza; pues bien ¡son una amenaza!

Pocos días después llega el Destacamento de Castigo de la Infantería de Marina, dirigido por el teniente primero Eduardo Carrasco Moreno. Fue el único oficial que firmó con su nombre y grado las Ordenes del Día, que se colocaban en la puerta de la barraca. Fue él, sin embargo, el responsable del peor período vivido en el campo de Río Chico; y a él le cabe también la responsabilidad en la acción de

dos subordinados, los tenientes I. M. Jaime Weidenlaufen y Mario Tapia.

Cuando hablamos del primero, tiempo después, en otros campos de concentración, los oficiales sólo atinan a exclamar como excusa: «Ah, el loco.»

Andaba con un fusil ametralladora que tenía mirilla telescópica con rayos ultravioleta, que permitía ver en la oscuridad como si fuese de día claro. Su entretención era «hacerle los puntos» a los prisioneros en la noche. Un día, apuntándole a Puchito:

—Prisionero Puccio, ¿sabe? Usted me cae bien. Pero si lo tengo que matar lo haré con gusto... ¡Retírese!

Y Puchito se va retirando mientras «Jaimito» le hace los puntos con su fusil ametralladora...

El día que llegó estuvo de guardia. Fue a nuestra barraca acompañado por un pelotón de infantes de marina, o cosacos. Ahí dijo su famoso discurso:

«Prisioneros:

»Ustedes tendrán que olvidarse de lo que eran antes. Vean lo que son ahora. Cualquier conscripto vale cien veces más que ustedes. Chile no necesita intelectuales vagos, ociosos, como ustedes. Chile necesita soldados y haremos de ustedes soldados cueste lo que cueste. Oiganlo bien, ¡cueste lo que cueste! El que no quiera entenderlo se quedará botado en el camino».

En cuanto al otro teniente, Mario Tapia, transcribo el siguiente relato hecho por Benjamín Teplitzky:

«Un día Corvalán enfrentó a este teniente Tapia, hermano de un conocido delincuente que tiene su centro de operaciones en el café Haití de Santiago. En aquellos días los militares pretendían que nosotros asumiéramos un comportamiento militar. El pretexto era la acusación de haber escondido una maleta llena de armas en la isla Dawson. La tal maleta estaba llena de instrumentos que nos había dado el mismo comandante del campo, Jorge Feller, para que trabajásemos en el cincelado de piedras.

»El grupo Isla —como acostumbraban llamarnos, por nuestro aislamiento— era el más reacio a cumplir estas órdenes. Un día el teniente Tapia se exasperó por el hecho de que después de marchar durante horas bajo la lluvia, nuestra actitud era de completa indiferencia. Entonces ordenó a los demás prisioneros retirarse a sus respectivas barracas. Formó un pelotón de soldados y les ordenó apuntar las armas contra nosotros. Apuntaron los fusiles y esperaron la orden de disparar. En aquel momento Corvalán le dice que con tales amenazas no obtendrá nada. Y agregó: "Además, dudo mucho que la orden de fusilarnos sea ejecutada. Ya tenemos bastante experiencia en estas materias." Y concluye: "Usted debe entender que somos un grupo de personas que difícilmente podremos adaptarnos a las disposiciones u órdenes militares."

»El teniente respondió que no era posible que gente culta, que había estudiado en la universidad, no comprendiese órdenes tan sim-

ples. Entonces Corvalán le rebatió diciéndole que no se trataba de un simple problema de comprensión, sino de ciudadanos que no aceptaban tales órdenes. Además, dijo, "no todos nosotros hemos estudiado en la universidad. Yo, por ejemplo —agregó—, soy maestro de escuela primaria y no he estado en la universidad".

»El teniente, alzando la voz, respondió: "Pero tú eres un periodista. Entonces el título te lo han regalado. Hijo de puta, si no obedeces, todo ha terminado para ti." Corvalán le rebatió con firmeza exigiendo no ser insultado. Entonces el propio teniente Tapia apuntó la ametralladora e hizo como que disparaba. Corvalán dio un paso adelante y levantó ligeramente el rostro, mirándolo fijo a los ojos.»

15 DE MARZO DE 1974

Fue un día viernes. En ese crepúsculo le tocaba «trabajar la onda» a Pañuelito. La pequeña radio a pilas había escapado a sucesivos allanamientos. La tenía pegada a su oreja derecha.

De repente estalla en llanto.

—Han matado a José.

—¿Cómo?

—La radio acaba de decir que se suicidó.

Todos nos reunimos en torno suyo.

En eso entra corriendo el teniente Santiago, que había tenido una oscura participación en el allanamiento de las «armas de Dawson». Intenta darle el pésame a Jaime, pero Carlos Matus le espeta:

—¡Ustedes lo mataron!

—No, se suicidó... ¿Pero cómo lo saben ustedes? —Y luego, como reflexionando: —Si ustedes no debieran saberlo todavía...

—Todo se sabe. Usted, teniente, no ignora que los crímenes de los nacistas se hicieron públicos y el mundo los juzgó en Nuremberg. ¿O no lo sabe?

Para nosotros fue un golpe muy rudo. Sólo tres días antes había sido asesinado en la cárcel Pública de Santiago el general Alberto Bachelet.

José era admirador de Gardel. En Compingín, después de haber estado varias veces en cama como resultado de los trabajos y marchas forzadas, un día se pudo levantar.

Era un hermoso día, como de primavera. Hacía frío, pero había sol. José salió al patio envuelto en una gran capa. Fue hacia el refugio que habían hecho los técnicos y constructores prisioneros. Tomó un choquero con café y lo bebió. Tal vez hasta fumó un cigarrillo.

De improviso su gran amigo el «negro» Jorquera empezó a cantar un tango. José se levantó, cogió una escoba, la ciñó por la cintura y principió a bailar. Era un don Quijote bailando tangos, sin mucha picardía, y sin embargo, de verdad, con la gallardía y galanura de

un hidalgo español. La vida brillaba en sus ojos cansados. Terminó agotado.

Como se sabe, José era un hombre de estatura muy elevada. Cuando abandonó Dawson para ser llevado al Hospital Militar de Santiago, pesaba apenas cincuenta y cuatro kilos. Lo abracé entonces, cuando nos despedíamos, y me espantó: con los dedos de mi mano derecha cruzaba completamente su brazo, ya puro hueso y pellejo.

NUEVE HORAS CERO CERO

Llueve. Nueve horas cero cero: Distribución del trabajo y de las herramientas.

Nos formamos frente a la puerta de la barraca y salimos trotando a tomar nuestra colocación en el patio central. Aquí el Entrepunte, vale decir, el sargento encargado de la distribución de trabajos y herramientas, llama a los delegados de las distintas barracas. Estos proceden a repartir el trabajo a diferentes grupos de seis, siete u ocho prisioneros de sus barracas respectivas. Hugo Miranda formaba los grupos y salíamos a trabajar.

Salimos trotando con los sacos de arpillera hacia la playa.

A la orilla del mar, frente al campo, estamos transportando, al hombro, arena y ripio, hasta el interior del patio central o al patio de nuestra barraca o hacia las escalinatas que conducen a las casetas



DE REGRESO CON LA LEÑA

de vigilancia. Los soldados de guardia, apuntando con sus ametralladoras, nos apuran constantemente:

—Paso vivo, paso vivo.

Debíamos llenar los sacos con arena, echarlos al hombro y partir a la cumbre de las colinas. Al lado nuestro algunos soldados iban trotando y silbando a la vez.

Al comienzo no era difícil. Aunque trotar doscientos metros por la playa cargados con sacos de arena no es ninguna gracia. Pero lo peor era lo que venía: subir de un tirón los casi cincuenta peldaños irregulares que llevaban a la cima de las colinas, donde estaban emplazadas las casetas de vigilancia y las ametralladoras pesadas.

Los primeros diez o quince peldaños los subimos rápidamente. De repente, entre el vigésimo y el trigésimo nos topamos con una serie muy irregular, porque habían sido hechos, a punta de chuzo, pala y hacha, sin mucha habilidad, por los prisioneros de Magallanes. Ellos cortaban con las hachas pequeños troncos, con los cuales se armaba la estructura del peldaño. Nuestra tarea era rellenar esta armazón con arena y ripio.

Al llegar arriba, el primero y el segundo de la fila derramaban su saco de arena en el último peldaño; el tercero y el cuarto lo hacían con el penúltimo y así sucesivamente, hasta el turno final del séptimo u octavo.

—Descenso... Al trote... ¡Maarr!

Sin tomar aliento bajábamos los peldaños, trastabillábamos, casi nos caíamos. Nos auxiliábamos mutuamente.



Al llegar al final de la escala sentíamos el corazón en la boca: apenas podíamos respirar.

Cuando alguno de los nuestros ya no podía más, se quedaba en la cuadrilla de a dos que llenaba los sacos de arena. Mientras los demás trotaban en su ir y venir, debían formar en la playa los montones de arena y ripio. Cuando tocaba un cabo «bueno» hasta se podía fumar un cigarrillo, o nos permitían conversar con los Ecos.

Evocábamos, con el viejo Silva y Pintito, con nostalgia, nuestras conversaciones en la glorieta, bajo la lluvia, pero protegidos por un coigüe frondoso, cuando hacíamos nuestra labor de rancheros en el campo verde. O bien nos acordábamos de los primeros trabajos forzados que realizamos al aire libre, cuando teníamos que plantar los postes telefónicos. Cuando el maestro Tito compuso su poema popular:

*Pásame ese chuzo,
tírame la pala,
pásame el pisón...,
dale con tesón,*

que terminaba con el verso

porque la esperanza nunca fue sometida a prisión

que se decía así, *sometida*, por exigencias de ritmo, de la medida.

Hasta el patio de la Barraca I llega la escuadra de trabajo con los sacos al hombro. De improviso, el suboficial grita:

—Escuadra... ¡Atención!... ¡Firme!

Sólo dos atinaron a botar los sacos de arena y a ponerse en posición firme. El resto lo hizo, pero con los sacos al hombro.

De inmediato:

—Los ocho, ¡páguenme diez!

Diez «sapos» o flexiones que se hacían con el cuerpo boca abajo afirmados en las manos y en la punta de los pies.

No habían acabado los ocho de hacer las flexiones, cuando se volvió a los otros dos:

—Y a ustedes, ¿quién les dijo que se pusieran a discreción? ¡Páguenme diez también!

—Primera flexión, mi suboficial...

—Segunda flexión, mi suboficial...

—Décima y última flexión, mi suboficial...

—No están muy bien, pero por esta vez, pase. Yo les tengo cariño, no sé por qué. Pero ustedes están abusando conmigo. Ahora ¡agarren de inmediato sus sacos! Vacíenlos y vayan al tiro a buscar más arena a la playa. Ustedes son unos flojos. Se han retrasado. ¡Fíjense! ¡Miren a los otros grupos: ya vienen de vuelta!

—Pero mi suboficial, si nos retrasamos porque usted ordenó las flexiones.



—Esto sí, ¿quién le dio autorización para hablar? ¿Acaso no sabe que primero tiene que pedir permiso? ¡Págume diez!

DOCE HORAS CERO CERO

Llueve. Doce horas cero cero: almuerzo.

Algunos minutos antes, dentro de la barraca, nos esforzamos por colocar los abrigos mojados cerca de las calandrias, con el fin de que se vayan secando para el trabajo de la tarde.

Llega corriendo un soldado:

—Don Hugo, rápido, todos afuera. Ahora están de guardia los tres tenientes...

—A su orden, mi soldado. Gracias.

Rápidamente, y con la ropa seca que podemos conseguir, nos formamos frente a la puerta de la Barraca I. Partimos trotando hacia el comedor. Nos detenemos a su entrada.

De a dos y en silencio vamos a la ventanilla de la cocina a retirar el pocillo con sopa y pan. En silencio nos vamos sentando en el largo mesón. A medida que vamos terminando la sopa, nos paramos en silencio, para ir a buscar en el mismo pocillo el plato de porotos que hoy nos corresponde.

El teniente Valenzuela, el «loco» Valenzuela, portando equipo de combate completo, daba vueltas como energúmeno alrededor de nosotros.

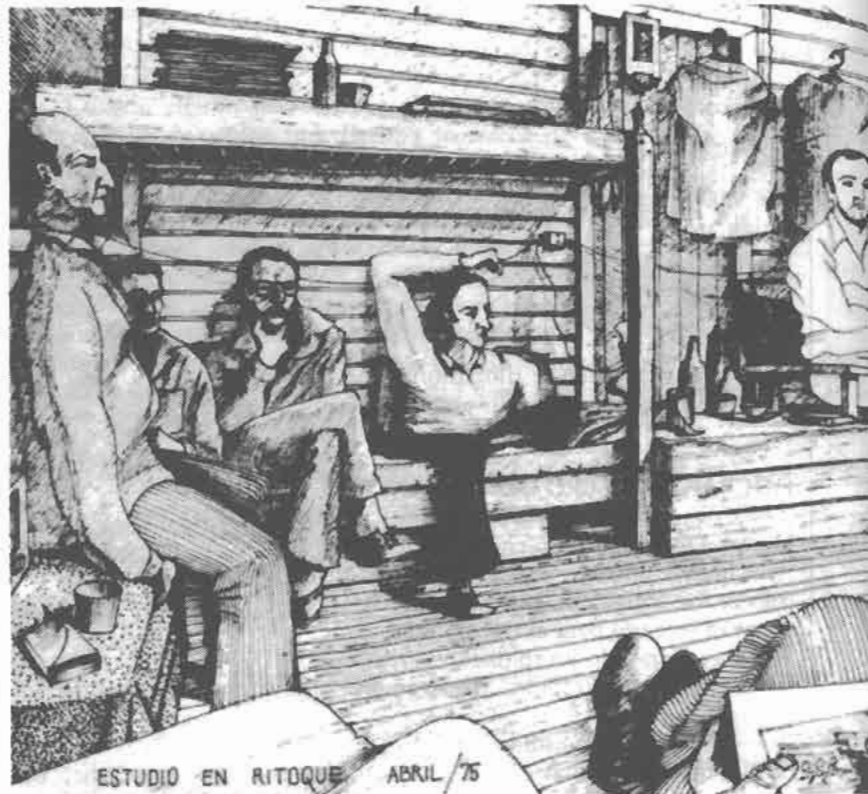
—Mi capitán Zamora está muy descontento del trabajo de ustedes, ¿ah? Ya no van a salir más del campamento. Sólo harán trabajos en el interior del patio central, ¿ah?

Ninguno de nosotros le contestaba. Seguíamos comiendo en silencio los porotos y el pan.

De repente, el tipo no puede más. Silenciosamente, en puntillas, se acerca a uno de nosotros que está sentado dándole la espalda. Le coloca el cañón de la metralleta en la sien derecha:

—Cómo me gustaría reventar este coco.

Nadie dice una palabra. Nos apuramos en terminar el almuerzo. Pero el teniente Valenzuela se da cuenta de nuestra prisa. Se cuelga la metralleta. Saca de un bolsón una granada de mano y se pone



a jugar con ella. La tira al aire, cerca de donde estamos sentados nosotros, y, con mucha agilidad, la toma por la espalda con la mano derecha. Después la vuelve a lanzar al aire y la recoge de voleo con la mano izquierda.

LA VIDA EN LA ISLA

(Extracto de capítulo escrito a partir de notas redactadas originalmente por Orlando Letelier).

10. Al caer el crepúsculo se efectúa el primer allanamiento en busca de armas. Los arrinconan contra la muralla de zinc, y de uno a uno, bruscamente, los van revisando. Saltan los botones de las chaquetas, de las camisas. Al que reclama o no se abre rápidamente la ropa se le castiga con diez o veinte flexiones: «¡págueme diez!», con las manos apoyadas en el suelo; o bien se lo tiene una hora parado en las puntas de los pies y con los dedos de las manos apoyados en la muralla. Las únicas armas que se encuentran son fósforos, lápices y lapiceras.



Se les prohíbe llamarse por sus nombres, sólo deben llamarse por el número correlativo que les ha correspondido. Si alguno se olvida y llama a otro por su nombre, el sorprendido recibe la orden inmediata: «¡págueme diez!».

En Dawson los prisioneros recibieron, con el andar del tiempo, distintas denominaciones oficiales. Para el comandante eran «prisioneros de guerra»; inmediatamente después, un simple número. Para Pinochet, cuando fue a Punta Arenas, eran «delincuentes». Para el coronel Espinoza, en sus dos viajes a la isla, «confinados» y «señores detenidos». Para el teniente Weindenlaufen, «prisioneros» y, después, «ciudadanos».

Están conversando José, Osvaldo Puccio hijo, de diecinueve años, y Benjamín. Un soldado cree escucharles «hablar de armas». Son sacados a las cuatro de la mañana a un bosque cercano y se les dice que van a ser fusilados. Se representa toda la escena. Desde la barraca se escuchan las órdenes, se siente el cerrar de los cargadores y se escuchan los disparos. Osvaldo Puccio padre, enfermo del corazón, escucha todo, lívido, desesperado. Después de una hora se abre la puerta; entra un oficial y después deja pasar a los tres «fusilados». Estos se habían comportado con aquella «dignidad sensata» que se hará después proverbial entre los «dawsonianos».

13. La caminata se hace hasta el cercano mar, con el sargento «Malacueva» a cargo del pelotón. Mientras miramos el mar el «Malacueva» nos hace los puntos con su metralleta:

—Ah, ¡cómo los odio! Ustedes me miran con cara de odio, pero yo los odio más a ustedes.

Ninguno de nosotros le responde. Eso le enfurece más. Nos hace cantar el Himno de las Américas, pero sin mencionar a Cuba, de modo que el verso se canta: «mmmmmm y Panamá».

De vuelta de la caminata se nos hace ir de un lado para otro. De repente:

—¡Todos a las barracas!

Después de tenernos encerrados veinte minutos se nos deja salir. Días más tarde supimos que eran los compañeros Ecos que volvían del trabajo forzado y los militares no querían que nos viesan.

14. El trabajo forzado intensivo empezó a los diez días de llegar a la Isla, vale decir, hacia el primero de octubre. Unos debíamos ir al bosque por leña para la cocina y la estufa. Había que cortar los troncos, desramarlos y, finalmente, llevarlos al hombro al campo de concentración, donde procedíamos a trozarlos con las «corvinas». Otros empezaron a colocar postes de teléfono y posteriormente a alambrarlos. En ocho meses colocarán en total 38 kilómetros de postación. Para enterrar los postes se requería hacer el hoyo, en seguida pararlos y sujetarlos con piedras especiales, apisonarlas hasta que estuvieran bien afirmados; después se echaba una capa de tierra, otra más de piedras y, por último, una nueva de tierra que era apisonada hasta darle la consistencia necesaria. Enrique Kirberg, como buen ingeniero, era exigente en la ejecución de la labor.

Para llegar a los lugares de trabajo había que hacer largas marchas: siete kilómetros de ida y siete, por supuesto, de vuelta.

15. Algunos días más tarde llegan periodistas de Punta Arenas. Mientras cantamos el Himno Nacional toman una foto que, publicada primero en la revista «Vea», da después la vuelta al mundo.

17. Recibimos la visita de periodistas de la BBC de Londres. Los oficiales muestran con orgullo las alambradas de púa que rodean el campamento. No comprenden la repulsión que esto causa a los ingleses.

18. Se nos permite construir en el patio una pequeña cabaña, para resguardarnos de la lluvia y de las nevadas. La hacemos con esmero, con verdadera aplicación. El sargento «Caballo loco» (lo decíamos en inglés, «Crazy Horse», para que no entendiera) bufaba mientras tanto: «¿Para qué tanto cuidado? Está taxativo que cuando se vayan al otro campamento yo echaré todo abajo con un bulldozer.» «Caballo loco» maneja un lenguaje muy particular. Dice *taxativo* por *claro*, y cuando quiere indicar que no está claro, que es confuso, dice *condicional*.

19. En las noches empiezan a simular fusilamientos de los Ecos, con los cuales, por lo demás, ya habíamos establecido contacto. Los allanamientos arrecian. Se nos prohíbe afirmarnos sobre el alambre de púa. ¿Pero quién querría hacerlo?

Don Edgardo Enríquez se resiente de su salud; lo mismo Julio Palestro, José Tohá y Puccio padre. Son llevados a Punta Arenas en el «instrumento», es decir, en la barcaza. Para esto se realiza «la maniobra» con «el logístico», o sea, el camión que nos trasladaba a nosotros o traía mercaderías. En «el instrumento» regresa Daniel. No le han extraído la bala.

En octubre aparece el capellán José Luis. Tenía miedo de entrar en la barraca porque pensaba que podríamos secuestrarlo y mantenerlo como rehén. El padre José Luis es una de las primeras personas verdaderamente humanas que conocemos en Dawson.

Por esa misma fecha logramos que se nos permitan realizar actividades culturales. Se prepara un ciclo de charlas que organiza Sergio Bitar. Fernando Flores habla de Cibernética; don Edgardo, sobre las funciones cerebrales; Almeyda y yo, sobre la teoría del conocimiento; José Tohá, sobre el uso correcto del idioma; Enrique Kirberg da una conferencia sobre Historia de la Iluminación; Jorge Tapia, sobre Derecho Constitucional; Jaime Tohá, sobre los recursos forestales de Chile; Hernán Soto, Política minera; Miguel Lawner, Planificación y construcción de viviendas; Luis Matte, Urbanismo en Chile, y Orlando Letelier, en fin, sobre Finanzas internacionales.

23. Se inician nuevos tipos de trabajo y todos van siendo bautizados sucesivamente. «Ir a canal» significa construir distintos tipos de canales en diversos puntos de la isla. Se construyen bancos, se limpia el patio de colas de cigarrillos. Se construye y se pinta de rojo una barraca caminera. A punta de aguja e hilo de coser se remienda la carpa. «Ir a bolones» quiere decir que se cargan camiones con bolones o piedras grandes que encontrábamos en las orillas de los ríos.

Los trabajos forzados adquieren nueva intensidad. Se nos lleva en «el logístico» a Puerto Harris. Se nos divide en grupos y subgrupos y empieza una explotación concienzuda de los presos políticos. «Ir a zanja» significa abrir una zanja de dos metros de profundidad por varias cuadras de largo para el desagüe y el alcantarillado de Puerto Harris. Usábamos chuzos y picotas para triturar las rocas que se encontraban en el fondo anegado de la zanja. «Ir a tranque»: cooperar con los prisioneros de Magallanes en la construcción de un tranque de madera y despejar el cauce del río Harris que desemboca en el puerto homónimo. «Ir a cuneta»: hacer las cunetas de todas las calles de Puerto Harris. «Ir a leña» es ir al bosque Murillo a despedazar los troncos de los árboles muertos o muy viejos con hachas o con combos y cuñas, abriéndolos por sus cuadernas. Un sargento nos ayudó a derribarlos con cordeles. El Cheto era uno de los más entusiastas en la tarea de cortar árboles para hacer leña. El leñador empedernido no se fijó que se le venía encima un coigüe inmenso. Le gritamos, alcan-

zamos a tomarlo de una mano, pero un pie quedó enredado en las ramas de los árboles que habíamos cortado antes. Las ramas lo cubrieron y el tronco lo rozó. Varios nos apresuramos a socorrerlo. Sentí su mano como la de mi padre.

En la primavera, los bosques de coigüe daban digüeñes.

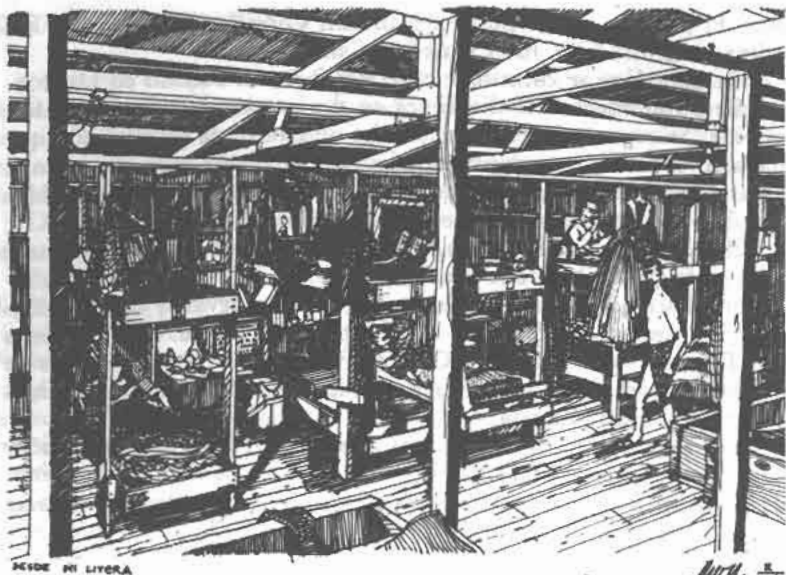
«Ir a alambre» quiere decir portar una inmensa rodela con el alambre telefónico e irlo colocando en lo alto de los postes, ayudados por una escalera. «Ir a basura menor»: limpiar los alrededores del villorrio. «Ir a mierda»: limpiar y quemar el basural con las excretas de Puerto Harris. Lucho Matte, igual que todos los demás, realizaba también algunas de estas labores; mientras sudaba paleando mierda y desperdicios se decía en voz alta a sí mismo: «Qué diría mi tío Jorge si me viera.»

«Ir a pastelones» era ir al campo a sacar, enteros, pequeños rectángulos de tierra de medio metro cuadrado con pasto y florecitas. Los pastelones eran llevados a los patios de las casas de los oficiales. «Ir a turba»: trabajar en capas de helechos petrificados, que semejan tierra vegetal, y que no fermentaban, ni se transformaban en humus. Los lugares en los cuales se encontraban se llamaban turbales. «Ir a transporte» era cargar y descargar tubos de gas licuado de 50 kilos, cañerías de fierro y rocalit o mover a mano toda la estructura de acero de un puente. «Ir a iglesia» era un trabajo voluntario que decidimos realizar y que consistió en reconstruir, pintar con aceite quemado y encerar toda la antigua iglesia salesiana de Puerto Harris. En la sacristía había un ataúd que se usaba en las misas de difuntos. Algunos se acostaban en él para descansar un poco. «Aclarar el río» era sacar los troncos de árboles viejos que obstruían su cauce. Anselmo Sule, Palma, Salvo y Julio Stuardo se destacaban en el uso de combos y cuñas para abrir en cuadernas los gruesos troncos. Cuando crujía el tronco fenomenal, terminábamos de desgarrarlo a fuerza de hacha, actividad en la cual se destacaban Corvalán, Cheto, Flores, Hernán Soto y Cantuarias.

A pesar que estos árboles quemados estaban en el cauce del río desde los tiempos del gran incendio que estremeció la isla, sus cuadernas, despojadas de la corteza, estaban en perfectas condiciones y se transportaban al campamento para incrementar la reserva de madera para el invierno. Cuando los troncos estaban podridos eran quemados. Llamábamos la faena «ir a incendio».

Cuando fuimos trasladados al campo de Río Chico apareció otro trabajo: «ir a electricidad con califonia», es decir, manipular a mano una dínamo para producir electricidad.

Por extensión llamamos «ir a calafate» cuando se nos permitía coger esta fruta silvestre de la provincia de Magallanes. «Ir a estadística» era concurrir a la guardia, donde se nos convocaba para dar datos personales. Si la convocatoria era para recibir noticias sobre algún trámite judicial, el afectado decía: «Tengo papel.» Si, en cambio, se trataba de una carta individual, para los demás éste pasaba a «estar salido».



DESDE MI LITORAL

24. Muchos oriundos de la isla, algunos suboficiales, cabos y soldados, nos ayudaron de una manera u otra. De varios nos hicimos amigos. Sus nombres no han sido olvidados, ni lo serán. ¿Cómo no recordar al que nos enseñó a botar los árboles con cuerdas y lazos? ¿O a aquel que nos convidaba cigarrillos cuando más escaseaban y todos andábamos diciendo «déjame la corta»? ¿O al que nos dijo que nunca una cosa muerta (el capitalismo) podría derrotar definitivamente a una cosa viva (el socialismo)? Otro nos convidó mermelada de calafate hecha por su esposa. Algunos, como muestra de confianza, nos pasaban las metralletas; nos ayudaban a limpiar los platos con arena y agua de mar, ya que almorzábamos en los lugares de trabajo; muchos nos proporcionaron la ayuda inesperada de emitir sus propias opiniones. Una madrugada fuimos despertados por los soldados de la guardia nocturna que silbaban una melodía cuyos primeros versos dicen: *Somos los hijos de Lenin / y a vuestro régimen feroz...*

También tuvieron un comportamiento humano algunos oficiales. Como el que se fue a despedir de nosotros cuando estábamos con Anselmo. Como los que sacaron las notas que dieron origen a estos escritos. O como el «capitán Bonachón», con quien tuvimos largas conversaciones; de entrada se confidenció con algunos de nosotros: «¿Saben, señores, lo que pensé cuando recién entré a este campo de concentración? Simplemente: me equivoqué de película, ésta es una película de nazis.» Y poniendo los hechos a la altura de sus palabras, suspendió los trabajos forzados durante los quince días que duró su guardia.

26. El primero de diciembre llegan Luis Corvalán, Pedro Felipe Ramírez, Anselmo Sule, Julio Stuardo y Camilo Salvo.

De inmediato se constituye el secretariado del Partido en Dawson. Los siete comunistas nos dividimos en dos grupos de trabajo e información. Se organiza el contacto con los obreros de la construcción que trabajan en la Isla, con los camaradas de Magallanes, con el personal, y hasta con la empresa constructora del campo de concentración. Mucho después, en Ritoque, empezaremos a cotizar.

El ocho de diciembre, para las Marías, un grupo es invitado a una misa en la iglesia de Puerto Harris.

El quince de diciembre salen en libertad Budnevich y el doctor Gijón. El mismo día regresan del hospital Naval de Punta Arenas don Edgardo, Julio Palestro y Osvaldo Puccio padre: traen rumores de una posible amnistía. Vista la enfermedad de don Edgardo, elegimos delegado a Hugo Miranda.

Don Edgardo, médico, ex rector de la Universidad de Concepción, ministro de Educación del Gobierno de la Unidad Popular y capitán de navío en retiro, se levantaba siempre con camisa blanca y corbata negra.

Un día alguien le pregunta:

—Oiga, don Edgardo, ¿y a usted no le molesta andar en este campo de concentración con camisa blanca y corbata negra?

La respuesta viene de inmediato:

—Mire, hombre, una de las cosas *que menos me molesta* en este campo de concentración es andar todos los días con camisa blanca y corbata negra.

27. Para la Navidad se organiza una velada en el comedor. Se cantan villancicos. Enrique con Puchito hacen la parodia de un ventrículo. Lawner dibuja tarjetas de saludo de Pascua que todos firmamos y enviamos a nuestras familias. Aniceto canta con mucha emoción «Si tuviera un martillo».

31. Mucho tiempo después, cuando en Ritoque, Puchito cumplió veintiún años, le regalamos un cuaderno dibujado por Miguel Lawner, quien representó allí, antes en Dawson y luego en otros campos, la presencia viva del arte expresándose aún en las barbas de los verdugos.

El cuaderno es un regalo colectivo. Escribió Anselmo Sule: «A mi gran amigo, fortalecido en la calamidad transitoria de la lucha por la vida.» En otra de sus páginas se lee: «Viva a los veintiún años de Puccio Chico! Con todo el aprecio de Luis Corvalán.»

La bondad, el compañerismo a toda prueba, la alegría de vivir aun en estas difíciles condiciones, hacen decir a Osvaldo Puccio padre (artículo publicado en la «Revista Internacional» el mes de septiembre de 1976): «La cárcel, los campos de concentración nos dieron, al margen de lo horrendo de la vida en ellos, algo muy hermoso: la fuerza, la fortaleza de la solidaridad. Esto nos ayudó a resistir los embates de la vida.»

EL ESPIRITU DE DAWSON

No todos comprenden a fondo lo que significa la solidaridad nacional e internacional para el torturado, para que el detenido por años no pierda la fe en sus ideales y en sí mismo. ¡Cómo perderla cuando uno de sus propios torturadores le dice suavemente al oído: «¡Aguante un poco más, a usted lo nombró la Radio Moscú!»

De este modo, aun estando solo en una celda uno sabía, con plena certeza, que no estaba solo.

Eramos hermanos en esencia, para nosotros mismos y para los demás, incluso hasta para nuestros verdugos.

¿Cuántas veces vi a Cristo redivivo en mis hermanos católicos Pedro Felipe Ramírez, Fernando Flores, Luis Matte o Sergio Bitar?

¿Cómo no recordar al «viejo» Silva, proletario hasta la médula de los huesos, modesto, firme, servicial, trabajador, enemigo acérrimo de los explotadores? Viejo obrero socialista que el día 11 de septiembre sintió que su conciencia de clase le dictaba ir a la Moneda. Nadie se lo dijo u ordenó, pero él fue, decidido a morir junto a su compañero presidente. No murió, sin embargo, sólo por milagro, y así yo pude conocerlo y tener el honor de ser su amigo.

¿Cómo no evocar la figura espartana de Daniel Vergara, resistiendo treinta días, sin emitir una queja, la bala que tenía incrustada en una mano?

¿Cómo no recordar las canciones que, bailando, nos cantaba todas las mañanas Anselmo Sule, presidente del Partido Radical, en el campamento de Río Chico?

¿Cómo olvidar al cultísimo Orlando Letelier, nuestro profesor de inglés, tocando la guitarra y cantando con su «ángel» peculiarísimo que «aunque la jaula sea de oro, no por eso deja de ser prisión»?

¿Cómo no tener presente la actitud siempre amplia, siempre valerosa, de Clodomiro Almeyda?

Muchas veces recorrió el campamento de Dawson (que tenía una vida propia, silenciosa de día, festiva, atenta y combativa de noche) la noticia de los actos de arrojo y valentía de Aníbal Palma, de Hernán Soto, de Cantuarias, de Jiliberto.

¿Cómo no recordar las conversaciones con el sagaz Hugo Miranda, nuestro segundo delegado, sobre la necesidad imperiosa de que saliéramos de Dawson en buenas condiciones físicas e intelectuales y que ésa era allí nuestra verdadera tarea revolucionaria, que así derrotaríamos los designios de nuestros verdugos?

¿Cómo no evocar la entereza, la integridad, el rigor de Julio Stuardo, Cademártori, Kirberg, Jorge Montes?

Imposible no traer a cuento, en fin, a Luis Corvalán, la modestia personificada, el oído que siempre escucha, la palabra paciente que convence.

Evocándolos he querido evocar lo que nosotros llamábamos, a menudo, «el espíritu de Dawson», que es, en verdad, el espíritu de todos los campos, de todas las prisiones de Chile.

Es espíritu de Dawson, es decir: frente a la adversidad, la firmeza, la serenidad, la esperanza, la conducta humana común a los luchadores sociales; la lucha por sobreponerse a la prueba más feroz que pueda afrontar un revolucionario: la de la agresión fascista.

El espíritu de Dawson, o sea: la experiencia colectiva de un pueblo, el drama donde no hay héroes de excepción, sino la voluntad de centenares de miles de chilenos conscientes de su destino superior y resueltos, por lo tanto, a poner fin a la opresión, a la tortura, a la muerte.

El espíritu de Dawson: la antítesis del sectarismo, y las antítesis, también, de la ligereza, la superficialidad para juzgar o tratar de entender la tragedia de nuestro pueblo.

El espíritu de Dawson es también, en fin, el afecto, el respeto mutuo, la imborrable hermandad que se establece entre los prisioneros. Como dice la expresión rusa: *bez karitnaia drushba murshkaia*, es decir, la desinteresada amistad varonil.

¿QUE HABEIS HECHO DE LA ISLA?

Después pasan años sin historia: no hay hombres para que la hagan.

Dawson sólo existe en las cartas geográficas y en las relaciones de la Orden Salesiana.

Hasta que un día reaparecen los isleños que, en verdad, nunca se habían ido del todo. Se crea un hacienda y la isla se transforma en criadero barato de vacunos.

Un buen día llega el año 1970.

El Gobierno del presidente Allende envía a José Tohá, su ministro de defensa, a Dawson para que entregue la isla, en propiedad, a la marina de Chile. Y en Puerto Harris se comienza a construir la población nueva destinada al personal civil y militar; se mejora la escuela pública; se crea un centro de abastecimientos y se forma un invernadero; como a veinticinco kilómetros de Puerto Harris se construye un aeródromo.

Y un mal día llega también el 11 de septiembre de 1973. Con él llega el fascismo. Los nombres siguen siendo los mismos, pero ahora quieren decir otra cosa:

A 7 kilómetros de Puerto Harris: *Compingin*, campo de concentración, desde el 16 de septiembre hasta el 20 de diciembre de 1973.

A 13 kilómetros de Puerto Harris: *Río Chico*, campo de concentración, desde el 20 de diciembre de 1973 hasta el 8 de mayo de 1974.

A 11 kilómetros de Puerto Harris: *Bosque Murillo*, zona de trabajos forzados.

A 6 kilómetros y medio de Puerto Harris: *Turbales*, zona de trabajos forzados.

¿Qué habéis hecho de la isla?

Pero el 11 de septiembre de 1973 llegó atrasado medio siglo. El mundo no es ya el mismo, y por esto, aunque la Junta quiso excluirnos, desterrarnos del planeta, y ocultar, enterrar el drama de Chile, no pudo conseguirlo. Los perseguidos forman hoy una fraternidad mundial indisoluble.

Estábamos absolutamente seguros, entonces, que no nos olvidarían. Aunque el centinela no durmiera, la voz del mundo se colaba y llegaba hasta nosotros. Aunque se prohibiera escucharla y se amenazara con las penas del infierno, los oídos se mantenían atentos.

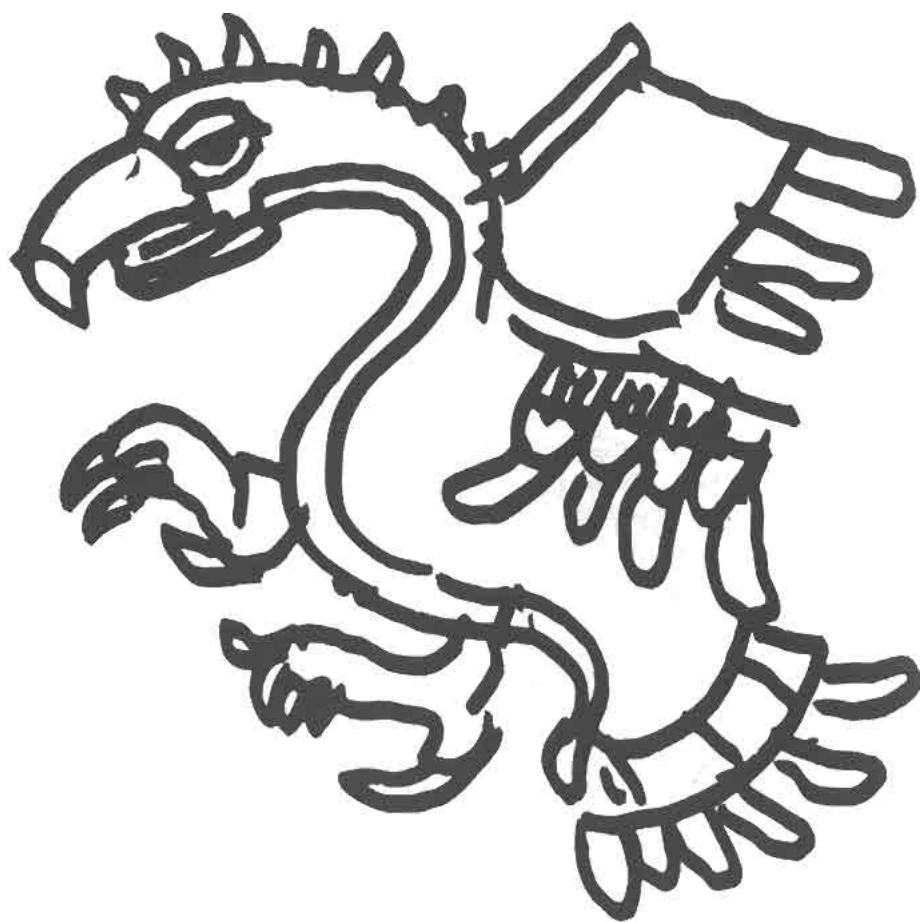
Estábamos ciertos que la nube negra sería pasajera; era lo que pensábamos al observar los imponentes crepúsculos de Dawson. Por eso nadie se extrañó demasiado cuando, después de dos semanas de lluvia, un día, el 8 de mayo de 1974, volvieron los rojos arreboles de un amanecer límpido y luminoso. No nos extrañamos porque sabíamos que volverían.



DANIEL LEE

25/2/74

Dibujos de Miguel LAWNER.



NOVELAS DEL DICTADOR

VOLODIA TEITELBOIM

En la década del setenta, cuatro escritores de significación en el continente, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y René Depestre, trazan versiones distintas de un tema común: El dictador latinoamericano. Habrá que concluir que el hecho no puede atribuirse a pura coincidencia.

¿Por qué dichos autores —en verdad son más— han experimentado casi simultáneamente el magnetismo del personaje de cien rostros?

Sin duda porque el problema ha vuelto a plantearse en estos años como una pregunta angustiada para la conciencia de sus pueblos. El dictador, bien lo sabemos, está lejos de ser en América Latina una curiosidad arqueológica o una pieza de museo. Actúan estos escritores como intérpretes de una candente preocupación colectiva. Los anima además un propósito, más bien un anhelo, de contribuir a diseñar un futuro que no reedite el inquietante protagonista.

Este ha sido un decenio en que se reinicia el viaje esclarecedor hacia lo íntimo del déspota, hacia el interior de la tiranía. Las obras literarias que lo tratan cumplen su validez estética alcanzando eficacia social, fijando de cuerpo y alma a este arquetipo desapacible. Las cuatro novelas a que nos referimos practican un sondaje en el subsuelo que produce al tirano, enseñan el humus donde germina, pintan el aire enrarecido, deletéreo e impreciso que a su vez exhala. Desmitifican distintas encarnaciones nefastas de este antihéroe que ha poblado demasiadas páginas de la historia americana.

Desde luego, las personificaciones del dictador típico son tan atípicas como sus propias imágenes y como los autores que las recrean. Huelga recordar que el monstruo —abordado directa o tangencialmente— ha sido casi un *leitmotiv* en las letras latinoamericanas de diferentes períodos.

Sacrificados los libertadores, la casta militar aparece con la Independencia. No va mucho más lejos que un cambio de nacionalidad del equipo gobernante. Apoya el poder civil terrateniente o a ratos lo disputa para servir intereses análogos. Simón Bolívar lo advierte: «Me ruborizo al decirlo: la independencia es el único bien que hemos adquirido a costa de todos los demás.» (Mensaje al Congreso de 1830.) Sucesores del poder español, los criollos civiles o militares mantuvieron la antigua estratificación económico-social. Los soldados fueron reclutados en las mitas y los obrajes, en las minas y los campos. Peleaban dirigidos por el patrón, sin saber con exactitud por qué luchaban ni para qué sucumbían en los campos de batalla.

Tanto a próceres como a libertadores les recorta las alas el atraso de las estructuras predominantemente agrarias, que recién comienzan a conocer los primeros vagidos de un capitalismo incipiente. Con el libre comercio se perfila la definida presencia de nuevas metrópolis extranjeras, cobra forma una burguesía mercantil y minera, pero también se alcanza a vislumbrar en el horizonte la aparición del maquinismo moderno y el anuncio nebuloso de los primeros núcleos obreros. Todo esto opera como ácido disolvente sobre sociedades de baja técnica, cultura pobre y féreas tradiciones religiosas.

No son próceres ni libertadores los personajes de estas novelas. Pertenecen a la polivalente y pintoresca ralea de los caudillos. Cuando uno de ellos, el llanero Páez, ofrece a Bolívar una corona, éste le responde: «Yo no soy Napoleón ni quiero serlo, tampoco quiero imitar a César; mucho menos a Iturbide. Tales ejemplos están fuera de mi dignidad. El título de Libertador es superior a cualquier otro que el orgullo humano pueda ofrecer, por lo mismo es imposible degradarlo... La igualdad desaparecería y el pueblo perdería sus derechos en manos de una nueva aristocracia.» No fue éste el criterio del fugaz emperador de México, Agustín I, ni del general Antonio López de Santa Ana, quien toma el poder once veces y se hace llamar Alteza Serenísima. Ni es el de aquellos que no descartan de sus planes la reconquista española o la designación de un príncipe europeo o el sueño de convertir su país en protectorado de una potencia extranjera.

Yo, el Supremo

El asunto de una de estas novelas se refiere a un personaje de la América del primer período. Es un déspota alucinante; pero no al estilo de Rosas, Melgarejo o García Moreno, del dominicano Santana, de Rafael Carrera en Guatemala. José Gaspar Rodríguez Francia, en-



lazando dos períodos, merece también novela aparte. Roa Bastos escribe una obra de política-historia-ficción para desentrañar mejor al hombre que toma en sus manos. Un relato espacial-interno, contruido a base de rigor, exactitud documental, libertad controlada de la imaginación. El lector percibe en el personaje una espeluznante visión del mundo, una fría tesis combinada con la acción despiadada. Se trata de un solitario jefe de estado, que aterroriza y mueve su sistema con el carburante temible y deshumanizado de su predestinación. Una fábula real, grandiosa y cruel, sin humor, sin un respiro, sin una sonrisa.

Yo, el Supremo, publicado en 1974, es el cuasi-monólogo, el soliloquio, la corriente de la conciencia de Francia, escrito por Policarpo Patiño, su servidor, su secretario, secretante chupatintas, su buscador de la palabra «quimera» en el diccionario, el receptáculo de sus reflexiones metafísicas. «Patiño, ¿sabes tú, Patiño, lo que es la vida, lo que es la muerte? No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere.» Patiño es, a su vez, vehículo que transmite las noticias, el reportero de la crónica sospechosa del país. «Excelencia, un chasque a matabalho ha traído este oficio del comandante de Villa Franco, celebración de las exequias de Nuestro Supremo Señor.» Se desempeña asimismo como recadero de las órdenes de las sentencias capitales: «En menos de tres días has de llevar al culpable bajo el naranjo.»

En los folios de un cuaderno privado de comercio El Supremo (¿o su amanuense?) asentaba de modo inconexo hechos, ideas, meditaciones. Los positivos en el Haber, los negativos en la columna del Debe, sin olvidar los arrebatos del juego con las palabras (un ir al origen desintegrado de los vocablos, son-ido, fide-indigno). «¿De qué hablabas, Patiño?» Policarpo, su confidente, le mantiene el diálogo del desequilibrio. Es su ejecutor. El que informa cosas de los malos espíritus, incluso sobre las actividades de los hombres que salen en cuatro patas. Patiño debe oficiar de investigador. Patiño debe buscar la letra del anónimo en todos los escritos del país. Hay veinte mil legajos en los archivos —advierte—, quinientas mil fojas. Debe escarbarlas todas para descubrir a los malhechores de la letra escrita, del rumor sedicioso. Confían la pesquisa, como romper cabezas, y ocho mil escribientes. «Policarpo Patiño, fiel de fechos y fechas, y actuario, te mando recordar que olvides.» «Cuando te he dictado las palabras tienen un sentido; otro cuando los escribas las escriben.» Recibe del dictador, piloto de tormentas, la orden de «sostener el principio de autoridad imponiendo a los militares una exacta obediencia». Debe escribir el trasmundo del Supremo, que es el dueño del susto, no importa que finalmente considere también a Policarpo Patiño «infame traidor a la patria». Corresponde a la lógica del sistema.

Así es este Dr. Francia, primer dictador por veintiseis años. Individualidad poderosa y sombría, odia a Bolívar, se proclama Jefe de la Iglesia Nacional, suprime el Seminario, órdenes religiosas, nombra vicarios y sacerdotes. Declara la moral base de la tiranía y del terror. Disuelve el Congreso, elimina los cabildos. Cierra el país al comercio extranjero. Aisla al Paraguay.

El Supremo es una variación particularísima del tema dictatorial, porque se trata de un tirano diferente. Roa Bastos vuelve al caudillo que bajo una inspiración tétrica, no exenta de lecturas de convencionales de la Revolución Francesa, propone un Paraguay hermético. Establece una dictadura severísima con una teoría del país y del hombre, donde él se atribuye la misión de ser el Hombre en Excelencia dramática. Un Paraguay todavía tan enigmático como el Dr. Francia. País envuelto por cierta fama de tinieblas. «Contesta al Comandante de Villa Franco que no he muerto aún...»

El dictador no ha muerto aún en América Latina. Pero quien ha muerto es el inaudito dictador Francia, ejemplar único dentro de sus congéneres del continente. Tras la independencia de España, desprecia a los «oligarcones» porque ninguno de ellos ha leído una sola línea de Solón, Rousseau, Raynal, Montesquieu, Rollin, Voltaire, Condorcet, Diderot. «Procedía procediendo. Puse el pie al paso del amo, del traficante, de la canalla dorada.» Inauguré la era de las cabezas quietas. En su biblioteca se mezclan los libros de derecho con los de matemáticas: Julio César, Maquiavelo, el Quijote con textos de astronomía, de ciencias experimentales y aplicadas. Tan experimentado y raro parecía el personaje a sus contemporáneos —y ha

seguido pareciéndolo— que sobre el primer libro escrito respecto al tema, «Ensayo Histórico sobre la Revolución en Paraguay», de los suizos que vivieron en el país y conocieron a Francia, Juan Rengger y Marcelino Longchamp, se dijo que era llave y linterna para penetrar en la misteriosa realidad de una época sin parangón en el mundo americano; también en la personalidad esfinge de quien forjó «la nación paraguaya con férrea voluntad en el ejercicio místico del poder absoluto». Recibió panegíricos propios de una mentalidad europea: «El Paraguay es una utopía real y Su Excelencia el Solón de los tiempos modernos, me adulaban los hermanos Robertson.»

Fallecido el 20 de septiembre de 1840, los restos del Supremo Dictador interesan a Stroessner, ansioso de dárselas de continuador de Francia. Está preocupado de sus «sagradas reliquias». El puzzle sobrevive a la muerte. La polémica continúa no sólo en torno a su personalidad y su obra, sino que abarca también el destino incierto de sus cenizas. Un año después de su muerte los «cónsules» mandan hacer desaparecer el mausoleo y ordenan reenterrarlo «no se sabe dónde». Ahora muchos dudan de la autenticidad de los despojos mortales. La tradicionalista sociedad rural paraguaya continuaba bajo el embrujo de los fuegos fatuos del primer protagonista, que decidió suprimir la institución del rumor público, sosteniendo que el bullicio de la fronda venía sobre todo de la boca de los ricos, listos para el golpe de mano. Tuvo iniciativa política y represiva. Fue pródigo en arrestos y en castigos implacables para los sospechosos de intentar levantamientos. Los feudales chocaron con él. Los panoramas salvajes del país tras el vacío de los jesuitas conocieron así la extraña paz de una dictadura singular que, con todo, no escapó al gobierno de los propietarios. Nacionalista, con un sentido autoprovidencial, curiosamente modernista en algunas facetas, tuvo por divisa replegar el país sobre sí mismo para enfrentar a los poderosos vecinos, Brasil, Argentina y Uruguay, que sembraban a sus ojos la semilla del conflicto. Los personajes, las ideas, los tiempos han cambiado. Pero Paraguay, devorado más tarde, hasta hoy, por dictaduras vulgares, continúa siendo el país velado, que vive la clausura del atraso y de la tiranía y donde no cesa el fuego oscuro de la represión continua.

El otoño del patriarca

El dictador de García Márquez no es el patriarca otoñal bíblico; no es Jacob, el de las historias de Thomas Mann. Más bien equivale al anverso de su pathos y de su tradición. Configura la imagen del dictador latinoamericano montado sobre dos siglos, elevado a una condición pseudomitológica. Forma parte de los totems del subdesarrollo. Convierte en hombre las pesadillas históricas. Surge de cierto trasfondo nocturno, parece un ser antediluviano. García Márquez le con-

fiere, a manera de símbolo necesario, un carácter fuerte, incisivo, envolvente, con referencias cetáceas, botánicas, ingredientes animales. Lo plasma como una emanación viscosa de la naturaleza física y del atraso zoológico de la sociedad. Como si la gravitación del medio ambiente, en su ansia de petrificar, bajo la máscara ordenadora, fuera capaz de suscitar una masculinidad brutal e iletrada. Así delinea a este personaje arrancado en parte al bestiario para que encadene y gobierne con toda su avasallante prepotencia, a fin de que nunca concluya el dominio de la pequeña minoría representativa de fuerzas telúricas y materiales que actúa tras él.



En medio de «la brisa de muerto grande y de podrida grandeza», Gabriel García Márquez, desarrollando con tono rico y grave otra forma del barroco grancolombiano, distinta y despojada de la sensual plenitud de *Cien años de soledad*, describe con tristeza a este dictador, «el anciano más antiguo de la tierra, el más temible, el más aborrecido»: «Gobernaba como si se supiera predestinado a no morir jamás», con lo cual subraya la naturaleza semicrónica del mal. Además de su analfabetismo coronado y de su entreguismo ajeno al pudor, («antes, durante la ocupación de los infantes de marina, se encerraba en las oficinas para decidir el destino de la patria con el comandante de las tropas de desembarco y firmaba toda clase de leyes y mandatos con la huella del pulgar, pues entonces no sabía leer ni escribir»), representa la duplicidad de vida y persona que lo impulsa a emplear su sosia, Patricio Aragonés, su doble perfecto, quien debe reemplazarlo en el lecho de las concubinas, en las ceremonias oficiales; que debe escapar, si puede, a los atentados contra su sagrada dignidad.

El machismo con pistolas se deshace, agotada su potencia, ante su antítesis. El pequeño resumidero de ideas fijas se emborriona y desordena ante Leticia Nazareno, eterno femenino, fondo oscuro, principio germinal, a quien busca desesperado para vencer el aislamiento que envuelve su poder. Porque si el poder es en esencia

solitario, más solo es el poder del tirano. Esa niña de pueblo, ambivalente, inaprensible, misteriosa, sin gestos de amor, con su largo catálogo de referencias inconscientes, es, a su modo, una miniatura del sentido de la historia; ejerce una atracción feroz sobre el señor omnipotente. El no sabe si significa algo para ella. Solicitada, cortejada, buscada, pero no manipulada, no puede ordenarle que lo quiera. No puede hacerla obedecer. No puede ahogar su libertad, su manera de sentir. He aquí la debilidad perentoria del mandón al fin desnudo. En este sentido, *El otoño del patriarca* es una novela del poder dictatorial, del amor imposible y del poder real inalcanzable. La historia aparece como la mujer que, a pesar de todos sus silencios o actitudes aparentes, está lejos, no ama al dictador, aunque se le entregue en un recodo del camino. Quiebra la imagen de la tiranía como éxito final. Si ésta se sitúa en el campo de los vencedores es sólo por un desolado instante susceptible de repetición. Está condenada a una impotencia intrínseca que le impide poseer realmente la historia, perpetuarse en el tiempo del poder, porque lo suyo no es más que el gozo inmediato, un juego tenebroso e inútil, que siempre desembocará en el fracaso. Con rasgo arrancado a Rafael Leónidas Trujillo, su hijo, Emanuel, con el nombre de Dios, es designado «general de división con jurisdicción y mando efectivo» en el momento de nacer, o sea, cuando el padre le corta el ombligo con un sable. Será el dueño del poder y el amo del futuro. El signo trágico de su temporalidad y el anuncio del fin de su reino se lo indica el hecho de que el único hijo que engendró como suyo, entre los incontables que había engendrado, cae descuartizado. A Leticia Nazareno y el niño se los comen a pedazos los perros cimarrones del mercado. Así queda dicho una vez más que el reino del dictador sólo será de este mundo y lo envolverá la mortaja del odio y de la muerte. Juego que el pasado inventa como una recaída en la servidumbre impuesta a los pueblos cada vez que lo estima necesario para prolongar su tiranía y retardar, contra la corriente, el alumbramiento de una sociedad distinta, capaz de vivir sin someterse. En este sentido la novela de García Márquez es una imagen de la antimodernidad del tirano del Tercer Mundo, donde a grandes trechos la condición humana aparece hoy abrumada por su contrario; pero porta en sí la premonición liberadora de sus represiones.

El ojo de la cámara novelesca de García Márquez capta rasgos robados a muchos o varios dictadores. Se guía por la óptica del espejo deformante del escritor brujo, que no desdeña los recursos de la magia literaria. También es evidente que todos ellos han pasado por la fábrica cómplice y fabulosa, propiedad del escritor, para trazar una antiapología, para fundir la desdicha esencial de un continente en un personaje.

Es característico que el dictador de García Márquez sea prototipo de varias muertes, así como encarna la dictadura de varias vidas o identidades. El autor puntualiza de este modo la reproducción o el retorno de la dictadura, incluso las dictaduras hereditarias de los So-

mozas o los Duvalier. Con nombres diferentes, es la misma, cada vez más gastada, más decrepita. Cada vez más arcaica y fuera de tiempo. Se plagia a sí misma. Para los mandones tropicales, expertos en hacer cantar el machete, la edad tampoco es un «handicap». No son pocos los déspotas seniles y las gerontocracias. El apolo-gista José Ignacio Sáenz de la Barra declara el doce de agosto la fecha ápice del primer centenario de su ascenso al poder. Personi-ficación de las dictaduras familiares, en esas dinastías, apenas disimuladas, lo que pertenece no es el hombre, sino su clase.

El autor remonta la tiranía a su fuente. Esta fuente es la violencia que practica el olvido y prescribe el olvido para volver a recomenzar el ciclo que ya se vivió, asignando nombres distintos a los diversos episodios. Para conseguirlo es necesario provocar la amnesia colectiva. Fabricar en sustitución una memoria mítica, subordinada a los desig-nios del Jefe. La memoria del tirano se borra en un intervalo para despejar el camino al próximo.

Las razones y los plazos de la dictadura aparecen fundados en ella, como origen y fin. A su entender carece de límite en la medida en que carece de devenir, en que encarna el espíritu superior de la patria o la seguridad nacional como sentimientos no sujetos a término ni razón. El estado personificado se conserva inmutable. De aquí que el tirano tenga esa «edad indefinida entre 107 y 232 años».

Porque hay algo más: se fragua la pseudohistoria. Se desfigura el pretérito según las conveniencias del instante por parte de quienes enarbolan la noción del regreso a un tiempo que en verdad no existió jamás, o que tuvo con el revivido sólo un parecido muy remoto. En el intento de reemplazar el pasado por uno postfabricado, a fuerza de boletines oficiales y redactores de palacio que utilizan todas las técnicas de la comunicación mixtificada. Se quiere que el país haga como el niño que, confundiendo, comienza a evocar fantasiosamente como reminiscencia suya algo que escuchó decir a sus mayores. Es la memoria recreada de una clase, de sus temores, bestias negras, obsesiones, prejuicios y aversiones; de su necesidad de ídolos que pu-sieron orden en medio del caos, de la anarquía y del comunismo agua-fiestas, la que se impone como rememoración colectiva. De este modo, por ejemplo, las masacres del pueblo se convierten en simples es-trellas filantes que cruzan durante un segundo por el firmamento del recuerdo de los sobrevivientes, para hundirse en el océano del olvido obligatorio y universal.

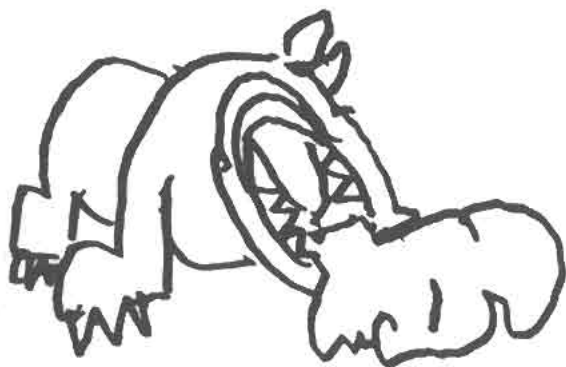
Estos dictadores tropicales personifican las potencias ocultas de la selva ecológica y de la selva política, prestos a la enajenación a trueque de continuar siendo los reyes de la selva. Contratan la protec-ción extranjera, dispuestos a vender «siempre a cambio de algo, mi general; primero el monopolio de la quina y el tabaco para los in-gleses, después el monopolio del caucho y del cacao para los ho-landeses, después la concesión del ferrocarril de los páramos y la na-

vegación fluvial para los alemanes, y todo para los gringos». La justicia, la democracia aquí, señor, no tienen razón de ser. Estos pueblos no están maduros. En verdad se trata de retardar su madurez a palos.

La flagelación viene de lejos y ensambla a los torturados de anteaer con los de hoy. Castiga crímenes imaginarios e inventa por su cuenta las culpas de los otros. «Con los torturados que son racionalistas, mi general», y por consiguiente son metódicos en su crueldad y refractarios a la compasión (se diviniza la violencia y se desprecia la bondad como debilidad femenina), eran ellos los que hacían posible el progreso dentro del orden, «eran ellos quienes se anticipaban a las conspiraciones mucho antes de que empezaran a incubarse en el pensamiento».

Esas «campanas de glorias que anunciaron al mundo la buena nueva que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado», con que García Márquez cierra su inmersión en el mundo abisal y onírico de la pesadilla-vigilia de la dictadura del Caribe, han vuelto a redoblar a muerto.

En el intervalo de siete años durante los cuales García Márquez escribió su *Otoño del patriarca* (1968-1975) surgía en América Latina un nuevo tipo de dictaduras. Entre otras, en Chile y en Uruguay, los países menos esperados, se treparon tiranos diferentes, pero que también usan y abusan de «los símbolos de la patria colgados en las paredes». No se trata de tigres de papel, sino de tigres de uniforme. No se trata de caudillos al estilo garciamarquiano. Se trata del fascismo.



El recurso del método

En el barroco de Alejo Carpentier sobresalen el goce, el placer orgánico del verbo, la prolijidad enumerativa, el prodigioso sentido plástico y sensorial de las cosas, la luz del Golfo, el aliento musical, la consistencia carnal de la historia que cuenta. En él todo —incluso el mundo interior— pasa por los sentidos.

La sensualidad de su realismo mágico se les antoja a ciertos europeos digna de un reino mítico. «Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamamos fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer. No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso», dice en su *Concierto Barroco*.

Carpentier ha vivido, como Asturias, la experiencia surrealista en París, que a ambos les ayudó a desentumecer el modo de ver su América. *El siglo de las luces* introduce el tema de un revolucionario de Guadalupe. Señala por su contenido político un antecedente de *El recurso del método*.

Si agreste, mitomaniaco, inmisericorde, matusalénico, duro y finalmente frágil como un sueño cataléptico de la historia resulta el hombre-dictadura de García Márquez, escrito como una necesidad de vida y de catarsis en la conciencia de un continente, el arquetipo, también imprescindible, de *El recurso del método* aparece muy distinto. Se trata del dictador con pujos de letrado positivista, que despierta en París servido de su valet, Silvestre, seguido por el ojo atento de Elmira, mayorala y amante ocasional. Bajo la superstición mecánica de la ciencia, el camaleón simula cultura y muestra un barniz cosmopolita, practica los ritos de la adoración hedonística. Trabaja con el clisé despersonalizador, usa el estereotipo del saber sumario. Olfateador de los sabores de la cocina internacional, buscón de erotismos y éxtasis de la vida galante europea, es un tirano meteco, con la marca física y la variedad zoológico-cultural que también suele darse en el suceder de los Olimpos latinoamericanos.

A diferencia del Patriarca, que se encierra «en el aposento de los invitados de honor con la orden personal de que nadie se acerque a cinco metros de esa puerta, que voy a estar muy ocupado aprendiendo a leer y escribir», el Primer Magistrado de Carpentier es un dictador experto en lecturas de solapas, tirano libresco, pícaro de trópico, técnico en demoliciones, que mezcla su alcurnia quevediana con mucho de gozador y sinvergüenza. Este burlador de América, situado entre 1913 y 1927, como el de García Márquez, raramente se reencuentra con la memoria, que en el dictador es como encontrarse con sus víctimas y traicionados. Está olvidándose de su remoto paísito cuando le llegan las noticias del alzamiento de uno de sus incondicionales al grito de «Viva la Constitución», «Viva la Legalidad».

La United Fruit saca buenos frutos de los dictadores de turno, leídos o desleídos, alfabetos o iletrados, pseudocivilizados o agrestes, europeizantes o americanistas «a pesar de sí mismos», todos amantes

de los cañones Krupp y de las músicas de centenario, de las órdenes honoríficas y de los entorchados.

Este dictador extrovertido y epicúreo recibe asesoría de los agentes intelectuales de la tiranía, con algo de Porfirio Díaz y otro poco de Estrada Cabrera. Como sus colegas, ansía vivir el poder eternamente. Vive en el temor al acontecimiento. Tiembla ante lo que el tiempo oculta en el fondo secreto de su misteriosa maleta. Su peripecia es la habitual: ascenso, desgobierno, caída de un dictador desterrado y un ex que murmura: «El imperialismo está más fuerte que nunca. Por eso el hombre de la hora presente, en Europa, es Benito Mussolini.» Pese a su admiración por el Duce, por sustancia originaria, no corresponde al fascismo este dictador de añejo cuño latinoamericano.

Alejo Carpentier enfoca la filosofía del suyo, su concepción de la vida, de la sociedad y del poder, con curva de caricatura, esperpento no ajeno a la pornografía. Aunque se complazca en la vida de clásicos franceses del siglo XIX, no hay soldadura posible entre dictadura bárbara y cultura auténtica. El pretendido déspota de Carpentier, tan diametralmente distinto al dictador de García Márquez, ilustra la diversidad de formas que puede asumir en América Latina un contenido común.



El palo encebado

Graham Greene, en *Los comediantes*, dibuja por dentro la selva espesa de la dictadura en Haití, que gira en la órbita peculiar de un nudo ciego de represión y vudú. Un poeta de ese país, René Depestre, publica en 1975 una novela seducida por el tema irresistible. *El palo encebado* encierra una creación estética de intensidad

específica, retrato sarcástico del «Estado onedozacariano, con su oficina de Electrificación de Almas, dedicada a la zombificación del hombre». Política anudada a la matriz de la magia negra y el culto fálico. Registra la oscuridad del país perturbada por un rapto de luz, el intento de rebelión de Henri Postel, un tanto olvidadizo de los «tontonmacoutes» y los «léopards». Bajo lo grotesco se filtra la verdad. El impagable discurso del dictador Dr. Zoocrate Zacharie —que apenas esconde el rostro de Papa Doc, del Dr. Duvalier— es un flujo de aproximaciones elementales a dictaduras como delirio amuleto, talismán, exvoto, sexo y crueldad, «última palabra en materia de teoría de estado y la revolución en el tercer mundo», según definición del propio tenedor del poder.

Corte de raíces

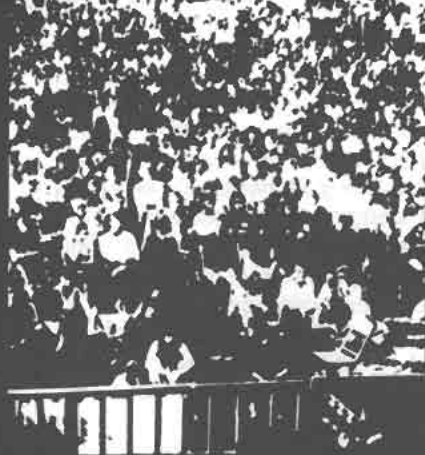
Un cuarto grupo es el de los dictadores de hoy, los que vienen después de la victoria de la Revolución cubana. Su reincidencia revela que las raíces del despotismo no han sido arrancadas del subsuelo latinoamericano. Fluctúan, se ocultan como si hubieran dejado de existir; pero vuelven como una enfermedad recurrente, que se manifiesta en situaciones críticas, quebrantando toda mesura, formas, usando métodos violentísimos, incluso fascistas. Los hemos visto en estos tiempos destrozarse toda la estructura de los derechos conquistados en un siglo y medio de luchas, desencadenar las represiones más drásticas, renegar de la suma de valores adquiridos por la sociedad, reabrir heridas, desparramar sombras sobre todos los campos, suprimir de cuajo las libertades.

Este período aún no ha generado una respuesta novelesca como las fases anteriores, tal vez porque, todavía en pleno curso, no ha madurado interiormente en el espíritu del creador. Los hechos aparecen arrolladores; las situaciones, nuevas —aunque en el fondo no lo sean del todo—. Se vive en medio del torbellino. El escritor trabaja en la clandestinidad o en el exilio. Los poemas han surgido a torrentes. La pintura, la canción, otras artes, han respondido al momento. ¿Las novelas vendrán más tarde? Sin duda ya se agitan en el ánimo del autor, que siente el asunto caminarle por dentro, realizar silenciosamente la labor preparatoria. Vive una agitada fase de precreación. Percibe imperiosa la necesidad de decir, de comunicar su experiencia. Otros ya están entregados a la tarea de escribir las novelas del dictador contemporáneo. Unos pocos ya han dado cima a sus primeros intentos de echar luz sobre la tiranía latinoamericana del último tercio del siglo XX.

Los escritores de nuestro continente tendrán que seguir escribiendo novelas sobre el personaje por un tiempo indefinido, al menos mientras exista el dictador. Ellas van a contribuir a su desaparición, que sólo sobrevendrá gracias a un giro capital y revolucionario en la historia de esta parte del mundo. En primer término, consistirá

en algo más grande y más profundo que un triunfo político y social. *Last but not least*, también equivaldrá a una victoria de la literatura coadyuvante en la larga batalla, como reveladora de su terrible identidad. El dictador no volverá. Las cien caras del personaje único de García Márquez, de Carpentier, de Roa Bastos y Depestre, de una pequeña brillante legión, quedarán para siempre enterradas en las páginas de esos libros sólo si a golpes de pueblo les son cortadas las raíces.





El pueblo unido ja-
mas será vencido! De
pie, cantar, que
vamos a triunfar!

Sergio Ortega



LA MUSICA

¿Música chilena?

Abril de 1978 en Francia. Al girar el dial no es difícil oír voces de intérpretes chilenos que cantan nuestros temas. Algún día, la marquesina del Olympia nos trasladó a la calle Carmen de Santiago: «La Pena de los Parra» (la ausencia de tilde acentuaba el símbolo). En las ciudades de Latinoamérica, como en Roma o Milán, en Barcelona o Madrid, los músicos chilenos congregan multitudes fervorosas. Otro tanto ocurre en Londres, en Nueva York, en Estocolmo, en Berlín, en Praga, en Argel, en Tokio; en innumerables ciudades de los países más lejanos.

Hoy es normal escuchar a miles de personas corear «El pueblo unido» en muchos idiomas diferentes.

Hace cinco años no era así. El paso de nuestros artistas por los centros mundiales de decisión cultural era esporádico, y no dejaba huellas duraderas. Basta consultar los catálogos de las casas editoras de discos antes y después de 1973.

¿Qué ha ocurrido?

Cualquiera sea la respuesta —que desde luego abre paso a múltiples interpretaciones— el fenómeno de la gran difusión de la música popular chilena es hoy un hecho incontestable.

Paradójicamente, es poco lo que se ha escrito sobre el tema. Es cierto que aquellos nombres que todos coinciden en señalar como los nombres claves —Violeta Parra y Víctor Jara— empiezan a ser materia de preocupación más sistemática (una media docena de libros, de Bernardo Subercaseaux, Patricio Manns, Alfonso Alcalde, Charo Cofré, Galvarino Plaza y otros autores, publicados en los últimos dos o tres años). Pero obras que se propongan exámenes de conjunto, que sepamos, sólo provienen hasta ahora de comentaristas extranjeros (ver, por ejemplo, *La Nouvelle Chanson Chilienne*, de Jean Clouzet, París, 1975).

Parecía, pues, tarea útil un recuento provisional de las direcciones del movimiento musical chileno. Contribuir a precisar fechas, nombres, acontecimientos; iniciar el análisis de las repercusiones que han tenido sobre la música los años de la Unidad Popular, el golpe y el exilio; trazar el itinerario de la lucha librada por los músicos contra la dictadura fascista. Esclarecer esos y otros temas, dando la palabra a los propios compositores e intérpretes, a quienes una producción sometida a las urgencias de una praxis social absorbente ha sustraído a la reflexión colectiva continuada sobre su labor.

Se trataba, además, de realizar este balance desde una perspectiva que situara el problema en el total de la evolución musical del país, que tiene, no hay que olvidarlo, más de cien años: el Conservatorio Nacional fue fundado en 1849. Y aunque la música denominada culta está lejos de haber alcanzado la difusión que ha tenido la música popular, hay hechos que conviene tener presentes, porque son antecedentes que marcan la constancia de la preocupación por la identidad nacional en nuestros músicos; 1901: «Caupolicán», ópera de Remigio Acevedo; 1913: «Escenas campesinas chilenas», de Pedro Humberto Allende; 1922: «La muerte de Alsino», poema sinfónico, de Alfonso Leng; 1933: «Friso araucano», obra de Carlos Isamitt, realizada sobre melodías del folklore aborigen, etc.

Para esclarecer esas líneas mayores procedimos a una entrevista con Gustavo Becerra en la universidad de Alemania Federal, donde prosigue sus investigaciones. Dificilmente pudiera encontrarse personalidad más adecuada que la suya para revivir el proceso de la música chilena, en particular de las décadas recientes. Maestro de la nueva promoción de músicos, sus conocimientos son guía inestimable para cualquier meditación sobre el tema en sus más diversos aspectos.

Al formular en seguida una veintena de preguntas a un número apreciable de compositores e intérpretes, se tuvo conciencia de ingresar a un terreno difícil, porque el cuestionario —en su intento de llegar a un panorama completo— podría verse lastrado por los déficits de una ausencia de discusión previa sobre estas materias. Es posible, por tanto, que se pague tributo en parte a las características de un momento de la evolución musical chilena, aquel del auge de determinadas formas de la música popular. Permítasenos insistir en que nunca hemos olvidado la compleja relación entre música culta y música popular y que precisamente, con el material acumulado, deseábamos dar una imagen aproximada de esa complejidad.

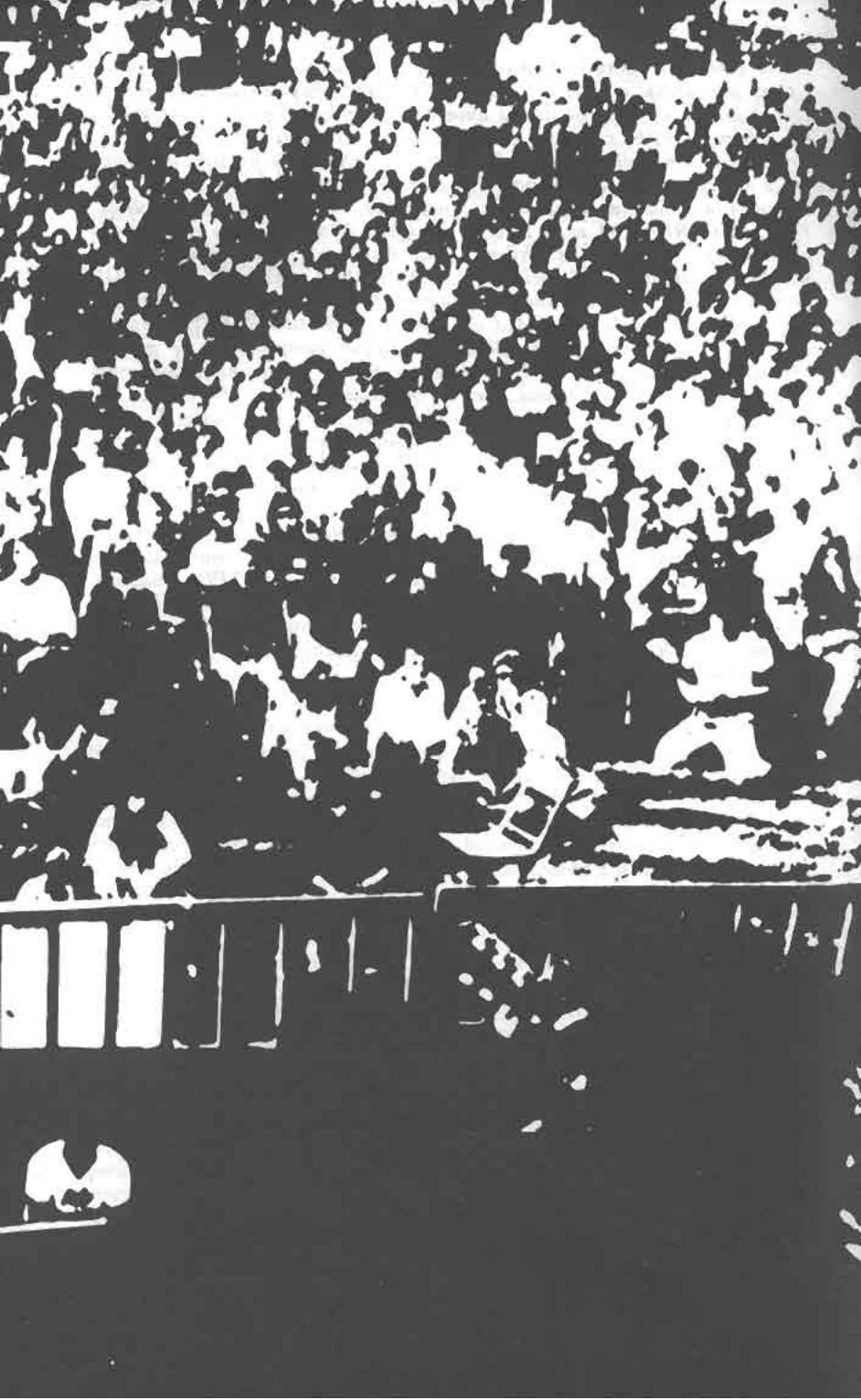
El cuestionario fue enviado a 36 músicos y conjuntos musicales, y de ellos respondieron diecisiete. La mayoría de los encuestados respondió a la totalidad de las preguntas. Hubo respuestas parciales y también se registraron objeciones a su orientación: las de Hans Stein, por ejemplo, cuya carta se reproduce en lo esencial, en forma de respuestas a lo abordado en tal o cual pregunta. Fernando García se abstuvo de participar, pero envió, en cambio, un artículo que, por su notable interés, fue adaptado e incluido en la parte pertinente del cuestionario. Las restricciones de espacio obligaron a reducir algunas respuestas, tratando, en la medida de lo posible, de no alterar su sustancia. Quizás la contribución que más sufrió con esta poda fue la de Osvaldo Rodríguez, cuyo trabajo —repleto de anécdotas y rico en reflexiones— reclamaría de su autor un libro cada vez más necesario. En general, se optó por suprimir algunas preguntas cuya formulación no atrajo respuestas claras. Del mismo modo, no se consideraron respuestas que abundaban en argumentos mejor desarrollados por otros encuestados, o que abordaban asuntos ajenos a la pregunta.

Este «Capítulo» de la cultura chilena se completa con un testimonio del interior que analiza aspectos del desarrollo de la música en el país después del golpe (testimonio necesariamente escueto, por razones obvias), y con el hermoso y conmovedor texto que la bailarina Joan Turner dedicó a su marido, Víctor Jara. Publicado por primera vez en español, ARAUCARIA lo recoge como justo homenaje al inolvidable cantante asesinado por los fascistas hace cinco años.

Luis BOCAZ

En la Discusión sobre la música chilena que integra este capítulo, participan, por orden alfabético: Hugo AREVALO, folklorista, intérprete y compositor, que, a partir de los años de la Unidad Popular canta a dúo con Charo COFRE, cantante, ganadora de diversos festivales. Ambos viven actualmente en Italia, en el exilio. Patricio CASTILLO ha sido integrante de diversos conjuntos: Ránquil, Pucará, Amerindios y Quilapayún; instrumentista múltiple, cantante y compositor, hoy actúa como solista. Eduardo CARRASCO es el director de QUILAPAYUN, uno de los más célebres grupos musicales chilenos. Sus respuestas están formuladas a nombre del conjunto. Miguel Angel CHERUBITO y Eulogio DAVALOS forman, desde 1966, un dúo de guitarra clásica de reputación internacional. Residen en la actualidad en España. Fernando GARCIA, músico de Conservatorio, es hoy uno de los principales compositores de música chilena de concierto. INTI-ILLIMANI es otro de los grandes conjuntos de la Nueva Canción Chilena. Reside en Italia. Patricio MANNS es escritor, guionista de cine, autor de célebres canciones y cantante. Vive en Francia, en el exilio. Sergio ORTEGA, compositor de música culta y popular, cantada e instrumental, es uno de los nombres claves de la música chilena de hoy. Isabel y Angel PARRA, hijos de Violeta, compositores y cantantes vastamente conocidos. Viven en Francia. Osvaldo RODRIGUEZ, intérprete y compositor, pero ante todo poeta. Reside en España. Daniel SALINAS, diputado hasta antes del golpe fascista, se ha desarrollado en el exilio, en Francia, como intérprete del folklore. Hans STEIN, cantante de concierto, principalmente de música selecta europea, es uno de los pioneros, en Chile, de la interpretación de música con intención política. El conjunto TRABUNCHE es de formación reciente. Nació en el exilio, en Francia.

Los gráficos que ilustran el material dedicado a la música chilena están basados en fotografías de G. de Bellis, B. Berthold, N. Brunel, S. Bergemann, M. Frascetti, F. Orellana, L. Poirot y L. Pueller.



MUSICA CHILENA E IDENTIDAD CULTURAL

Entrevista a GUSTAVO BECERRA

—L. B.: *Sabemos que acabas de participar en el Primer Festival de Música Latinoamericana, que se ha organizado recientemente en la ciudad de Maracaibo, Venezuela. Tu participación, nos dijeron, se basa en una ponencia cuyo título está relacionado con la identidad cultural de nuestro país.*

—G. B.: No sólo de nuestro país, sino que es una ponencia un poco más general; se llama: «El problema de la identidad cultural en la segunda mitad del siglo XX a la luz del ejemplo de la música latinoamericana.» Naturalmente que dentro de la música latinoamericana yo esperaba extenderme —en su calidad de ejemplo también— acerca de la música nuestra, sobre la música chilena. Esto para decir que a mí siempre no sólo me ha ocupado, sino preocupado el tema de la identidad cultural.

—*Bueno, de todo punto de vista es un tema apasionante, más aún en las condiciones que vivimos los chilenos, esta situación de una cultura progresista a la que se ha intentado erradicar de Chile. Luego, nuestra dispersión por más de cincuenta países en el mundo entraña —por más adaptados que estemos— el problema del desarraigo respecto de nuestra tierra. Es un tema de obligada reflexión. ¿Podrías explicar cuál es o cuál estimas tú que ha sido la función de la música chilena, del movimiento cultural chileno en relación con la búsqueda de esta identidad nacional?*

—Claro, aquí provisionalmente tendríamos que utilizar como definición para la música chilena *la música que hacen los chilenos*, porque sería prematuro tratar la música chilena como una música claramente definible, original, o como una música que posea elementos que le son exclusivos en cuanto a lenguaje o en cuanto a formas, o que tenga una tradición claramente diferenciada de cualquier otra música. Para simplificar las cosas, partamos, pues, de la base que la música chilena es la que hacen los chilenos. Ligada a la idea de que la música es latinoamericana cuando se refiere a problemas latinoamericanos, cuando es un reflejo de la realidad latinoamericana, cuando incide en la vida cultural latinoamericana, cuando es una función del proceso histórico-cultural latinoamericano, cuando cumple tareas latinoamericanas.

Con esto no quiero ser estrecho. La música nuestra puede referirse

naturalmente a problemas interiores, pero también puede referirse al vínculo que el latinoamericano tiene con el mundo dinámico exterior, con el cual se relaciona en forma cada vez más rica.

América Latina ha sido desfigurada después de su descubrimiento, conquista y colonia, porque su estructura económica ha sido destruida, ha sido destruido el eje económico-cultural que era la cordillera, transformándolo en una frontera, lo cual es un pecado fundamental. Así ha sido herido gravemente todo nuestro desarrollo cultural, si no de muerte, por lo menos dijéramos ha quedado en estado agónico. Junto con eso, la cultura imperial española o portuguesa —por algo no hablamos mapuche, quechua o aymará— dice que nosotros somos hijos de esta cultura imperial, de la cultura ibérica. Entonces en nosotros mismos hemos muerto esta relación con lo aborígen, que es para nosotros de alguna manera exótico.

No coinciden ahora —y esto hay que tenerlo en cuenta para explicar la identidad cultural— nuestras fronteras culturales con nuestras fronteras geográficas, con nuestras fronteras económicas; y es así, por ejemplo, que la identidad chilena no puede estar determinada por los malos mapas que había en Valladolid cuando se creó la Capitanía General de Chile, con el absurdo de considerar la cordillera de los Andes como una frontera. Chile es cultural, económicamente, una sola cosa indisoluble con Argentina, con Bolivia y con el Perú. Esta es una cosa que hay que empezar por entender y entonces nosotros recién entenderemos por qué en nuestra música popular se oyen queñas, pincullos, tambores ligeros, por qué en nuestro folklore tenemos que hablar de folklore boliviano, argentino o peruano. Ahí recién nos explicamos la chilenidad de Atahualpa Yupanqui, que es nuestro, de la misma manera que la cueca chilena encuentra su mayor desarrollo en la provincia de Cuyo y no en la provincia de Linares, de la misma manera que el mejor diccionario de la lengua araucana se escribe en la Argentina y no en Chile. De esa misma manera nosotros tenemos que sacar a flote lo que verdaderamente somos, la América tal como fue y el crisol tal como debe ser y no de acuerdo a prejuicios inventados en España hace siglos.

Este separatismo se nota hasta el día de hoy. El músico chileno, por ejemplo, conoce la música araucana, conoce la música del norte, que es aymará o quechua, de Bolivia o del Perú digamos en términos más modernos, pero las conoce como manifestaciones exóticas y entonces ocurre que nuestra identidad cultural no es ni siquiera una concepción unitaria; por eso es que yo intento, como desde fuera, resolver este problema y superar un poco esto. Nuestra hispanidad o nuestra naturaleza iberoamericana —desde el punto de vista de la cultura— nos ha llevado muchas veces a evitar las manifestaciones autóctonas, lo cual equivale por una parte a que hemos vivido como extranjeros en Chile y por otra parte —y esto es mucho más cruel, es un absurdo terrible— que hemos tratado como extranjeros a los aborígenes.

Bueno, todo esto se refleja también en la cultura. Nuestro problema cultural no está definido, no está decidido. Creo que lo primero es reconocer todo lo que hay en nuestra cultura; hay muchas cosas, no solamente hay puntos de vista, existe también el conjunto de esos puntos de vista sobre lo que puede ser cultura. Con esto no pretendo ser ecléctico; pretendo ver qué hay de compatible entre todas estas cosas. Por otra parte, creo que de una vez por todas habría que tratar de definir cuál es la función de nuestra cultura y de nuestra música: nuestra música es chilena en la medida que trate el problema chileno, en la medida que se relacione con nuestra realidad social, cultural, económica, política, religiosa.

—Claro, pero es que las fórmulas para reflejar nuestra realidad, tú sabes que pueden ser objeto de muchos puntos de vista.

Evidentemente.

—Ahora bien, ¿cómo lo ves en relación con la música exactamente? ¿Cómo llenas de contenido esa fórmula con tu experiencia de músico?

—Desgraciadamente aquí no puedo mantenerme en los límites geográficos de Chile, porque la segunda mitad del siglo XX trae consigo las radios a transistores, el disco, la cinta magnética, la radio y la televisión. Eso quiere decir que nuestra cultura, y yo me atrevo a decir que en toda la historia, la cultura chilena no puede ser considerada como el fruto de un desarrollo más o menos aislado o local. Nuestra cultura es una cultura de circulación, es una cultura donde entran y salen elementos que vienen de todos lados, también elementos nuestros. Uno nace en Chile con una radio al lado y esa radio trae música de todos los países, y allá va uno viendo qué le sirve, para qué puede usarlo, qué puede uno empezar a hacer con eso que oye. Naturalmente que hay otras cosas más importantes: hay la música que se hace, la que se compone, la que se canta, la que se toca, la que cumple una función en nuestras costumbres, música que puede llegar a tener una raíz, aunque se llene con influencias extrañas. Todas estas influencias serán al final propiedad nuestra si las usamos en función nuestra; dicho de otra manera, aun a riesgo de repetición, si las usamos *con propiedad*.

—La nación que propones de una cultura de circulación tiene, sin embargo, algunas limitaciones. Si bien es cierto que uno puede nacer con una radio al lado, el fenómeno es sólo imputable a décadas recientes. Podemos decir que después de 1930 este tipo de circulación tiene influencia en el campo cultural y, por lo tanto, en el campo musical. Por otra parte, tú sabes muy bien que lo que llamas cultura de circulación implica la existencia de dos tipos de elementos, algunos válidos y otros que al emanar de centros de decisión cultural hegemónicos aplastan o ahogan formas nacionales de cultura.

—Mi ponencia se extiende muy largo sobre este punto. Naturalmente, aquí entramos a conversar de la posibilidad de una identidad cultural frente a ese monstruo que parece devorarlo todo, que es lo que yo llamo «el control imperial del desarrollo cultural». Lo llamo «imperial» porque me parece que aquí hay que entrar un poco más en lo que es el imperio cultural, o sea, el imperialismo cultural.

Las metrópolis, de alguna manera, ejercen su influencia, porque, ¿qué pasa? Los discos ¿dónde se hacían? ¿En Chile? No, se hacían en Europa, se hacían en Estados Unidos. Los libros que nos llegaban ¿se editaban en Chile? No, señor, no se editaban en Chile, sino en Europa. ¿Dónde? Principalmente en Alemania, en Francia. ¿Qué información llegaba entonces a manos de nuestros artistas de dos generaciones atrás? Llegaban precisamente las informaciones procesadas por centros, como tú los llamas —me parece que con mucha propiedad— de decisión cultural. En este caso Europa, para nosotros. De manera que sus valores, y esto era imposible de evitar, estaban fuertemente teñidos por esos sistemas de valores. De ahí el caso de Próspero Bisquert, que aunque cumplió su función, era más un

compositor europeo, francés sobre todo, más que chileno. O el de Alfonso Leng, caso más instintivo aunque también decidor. Escribe gran parte de sus *lieder* —tengo entendido que la mayoría— sobre textos alemanes. Yo mismo —debo decirlo— lo hice; para mí como para Alfonso Montecino era perfectamente normal usar textos alemanes, a pesar de existir un Neruda, una Gabriela Mistral.

No cabe la menor duda de que aquel que domina la información y domina también por lo tanto métodos de recolección de la información, de alguna manera es dueño, en general, del sistema nervioso de la cultura y en particular de la música. Un organismo no puede ser normal, cuando el sistema nervioso está localizado, centralizado en otra parte.

Hablaba de la cultura de circulación porque pienso que en la segunda mitad del siglo XX la comunicación que hace posible la cultura está dominada por lo que se ha dado en llamar comunicación de masas: la radio, la televisión, el disco, y en menor grado, la cinta magnética, el cine, y, por último, el concierto, que estaría en último lugar.



—Bueno, cultura de circulación. ¿Qué papel juega respecto de los ingredientes que permitirían distinguir la identidad cultural de los chilenos.

—Para comprender esto tenemos que entender en primer lugar quién es quién en esta circulación, en esta distribución de los productos culturales, y aquí entramos nosotros al problema del imperio creado por los grandes empresarios, por los grandes monopolios internacionales que están detrás de la industria fonográfica. Son ellos quienes determinan que «esto es latinoamericano» o «esto no es latinoamericano», o más precisamente, *esto es chileno* o *esto no es chileno*, y lo que es peor, lo que es gravísimo, proponen por último —aunque ello no corresponda a la realidad— qué debe llamarse bueno y qué debe llamarse malo, o sea, imponen también una escala de valores. Una escala de valores distorsionada, falsa, porque es bueno lo que tiene éxito y para ellos éxito no es calidad, sino es negocio, es porcentaje de ganancias; o sea, tiene éxito aquello que es barato de producir, se produce rápido y se vende bien, se vende mucho y se vende caro. Bueno, con estos

parámetros entramos en un mundo absolutamente desfigurado, en el cual tenemos que concebir un método que nos permita encontrar algún tipo de objetividad en el desarrollo de lo chileno, que es deformado por el disco, por la radio, por la televisión, por todos los factores que he mencionado.

—En los textos relacionados con música circulan expresiones cuyo sentido no está suficientemente definido. Se habla, por ejemplo, de música culta, de música popular, de música folklórica. Me gustaría conocer tu punto de vista sobre esto.

—Mira, se puede pensar sobre estas clasificaciones de muy distintas maneras, pero empecemos por aclarar un poco lo que tú dijiste: música culta, música popular, música folklórica.

Estos términos se pueden usar de una manera más o menos clara. La música culta la podríamos enriquecer en cuanto a definición, con algunos sinónimos: música culta, música de concierto, de ópera, música estética; la llaman también música seria, música erudita. Bueno, ¿qué es esta música? Es una música que no es más culta que la música popular o la música folklórica, pero es una música que alcanza algunas etapas, algunos niveles superiores como forma de expresión. La música de esta naturaleza alcanza la gran forma, la gran extensión, la forma de la gran complejidad también, de acuerdo a sistemas y disciplinas, el contrapunto, la armonía, la orquestación, la instrumentación; utilizando técnicas como la técnica dodecafónica, la electroacústica, la música electrónica, etc., en fin, ingredientes todos que permiten, en base a vocabularios existentes en la práctica cultural, construir las grandes formas.

Estas formas, sin embargo, no son comprensibles sin las otras. Te lo puedo explicar con un ejemplo, aclarando, de paso, lo que es la música popular. La música popular, aquella que se extiende con facilidad en el pueblo y que alcanza dentro de él temporalmente una vigencia, es una música cuya intelección se hace posible debido a que existe la música folklórica. Esta es una música funcional, practicada por la gente en una sociedad determinada (práctica que tiende a caer en desuso en los países altamente industrializados), que permite la comprensión de la música popular, porque crea un campo de vocabulario común a partir del cual es posible hacer, con elementos folklóricos, música popular. Y aquí es donde empiezan los nombres a ser equívocos y a ser usados con frecuencia en forma errónea. Se llama a la música hecha con elementos folklóricos música folklórica, lo cual es un desastre, porque el folklore musical existe solamente unido a una función: la canción de cuna para hacer dormir al niño, el baile para bailar en la ocasión que corresponde. Separado de esta función y utilizados solamente sus elementos, entramos en algo que puede ser popular, puesto que hay folklore, pero que no debe confundirse de ninguna manera con éste.

De paso te digo que no es folklórica la música que hacen los conjuntos chilenos en el exilio; ésa es música popular con o sin raigambre folklórica, pero folklórica no puede ser puesto que ella no constituye una función folklórica, sino una función en el desarrollo de cultura del exilio. Es una música popular que tiene un fuerte contenido político. Ni siquiera la llamaría música de protesta, puesto que no toda es de protesta, hay mucha música que es altamente constructiva. Lo de protesta es también un concepto restringido.

La música folklórica tiene una extensión de vocabulario de aceptación general, podríamos decir, para los grupos donde se practica. La música popular puede ocurrir que entre (se habla de que la música popular «entra» o «no entra») en un determinado círculo social con mayor o menor dificultad. Ocurre que cuando un trozo que nos llega con la música popular se hace costumbre de una sociedad y adquiere allí una función, se transforma automáticamente en un hecho folklórico.

En suma, te diría entonces que para entender la música llamada culta es necesario comprender la música popular, y para entender ésta es necesario haber entendido esta otra música que es más fundamental todavía: la música folklórica. Todos estos distintos aspectos y niveles de la cultura musical están indisolublemente unidos.

—Siguiendo con el folklore, quizá fuera conveniente referirse a la vieja tradición que tiene su estudio en Chile. Eduardo de la Barra ya había propuesto planes de investigación a fines del siglo pasado. Sin embargo, parece ser que su análisis sistemático en el plano musical sólo se inicia después del Frente Popular.

—La investigación de las formas folklóricas chilenas data desde muy antiguo. La Universidad de Chile, especialmente a través de su Instituto de Investigaciones Musicales, se dedicó ya en los años cuarenta a estos problemas. El papel que tiene en el esclarecimiento de todos estos factores de chilenedad el musicólogo argentino Carlos Vega es verdaderamente muy importante. Pero, asimismo, también podemos mencionar a investigadores chilenos: entre ellos Jorge Urrutia Blondel, Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas, Raquel Barros, Manuel Danemann.

Por allá, en el año cuarenta y cinco, ya las hermanas Loyola desarrollaban labores de investigación, antes que Violeta Parra, que entró en estas cuestiones por otras vías, no por la vía científica, sino por la vía verdaderamente de la lucha política, de la lucha por el desarrollo cultural.

No se puede explicar este movimiento unilateralmente, sea reduciéndolo a Violeta Parra, o reduciéndolo, por ejemplo, a la labor hecha por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, porque no se puede tener una idea de la práctica separada de la política, ni a la inversa, de la teoría separada de la práctica. Debemos decir aquí con honestidad que la curiosidad por informarse de estas cosas ha disminuido en las últimas generaciones y, por lo tanto, el sentido de la realidad en este campo es un tanto inexacto, descaminado.

Los esfuerzos analíticos por determinar nuestras raíces musicales han sido de alguna manera aprovechados en el surgimiento de nuestra música popular, especialmente de la música llamada «Nueva canción chilena». Cuando surgen en Chile estos nuevos grupos existe ya el trabajo de dos generaciones que han investigado responsablemente la cosa chilena. Y en la parte creativa de esto existe ese monumento de persona que es Violeta Parra. Ella es un ser eminentemente creador; investiga y recrea y, por último, inventa cosas nuevas y con ello desarrolla, perfila, pone al día lo que podríamos llamar un elemento popular de origen folklórico de nuestra identidad cultural en la música.

—A la luz de estas consideraciones, ¿cómo explicarías la difusión restringida de la música culta en comparación con los otros tipos de música?

La música culta proviene de las cortes; no nos olvidemos de eso. La música culta es la música para una minoría que entonces podía alcanzar estos niveles. Te cito el caso de Haydn, un hombre campesino, pero músico en el palacio de los Esterhazy. Ahí componía con el folklore húngaro, con el folklore de la región donde había nacido y creaba las formas superiores de la música a través de sus sinfonías, sus conciertos, sus cuartetos. Beethoven tomaba temas folklóricos que, entre otros, tenían que ver con el lugar donde había nacido el Mecenas que le pagaba la obra; así tenemos, por ejemplos, cuartetos de cuerdas suyos con temas rusos. Mozart mismo. Para mostrarte la relación con la historia nuestra y, además, por qué siempre minorías.

Después llegamos a la segunda mitad del siglo XX, en donde tenemos la radio primero, luego el disco y después la televisión. Y lo terrible es que todavía existe junto con esto y paralelamente algo que a mi juicio, a mi manera de ver, está ya obsoleto: la sala de conciertos. Hasta entonces, luego que nace en Europa, el concierto tiende a contener en su seno un balance, una sinopsis de lo que va ocurriendo en la realidad musical de los distintos países. De alguna manera tiene la posibilidad de influir en la historia de la música, de ser un factor de cambio, un factor dinámico, un factor de control, un factor de manejo. Pero la sala de conciertos está hoy obsoleta, y me atrevo a decirlo viviendo en un país donde hay más de cien institutos musicales dedicados sobre todo a la ópera que, entre paréntesis, está también obsoleta en sus formas.

Entre lo que es la parte histórica del concierto con todas sus relaciones, primero con la nobleza, después con la gran burguesía, ahora con la mediana burguesía, digamos la pequeña burguesía; entre esta etapa y la etapa actual aparece la industria fonográfica y más tarde la industria de producción de espectáculos sonoros para la radio y la televisión. Estas nuevas formas de difusión, en cierto sentido monstruosas, van a cambiar todos los sistemas de componer y de recibir la cultura, especialmente la cultura musical.

Resulta que la cultura ahora no está manejada por príncipes, sino que está manejada por lo equivalente de ellos, que son los empresarios; son empresas las que manejan, desgraciadamente para nosotros, en occidente, la cultura. La manejan no para desarrollarla porque les interese, como era el caso de los príncipes, sino para lucrar. Entonces no se trata de que los productos musicales alcancen una gran difusión, sino que se trata de aprovechar, de cosechar lo que ya tiene difusión, lo que ya tiene extensión, para seguir lucrando con esta gran extensión. Porque la industria fonográfica, las empresas que manejan la producción, no son empresas que impulsen algo, sino empresas de cosecha; allá se mueran los compositores de calidad o los intérpretes de calidad que no alcanzan esta difusión. No serán nunca impulsados; sólo cuando alcancen difusión serán cosechados. Tal como el sistema de rapiña agrícola que liquidó y erosionó nuestras tierras en Chile. Así, si no se tiene cuidado, va a erosionar y liquidar, va a volver estériles los terrenos en los cuales están surgiendo los productos culturales que alcanzan ahora gran difusión. Situación en extremos peligrosa. Ocorre aquí que por la distorsión que producen estas empresas, en su afán de lucro, las proporciones que deben tener aquellas cosas difundidas hacia los potenciales telespectadores o radioescuchas están de tal manera alteradas, que hay algunos niveles de desarrollo cultural que simplemente casi no existen o han caído totalmente en el olvido. Se trata, en otros términos, de la hipertrofia de la música popular. Ni más ni menos. ¿Por qué la música popular y no la

folklórica? La música folklórica, desgraciadamente, para los efectos del lucro es demasiado local; la música popular no, es cosmopolita, lo cual no debe confundirse con internacional. Realmente es cosmopolita y es cosmopolita a la fuerza, por la publicidad. Tal vez algunas cosas se venden más y tienen más publicidad porque les han costado más baratas, y de esa manera, naturalmente, las ganancias se acrecientan. Está, por ejemplo, el caso de los Hit Parade alemanes, cuya programación opera sobre el aumento o el descenso en la venta de los discos. Es un mecanismo de control, de manejo, de dirección del gusto, de la recepción. Es trágico, pero es así.

Vuelvo al tema del concierto, de la difusión de la música culta.

Como es normal en esta cuestión de las comunicaciones de masas en este mundo capitalista de la oferta y la demanda, en este mundo empresarial, éstas funcionan según exploraciones de mercado. Los mercados han tenido naturalmente un origen histórico. Primero fueron las cortes con los nobles, después fue la gran burguesía, después la pequeña burguesía y de repente viene la explosión a través del disco. Ahora la gente que oye seriamente música lo hace más bien frente a su *pick-up*, a su equipo de alta fidelidad y no en el concierto. Por razones muy simples, porque en su casa puede tener las grabaciones óptimas, a su gusto, las puede elegir en un mercado que es mucho más extenso que las posibilidades de programación de un concierto.

Los públicos que siguen yendo al concierto son personas que van allí por razones de costumbre social, porque pertenecen a una capa social en la cual sigue siendo una tradición ir a un concierto. Hay intentos de popularización en muchas partes, hay movimientos de popularización con conciertos al mediodía en Inglaterra. Se intentó alguna vez en Chile. Intento muy serio del Instituto de Extensión Musical: los conciertos populares, los conciertos educacionales que, no hay que olvidar, han formado un público bastante extenso. Pero la realidad en el resto de Latinoamérica y en el resto del mundo, me atrevo a decir, es que el concierto es para una minoría selecta, un sistema cortesano de contacto cultural. Por tal razón el concierto no es indudablemente el más adecuado portador de los mensajes que derrotarán al imperialismo cultural.

Finalmente hay un factor de descompensación, a mi juicio difícil de controlar por sus raíces comerciales, y es que el tiempo de que dispone en el concierto, en la radio y en la televisión, la música estética, o seria, o culta, o como se le llame, está injustamente reducido frente a la hipertrofia de una oferta indiscriminada de música popular. La música popular, respaldada por la industria fonográfica en pos del lucro, inunda prácticamente el mercado con toda una serie de productos, la mayor parte de los cuales son de pésima calidad, de muy baja creatividad, verdaderamente entontecedores, y que dañan el contacto de la producción cultural con el público. Situación extremadamente delicada, puesto que tanto el folklore como la música popular son esenciales para la producción de la música culta. Esenciales porque son los niveles que entregan las maneras elementales, básicas de oír la música, de organizarla; sobre ellas se contruye la música de concierto; aunque la música de concierto se permita inventar en el terreno del vocabulario enormes cosas, todo aquello reposa sobre las estructuras básicas dadas por la música tradicional, por la música principalmente tradicional. Oímos la música con lo que se ha acumulado en nuestra cabeza. Las acumulaciones fundamentales provienen a mi juicio de estos dos niveles: del nivel folklórico y del nivel popular. Siendo así de esencial, es muy grave que la calidad de la música popular sea baja y es grave también para los trabajos de buena calidad de música popular que se producen, porque así se



dificulta su relación precisamente para alcanzar la gran forma. Gran forma que esta vez ya encontrará su mayor expresión no a través del concierto, sino como he dicho ya en esta entrevista, a través de la radio y la televisión, principalmente tal vez a través de la última. Naturalmente, como producto colateral de todo esto, me atrevo a decir, del disco; y esto creo que por mucho tiempo será así.

Yendo al caso nuestro específico de Chile, yo echo de menos —pese a esfuerzos muy concretos— la relación de transmisión hacia arriba, hacia los niveles de la gran forma, de nuestra producción popular, por lo menos de la que a mí me queda más cerca. Me refiero a las producciones de un Cuncumén, un Inti-Ilumani, un Quilapayún, un Aparcoa. Pese a que allí detrás están gente como Luis Advis, como Sergio Ortega, como yo mismo, que hemos estado trabajando. Es una autocrítica la que estoy planteando en el fondo. Por alguna razón, el problema no está resuelto por nosotros. Pero existen, también, por otra parte, causas en la estructura que nos impiden lograr esto.

Ocurre que si bien sabemos (y lo sabemos de seguro) que la música popular no puede llenar todas las funciones de la música, no es menos cierto de que el problema de la incorporación, de la maduración de esto en un plano superior no ha llegado a producirse. Aquí hay una etapa de transmisión que no hemos desarrollado todavía; para alcanzar este desarrollo es necesario tratar de vencer obstáculos que no solamente son creativos, sino materiales; dedicarle tiempo, dedicarle espacio, dedicarle recursos. No es una cuestión que podrán vencer los intereses de lucro de las empresas que mueven la música popular.

Tenemos que juntarnos, considerar este problema como nuestro y tratar de resolverlo. En cambio, si obramos como si la música popular fuera la música que cumple todas las funciones de la música, entonces simplemente estamos dando por inexistente el problema de que la música alcance los niveles superiores, y estamos negando la calidad de base de la música popular para construir sobre ella. Creo que no será el caso. Sin embargo, la

estructura empresarial tiene tal capacidad de presión, que bien podría impedirnos lograr dar este paso.

Vamos resumiendo, para terminar.

La música folklórica y la música popular no explican por sí mismas el perfil completo de aquello que podría ser la identidad de nuestra cultura musical. Pero ellas deben, a mi juicio, difundirse. Lo único que pienso es que ellas deben difundirse en forma adecuada, deben difundirse indicando en qué contexto se producen y con qué objeto se producen. La difusión correcta equivale a la reconstrucción total o parcial de la función, no solamente a la explicación de la función, o sea, al respeto de las circunstancias que implican el cumplimiento de la finalidad de algo. En este mismo sentido, la existencia de las formas superiores del arte solamente puede ser posible correctamente cuando las funciones, las primeras que ya he mencionado, se cumplan. La música, llamémosla estética, o música de concierto, o música seria, depende del desarrollo folklórico y depende del desarrollo popular. Son imprescindibles para esta música, de otra manera flota en una irrealidad cultural, nunca tendrá un sentido verdadero, será trivial, tendrá un falso plano superior, estará, por así decirlo, hecha en el aire, sin la base que le corresponde.

—Te menciono dos obras importantes de la historia de nuestra música: las «Escenas campesinas chilenas», de Pedro Humberto Allende, y «La muerte de Alsino», de Alfonso Leng. Siguiendo tu razonamiento, puesto que en esos instantes no existía, a nuestro entender, un gran desarrollo de los otros dos niveles, ¿significaría que esta música culta flotaría, como dices, «en el aire», sin la base que le corresponde?».

—En el caso de Allende no. El tenía un fuerte contacto con la parte aborígen nuestra, con la parte popular nuestra, tanto o más que Isamit. Allende se formó tocando música popular en su calidad de violinista, tocando zarzuela: conocía muy bien la tradición hispánica. Pertenecía a una familia en la cual todo el mundo hacía música, música tal como se la entiende, cualquier tipo de música. De manera que en él, se puede decir, se construyeron todas esas capas, esos niveles; el nivel folklórico en él estaba suficientemente documentado, así también el popular. Al trabajar las «Escenas campesinas», lo mismo que al trabajar su «Voz de las calles», lo hace llegando a la profundidad social y económica de las cosas que representa; es un hombre que vivió muchas trillas de yeguas y que se mezcló con vendedores de empanadas y maniceros y pregoneros, que supo de sus problemas. El contenido de ambas obras es muy rico.

La relación del Allende con la realidad chilena es más honda y más directa que la de Alfonso Leng, porque en éste pasa por la literatura. En el fondo se puede decir que Allende usa un objeto-lenguaje, o sea, se refiere a objetos concretos que él conoció; en cambio Leng usa un meta-lenguaje, porque lo que él escribe musicalmente se refiere ya a un lenguaje, que es el lenguaje de Pedro Prado, o sea, es un comentario sobre un hecho lingüístico.

Allende frente a su público es mucho más consecuente que Leng, a mi manera de ver, sin que con esto se quiera especular respecto de la calidad de estas obras. Me parece que son dos obras muy representativas, entre otras cosas, de una etapa de lucha de tendencias dentro de Chile, que prueban que el nacimiento de una conciencia nacional, de la conciencia de una posible identidad de la cultura nuestra, ha sido difícil. Por lo demás, la función en ambas obras es chilena, porque el escribir en torno a «Alsino», de

Pedro Prado, es una función que trata problemas chilenos; si bien no problemas palmariamente chilenos, al menos problemas escritos y tratados por un escritor chileno y producidos en un medio chileno.

—En la entrevista acerca de la Plástica chilena, publicada en ARAUCARIA N.º 1, José Balmes nos confesaba la importancia que tuvieron para él y sus compañeros algunos de los maestros chilenos. En el campo musical tú ya has mencionado nombres representativos. A tu juicio, ¿cuáles fueron sus méritos?

—Bueno, el gran mérito de la generación que nos precede, generación de Pedro Humberto Allende, Carlos Isamit, Próspero Bisquert, Enrique Soro, Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, es que fueron precursores. Fueron precursores en la apertura de la música chilena a la música de todo el mundo, fueron precursores de la conciencia de lo que podríamos llamar la identidad de la música nuestra como parte de la cultura nacional.

La posibilidad concreta de que ellos pudieran trabajar en esta calidad de precursores se debió a la labor absolutamente excepcional de un hombre que también fue compositor, pero cuyo gran aporte al desarrollo cultural chileno fue el de haber sido el primer director de orquesta chileno de larga trayectoria. Director fundador de la Orquesta Sinfónica de Chile, director también, cuando se creó, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Este gran hombre de la música chilena, uno de los más grandes, es Armando Carvajal. Fue la persona que hizo posible la comunicación entre la música chilena y el público chileno.

Mi generación —René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego y yo, entre muchos otros— no tiene los méritos de la generación precedente, en cuanto a que no somos precursores. Llevamos adelante lo que estos pioneros empezaron a hacer. Debemos decir que estos pioneros no sólo escribieron música de concierto, música culta, sino que suscitaron el comienzo de las investigaciones folklóricas.

Quiero referirme muy en especial a un nombre, a Roberto Falabella Correa.

Falabella fue un compositor de extraordinaria importancia en Chile. Tuvo grandes dificultades para aprender, porque adolecía de una parálisis completa. Aprendió primero con Lucila Céspedes y finalmente terminó sus estudios conmigo. Eran los años de la ilegalidad de los comunistas en el período de González Videla, y yo debo decir honestamente que la conciencia política la aprendí de él. El hombre trabajaba como podía en centros de alfabetización ligados al trabajo político del Partido, componía lo que podía para ayudar a distintas huelgas —es conocida su participación, por ejemplo, en una huelga muy importante de los trabajadores de la seda.

Es muy difícil olvidar a Falabella, olvidar lo que era su casa, un centro bulente de actividad política y cultural, a la cual yo concurría modestamente en mi calidad de preceptor, de profesor de composición de este hombre, de cuya imaginación creativa no salió una sola nota que no tuviera sentido humano, que no fuera lenguaje dedicado a determinadas personas, que debieran en lo posible, según pensaba él, obtener una utilidad concreta de esta comunicación. Tuve que aprender mucho para ponerme a la altura de este hombre y enseñarle lo que necesitaba; pero éste fue para mí un trabajo definitivo.

La transformación que me produjo Falabella coincidió con la huelga de la Orquesta Sinfónica, huelga que me sacó de la casa a la vuelta de mi

primer viaje a Europa. Paralelamente a esto, se produce lo que podría llamar mi segunda etapa de profesor de la Facultad, en la cual empiezo a tener contacto con una generación muy joven de compositores. Algunos de ellos amigos de Falabella, como Sergio Ortega, otros como Fernando García o Luis Advis, que llegó después, todos ellos conocidos por su producción que ha ayudado a llevar la música chilena a sus más altos niveles, no sólo de concierto o culta, porque además han fecundado el nacimiento de los grupos de música popular, llámense Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa.

La generación joven es una generación comprometida, probada en las duras y en las maduras, una generación —podríamos decir— que es la culminación de una etapa, la etapa de la definición en el producto de lo que podríamos llamar la identidad de la cultura chilena.

—Tú estableces una distinción tripartita (folklore-música popular-música culta) que parece reposar sobre una clasificación por grados de complejidad; incluso varias veces en tu vocabulario se insinúa la oposición ascenso/descenso.

¿No podría haber de parte de quienes cultivan la música popular en Chile, en términos genéricos, una acusación hacia ustedes, los músicos eruditos o cultos, en el sentido de no haber tocado suficientemente el área popular, no haberse dirigido lo suficiente a ocupar ese campo?

Mira, yo creo que una acusación, formulada cuarenta años atrás, sería justa, cuando hasta existían compositores chilenos que trataban de ocultar su nacionalidad. Pero no después. No es casual que Pedro Humberto Allende se haya hecho conocido, incluso aquí en Europa, con sus «Tonadas chilenas»; o que una de las obras más importantes de Isamit sea «Friso araucano»; o que Próspero Bisquert haya dedicado un largo poema sinfónico a las «Navidades en Chile». Ni es casual tampoco que Enrique Soro, de formación europea e inclinado a continuar su domicilio cultural en Europa, haya escrito obras de raigambre chilena. Incluso una persona tan alejada de la realidad folklórica nuestra como Domingo Santa Cruz lo ha hecho.

Todo lo anterior, para demostrar que las personas que defendían la chilenidad tenían una fuerza de presión ya en esa primera generación. Y después: René Amengual se pasó su vida tocando música con el folklore. Y así sucesivamente. De mí mismo, ¿para qué te voy a decir! La verdad es que si empiezo a pensar en mi producción... Escribí un oratorio sobre «La Araucana», he trabajado en otro oratorio sobre Lord Cochrane, y he escrito un montón de música para el teatro: «Como en Santiago», por ejemplo, donde hay música araucana, música popular de la colonia; he hecho también la música para «Las tres Pascualas»; música para más de veinticinco películas. Y pienso que lo que yo he hecho también lo han hecho otros.

No sé, no veo dónde podría fundarse esa acusación. Pienso, por ejemplo, en la importantísima labor que ha hecho un Sergio Ortega; pienso en una persona a quien debemos una enorme gratitud, Celso Garrido, nacido en el Perú, quien ha puesto lo mejor de su más auténtica creatividad en ayudar al desarrollo de nuestros grupos de música popular. Pienso en Fernando García, en Luis Advis.

Nuestros músicos, especialmente la última generación —educada en el Conservatorio, de alto nivel técnico y cultural, de una formación excelente—, se mueven no en la música para concierto, sino en la música para el teatro, para el cine, en el fondo apuntando, atisbando un poco aquello que yo creo es el futuro de la música: la televisión por un lado, el cine, el disco, la radio.

Hay finalmente un personaje clave en el desarrollo de la música chilena, por su relación, podríamos decir, con nuestras dos columnas, por un lado el folklore —léase hermanas Loyola, Violeta Parra, los conjuntos— y por otro lado la música culta, los compositores, la vida de concierto. Este personaje —que llegó del teatro— y que logra reunir las dos cosas es Víctor Jara.

Víctor Jara es un héroe de la revolución chilena, pero es además un héroe del trabajo cultural; es una persona que viniendo del teatro, viniendo de la música popular, viniendo del cine también —no olvidemos que Víctor Jara fue también actor de cine—, llega con una pureza, con una reflexión sobre lo que es la música popular de inspiración folklórica. Por esa pureza misma poseía una fuerza capaz de influir en mucha gente. No se puede concebir el desarrollo de un Quilapayún, de un Inti-Illimani, de un Aparcoa, sin la colaboración de Víctor Jara. Con un Víctor Jara con sentido del espectáculo, con sentido de la organización dramática de la presentación, con sentido político, de eficacia ante el público.

Todo esto, sin embargo, lo veo como un enorme torso, un torso fuerte y sangrante en estos momentos, mutilado por la violencia inusitada de la intervención extranjera aliada a la plutocracia nacional; pero este torso espera ser reorganizado, restañar sus heridas, para producir aquello que no alcanzó a producirse: la reunión de todos estos cabos sueltos, su organización creativa y productiva para continuar aquel desarrollo que por el momento está trunco.

—¿Tienes ideas precisas sobre qué se puede hacer para reanudar ese desarrollo interrumpido por el golpe fascista?

—Sí, desde luego. Ideas que por cierto no son solamente mías.

Yo creo que estamos ya maduros para iniciar lo que podrían llamarse *Jornadas de música chilena*. Hay que reunirse, establecer qué sentido tiene nuestra producción, qué formas debe adoptar, hacer el balance de lo ya hecho, del eco que se está alcanzando, hacer nuestra crítica, examinar qué pasa en Chile, qué pasa en Latinoamérica. Creo que es una labor prioritaria.



Talento para cantar

Pa cantar de un improviso
se requiere buen talento
memoria y entendimiento
fuerza de gallo castizo
cual vendaval de granizo
has de florear los opaculos
se ha de asombrar hast' el diablo
con muchas bellas razones
como en las conversaciones
entre San Pedro y San Paulo

Tambien señores oyentes
se necesita esturmento
muy variados elementos
y compañeros locuente
ha de ser quien conteniendo
un poco de l' historia
quiere tener memoria
pa hablar un desafio
pero no me da el sentido
pa finalizar con gloria

de hablar del esturmento
cuando se quitarron
con su chumbre y su bordon
su sonoto es un portento
de las suelananzas le cuento
mas de a cinco dos de a tres
de a un rigo a sus pies
l' en casta un elegante
cuatro diablitos canto...

DISCUSION SOBRE LA MUSICA CHILENA *

Pregunta: *¿Cómo definirías el tipo de música que compones o ejecutas?*

Hugo AREVALO: La música que *interpreto* tiene dos fuentes: a) Del folklore puro de la zona central de Chile, recopilada por mí mismo o por otros investigadores del folklore. b) De autor. Esta puede contener o no elementos del folklore puro en cuanto a música e instrumentos, pero su temática literaria suele ser contingente. Los autores son siempre de nuestro tiempo.

En cuanto a la música que *compongo*, cae dentro del punto b) y más que música, la llamaría «*canción*» *no alienada*, en cuanto es distinta a la canción de amplio consumo, la cual evita de plantear problemas o proponer cambios sociales o políticos. Es decir, mi canción es antagónica de aquella que trata de dejar las cosas como están.

Eduardo CARRASCO (Quilapayún): Nuestra música es música popular, canto que surge de dos fuentes: la necesidad de darle una voz a la vida del pueblo, a su paso constructivo, a su mundo, a su situación, a sus sueños, y, segundo, la necesidad de rescatar la palabra ya exigida por el pueblo mismo (pero oculta y difusa en su seno) para devolvérsela y hacerla de todos.

Estas dos fuentes se ramifican y multiplican en muchísimos cauces. Las más importantes que nosotros hemos tocado son:

1. La canción folklórica tanto instrumental como cantada.
2. Dentro de ella la canción folklórica de contenido social.
3. La canción revolucionaria o canción de lucha (Guerra de España, canción soviética, Revolución mexicana, Revolución cubana, etc.) ligada a una tradición revolucionaria. Canciones internacionalistas.
4. El himno o la marcha.
5. La canción contingente o de panfleto, con fines directamente propagandísticos.
6. La canción popular propiamente tal (tango, corrido, vals peruano, etcétera).

* Cuestionario preparado por Soledad Bianchi y Luis Bocaz. Selección de textos y montaje de Carlos Orellana.

7. La nueva canción chilena o canción de creación ligada al folklore tanto cantadas como instrumentales.
8. Las cantatas.

Los dos aspectos revelados, difusión y creación, han tenido distinto peso en el curso de nuestro desarrollo. Actualmente y como fruto de una experiencia que surge de largos años de interpretación del folklore y música popular hemos creído necesario poner nuestro interés principal en el desarrollo de la creación. Desde hace tres años éste es el centro de nuestra preocupación artística.

Patricio CASTILLO: La definiría como música no más.

Charo COFRE: Canción política de autores chilenos y latinoamericanos; y canción folklórica pura chilena, de mi recopilación y de otros investigadores.

Miguel Angel CHERUBITO: Música que tiene un profundo contenido emocional.

Eulogio DAVALOS: El tipo de música que ejecuto abarca cinco siglos; su definición está expresada en la historia de estos distintos períodos. En la selección de este tipo de música está la constante preocupación que su base estética contenga rasgos étnicos y sea representativa de los mismos.

Inti-ILLIMANI: Nuestro conjunto compone música basándose en el folklore, vale decir nuestra música campesina chilena y latinoamericana. Nuestro interés tiene que ver con la elaboración y reproposición de motivos rítmicos, melódicos y armónicos que ofrece la música popular. Para ello creemos indispensable un conocimiento más o menos profundo, conciencia más o menos objetiva de cuanto existe de esencial en el folklore (elaboración colectiva y anónima), y junto a esto, herramientas técnicas que permitan estructurar un pensamiento musical acabado y coherente. Resumiendo, pensamos que nuestra música es música latinoamericana con raíces en la música popular campesina, en relación activa con el patrimonio musical universal y que vibra con todo un movimiento continental que se plantea el rescate y desarrollo de nuestros valores como necesidad de independencia y de identificación cultural.

Patricio MANNS: Es una canción en evolución permanente, que comienza mucho antes de la eclosión del «neo-folklore», en 1957, y prosigue transformándose en progresión hacia arriba en relación con nuevas formas de instrumentación, nuevas formas rítmicas, nuevas proposiciones formuladas por la música en general, y nuevas incursiones en la poesía. De todos modos, creo que mi canción se inscribe bien en lo que se llama hoy día «Nueva Canción Chilena».

Sergio ORTEGA: Yo compongo variados tipos de música, atendiendo al carácter más o menos amplio de mi actividad como músico compositor:

1. Música política, o mejor dicho, canción política. Música compuesta para solistas, conjuntos o coros, acompañados o no, destinada a grabarse en cinta o disco, o a cantarse en público.
2. Música para el teatro.
3. Música para el cine.

4. Música de Cámara o Sinfónica, en la cual desarrollo algunas expresiones que difícilmente podrían ejecutarse con nuestros instrumentos o nuestros instrumentistas populares, ya que corresponden a sonoridades y conductas específicas propias de instrumentos e instrumentistas de desarrollo profesional, músicos de oficio.
5. Opera: He escrito una ópera en Francia de asunto infantil, progresista, para soprano, dos contraltos, tenor y barítono, con conjunto instrumental de Cámara: «Un rey sin sol». Encargada por el Atelier Lyrique du Rhin (Strasbourg). Se dio en provincia más de 50 veces.

Algunas precisiones sobre este punto: Defino la música que escribo desde hace por lo menos 10 a 15 años como música para la transición de la sociedad capitalista a la sociedad socialista. Música que no se propone saber interpretar y desarrollar determinadas cuestiones ideológicas, sino que intenta influir en la correlación de fuerzas, para cambiarla en favor del pueblo, esto en todos los lenguajes, en todas las formas necesarias en las diversas situaciones en que me corresponde actuar, incluido el campo de la música de cámara donde he buscado —y, a veces, encontrado— un lenguaje que haga a esta música también una música de masas (el «Responso para el guerrillero muerto», con texto propio, obra escrita para soprano y tres percussionistas, duro proceso al subjetivismo, es una demostración de esto al alcanzar la más alta votación de la categoría «Público no técnico» en la Bienal de Música Chilena de 1969, lo que le valió el premio de Honor de dicho certamen).

Por esta consideración, explico que siempre he necesitado textos sobre problemas contingentes, y que no siendo fácil encontrar poetas que sean capaces de escribir las líneas con que finalizo esta respuesta, me he debido formar como letrista, como investigador, dura y pacientemente.

Para mí también —desgraciadamente no para todos, o para tantos como fuera necesario— tiene validez y vigencia lo que el marxismo dice a propósito de la cultura y de la creación: que ellas deben ser también un objeto del método materialista dialéctico, sin lo cual —y a pesar de la mejor voluntad de parte de los creadores y hombres de cultura— es posible confundirse en este difícil campo en concepciones idealistas.

No estoy solo en esta concepción: estoy con Bertolt Brecht y con Hans Eisler, que elaboraron, ya en 1930, un método de trabajo en estos campos.

Es por estas convicciones que me he hecho letrista. Trabajo para lograr textos claros, y si a algunos no les gustan porque son poco poéticos, al sencillo pueblo le sirven y le ayudan.

Isabel PARRA: Intérprete, autora de textos ya hechos y autora de textos y música simultáneamente. Con grandes limitaciones técnicas desde el punto de vista del desconocimiento musical de conservatorio, limitaciones que pueden contentar a algunos en el sentido de que la ignorancia de la técnica da paso a la intuición o bien no crea la barrera a lo espontáneo. Discutibles posiciones todas. Porque el conflicto también se produce a la inversa. Conocimiento de la técnica y resultados artísticos dudosos.

Angel PARRA: Es difícil definirlo, después de haber pasado por tantas experiencias distintas. De todas maneras, definiría el tipo de música que hago —tanto lo que compongo, como lo que interpreto— como música popular con arraigo folklórico.

Oswaldo RODRIGUEZ: La definiría como «canción», es decir, más oíble que danzable, aunque no excluyo la posibilidad de la danza (a propósito de

canción danzable habría mucho que decir, entre otras cosas que nosotros perdimos la posibilidad de hacer bailar a la gente). En verdad, la única canción mía que ha repercutido algo es, precisamente,ailable: el vals «Valparaíso». Pienso que sería muy bueno que mis próximas canciones fuesenailables y cantables, pero especialmente comprensibles, que siempre «digan» algo.

Daniel SALINAS: Compongo música popular con raíces folklóricas, utilizando formas clásicas en cuanto al ritmo y la estructura. Pienso que lo más interesante de mi composición es su carácter simple, lo que permite entregar la «idea» de manera directa y sin complicaciones. Le otorgo una importancia preferente a las «palabras».

Hans STEIN: No voy a contestar el cuestionario porque lo recibí con mucho atraso, lo que me obligaría a contestar a la rápida, cosa que no me parece sería.

Creo, por otra parte, que el cuestionario está mal formulado, ya que en vez de «compositores e intérpretes de música chilena» debería hablar de «compositores e intérpretes chilenos». A partir, en efecto, de un título errado, toda la problemática posterior se define de manera totalmente inexacta. ¿Qué es música chilena? ¿La música boliviana o peruana que interpretan muchos de nuestros conjuntos de manera preferencial? ¿La música de carácter universal que componen una serie de compositores «cultos»? ¿Nos excluye esa formulación a los intérpretes de música «culta» que lógicamente incluimos mayoritariamente obras de compositores europeos en nuestros conciertos? También pienso que la mayoría de las preguntas son francamente unilaterales, vale decir que no se refieren a los músicos chilenos, sino solamente a los que cultivan la mal llamada Nueva Canción Chilena. Además, las preguntas, desde un punto de vista científico, aunque lo sea medianamente, están mal formuladas, ya que inducen a puras respuestas subjetivas y sobre el Yo del que contesta, en vez de tocar problemas generales.



TRABUNCHE: Nosotros definimos la música que interpretamos como una música popular, de profundas raíces folklóricas, tanto en lo chileno como en lo latinoamericano.

Pregunta: *¿Qué significan para ti: canción comprometida, canción política, canción de protesta? ¿Qué relaciones existen en tu opinión entre ellas?*

AREVALO: Creo que los tres términos corresponden al mismo tipo de música y representan el punto de vista o el momento en el cual se produce la creación. Es de *protesta*, cuando la canción desarrolla la denuncia de una injusticia social; es *política* cuando desarrolla la propuesta del cambio social; y es *comprometida* en ambos casos porque representa un instrumento de lucha ideológica en favor del socialismo.

CARRASCO: Sobre la *canción política*, hay en primer lugar que recordar que en la acción política revolucionaria siempre hay dos factores, el subjetivo y el objetivo, y en todo momento hay que aprender a tomarlos en cuenta para no equivocarse. En el plano de la canción política estos asertos generales siguen siendo válidos. Porque evidentemente una cosa es el designio subjetivo, la intención, la voluntad, etc., y otra, las características objetivas que determinan el hecho real; en este caso, la acción artística. El carácter político revolucionario de un arte es un hecho objetivo, que pertenece a las determinaciones de la realidad, es por decirlo así la significación y el sentido que una obra artística adquiere en el contexto de la lucha de clases. Por lo tanto, los factores que caracterizan esta situación, y que hacen de la obra un hecho político son tan importantes como las intenciones del autor o las directivas partidarias. Es muy fácil darse cuenta de esto en los fenómenos extremos: una canción, por ejemplo, puede ser superrevolucionaria analizada desde el punto de vista de su texto y de su forma, y sin embargo, no por ello habrá de jugar un papel en la lucha concreta. En cambio, una canción enteramente «inocente» y que ni siquiera nombre directamente nada que tenga que ver con la revolución puede erigirse en un momento dado en un elemento eficaz de lucha y de propaganda. Nada más ilustrativo de esto que la canción de J. B. Clément «Le temps des cerises», que ha pasado a simbolizar eternamente a la primera revolución proletaria, la Comuna de París.

En nuestra experiencia concreta de hoy día hay diversos ejemplos que muestran que no por el hecho de estar sometida a la más feroz represión de nuestra historia, la canción ha dejado de ser política. Es que en la situación actual de Chile nuestro pueblo ha inventado otro lenguaje, una manera de decir las cosas sin decirlas, en la cual una mínima alusión habla más que cien discursos. Pero además este carácter político amplio que puede adoptar el arte lo hemos visto a lo largo de todos estos años en la lucha por la revalorización del folklore, en la defensa de la Nueva Canción Chilena y en el redescubrimiento de la música indígena.

En la situación de Chile, la defensa de la música nacional llegó a tal grado de identificación con la lucha revolucionaria que en las primeras semanas del negro período iniciado por el Gobierno fascista se llamó a una reunión a todos los folkloristas más destacados para informarles que ciertos instrumentos folklóricos como la quena y el charango quedaban prohibidos. Es decir, que para estos astutos militares el solo timbre de la música del pueblo era ya una manifestación de rebeldía revolucionaria.

Lo que venimos diciendo no significa que subestimemos la canción que toma la consigna política e intenta responder a la circunstancia concreta y hablar el lenguaje que la situación exige. Pero es necesario reconocer sus límites y darse cuenta de que la función política de la música popular no se reduce a la acción de las marchas y de las canciones contingentes, por más importantes y necesarias que éstas sean.

La misma canción contingente depende en su acción de factores objetivos. No considerar hoy día por ejemplo las limitaciones de la comunicación directa de los artistas con el pueblo, la diferencia de medio a que están sometidos los artistas del interior y el exterior, el cambio de lenguaje y de sensibilidad experimentado por nuestro pueblo, etc., sería una lamentable ceguera, un empecinamiento estéril.

Otro aspecto importante de considerar es la diferencia del grado de eficacia que la canción contingente puede tener según el género de arte de que se trate y cómo éste varía según la situación dada. La canción, por ejemplo, no tiene el mismo grado de eficacia ni la misma fuerza. En Chile, entre 1969 y 1973, es decir, durante la campaña electoral y los tres años de gobierno popular, este tipo de canción jugó un papel cuya importancia fue ascendiendo para ser limitada hoy día por la fuerza represiva desatada en su contra.

La canción chilena ha demostrado que las reivindicaciones culturales del pueblo chileno se unen estrechamente a la lucha revolucionaria y que por lo tanto, las primeras forman parte de la lucha política. Toda la labor de descubrimiento de las canciones campesinas, de revalorización de la música indígena, de difusión del folklore latinoamericano tiene una gran importancia en nuestra lucha política y son facetas que ha adoptado nuestra lucha antiimperialista. Pero esta lucha no habría tenido ninguna eficacia, ni política ni cultural, si no reposara sobre el principio fundamental de lo que ha sido nuestra actividad durante todos estos años, que es *el respeto a la especificidad del arte y la búsqueda constante y trabajosa de la elevación estética del nivel de nuestra música*. Es la calidad del arte, independientemente de la consideración de otros factores, lo que permite la acción de esos otros factores a través del arte. Quien pretenda instrumentalizar la música popular y transformarla en un simple medio de transmisión de consignas va contra la enseñanza más profunda que deja nuestra experiencia.

Por *canción comprometida* entenderíamos una canción que quiere ser política, que se define por su acción de ligarse a la lucha del pueblo, por su dirección a jugar un papel en esta lucha. Cuando hablamos de compromiso, hablamos de un movimiento que va desde el artista hacia la realidad por lo tanto, podemos diferenciar fácilmente este concepto del anterior. Una canción comprometida puede llegar a no ser una canción política; por otro lado la canción política no es necesariamente una canción comprometida. En la canción política hablamos de una característica objetiva, de una cualidad refrendada por los hechos; en la canción comprometida, de una característica subjetiva.

Sin embargo, esto no quiere decir que el compromiso sea una mera actitud personal, una bella intención o una loable predisposición a cantar y hacer música para los trabajadores. El compromiso es el contacto real de los artistas con la lucha política y en concreto con las organizaciones políticas o de masas, contacto de donde surge un arte de contenido y forma directamente determinado por esta relación.

El compromiso no nace con los artistas; supone siempre al movimiento obrero, e incluso lo supone fuerte y desarrollado. Es fruto y resultado de esa

fuerza que al gestarse va influyendo en las distintas capas no obreras y que culmina en la inversión de la relación de poderes ideológicos. Los músicos populares chilenos somos frutos tardíos de la inmensa marea de la revolución conducida por la clase obrera.

Por eso, nuestro compromiso no es un «valor» moral. Antes que eso es una conquista de los trabajadores, quienes lenta y trabajosamente han ido construyendo su camino, su movimiento, sus organizaciones y que al cabo de un buen tiempo han logrado meter sus ideales en la cabeza de algunos artistas. Así debe entenderse el papel de vanguardia de la clase obrera en el campo del arte revolucionario.

Es indispensable desarrollar la canción comprometida puesto que es la expresión más consecuente de la canción revolucionaria, pero es fundamental considerar también su inmensa variedad. El compromiso con la revolución no implica caminar por una sola vía. Por el contrario, las necesidades de la canción comprometida de jugar un papel en la lucha del pueblo exige el estudio de las inagotables posibilidades que ella representa. Cada proceso revolucionario ha ido acompañado de canciones, pero cada vez la canción ha adquirido una forma diferente y apoyándose en las especificidades de esa lucha ha podido ampliar ricamente su papel.

En Chile, los artistas que se consideraron políticos buscaron realizar su compromiso apoyándose en las masas, en los partidos políticos, en las organizaciones sindicales. Solamente la fuerza de estos organismos pudo hacer del arte político un arma eficaz. El artista aislado, librado a un medio donde predominan los valores burgueses, es empujado a transigir, a darse vuelta, a «arreglárselas» y a ocultar sus aspiraciones revolucionarias. El movimiento de la canción política en Chile, como cualquier otro movimiento de carácter político, se insertó en la lucha de clases y encontró su apoyo en las masas. Si no hubiera sido así, se hubiera reducido a un conjunto de posiciones individuales, muy loables, pero también muy ineficaces. Por eso mismo, este movimiento es al mismo tiempo una expresión directa de la lucha de las masas.

Canción de protesta es un término peligroso. La burguesía se ha servido de él para deformar el sentido y contenido de la canción revolucionaria mostrándola como un canto de resentidos que exhiben sus trizaduras a través de velos negros. Canción siempre dolorida, llena de sangre y muerte que se olvida de que la vida también tiene sus jardines.

En verdad la canción de protesta sólo es un aspecto de la canción comprometida. Es el intento legítimo de denunciar las injusticias, el dolor y la miseria, y que brota de la íntima necesidad de realismo que habita en todo arte que quiere ser político. En nuestro movimiento de la canción hay excelentes ejemplos de este tipo de canciones: «La carta», de Violeta Parra, es un buen ejemplo de ellas, o «Preguntas por Puerto Montt», de Víctor Jara. Su función es clara: hacer conciencia, dejar un testimonio, abrir la mirada hacia lo que quiere esconderse, desplegar la indignación levantando la fe en el futuro o simplemente sensibilizarnos ante lo que fácilmente podemos olvidar.

CASTILLO: Los adjetivos (tantos que se pierde el sustantivo) que usualmente se aplican a este arte connotan la aplicación práctica que se hace de él. Así, por ejemplo, cuando se dice que es «protesta» es que sirve para protestar. Cuando se dice que es política es que sirve para tal o cual situación política; cuando se dice comprometida, no se dice nada. Este último adjetivo es el más desafortunado porque queriendo definir el carácter

de una obra, lo confunde en la nada más absoluta, ya que primero habría que precisar el carácter del compromiso. Sin esta precisión se puede decir que toda expresión es comprometida... con nada.

¿Por qué pensar siempre en términos de clasificación, y tan estrechamente?

CHARO: Yo diría que las tres reflejan una realidad social, a su vez distinta una de la otra.

DAVALOS: *Canción comprometida*: Lleva —entre otras cosas importantes— la presencia consciente del momento histórico, de los fenómenos sociales que vive, siendo traductora de las ideas, tendencias y aspiraciones del mundo que la rodea.

La canción política: Le corresponde expresar la importancia ideológica en torno a las luchas y conquistas del pueblo, esclarecer la conducción de los procesos que originan sus postulados.

La canción de protesta: Es la denuncia de las injusticias sociales, la violación de los derechos humanos, la sensibilización ante los problemas reales de la explotación del hombre por el hombre, juega además un papel fundamental, «al tener la responsabilidad de no dar cabida a la comercialización del dolor humano».

Los tres tipos de canción tienen una relación entre sí.

INTI: Estos tres términos, entendemos, intentan definir el tipo de canción que crean o interpretan un grupo significativo de artistas, solistas o grupos, que en la actualidad ha adquirido carácter de masas. Los distintos apellidos intentan una explicación de este fenómeno musical y la necesidad política de aclarar la barricada que esta canción defiende, vale decir, el pueblo, su revolución. Estas tres definiciones, a nuestro juicio, no explicitan suficientemente el fenómeno. En el caso de la canción de protesta se trata de la constatación de un tipo específico de canción. Bien cabría hablar también de la canción de amor, pues muchas canciones hacen mención a este tema y su dimensión problemática en esta sociedad.

Canción comprometida aclara el compromiso del canto con los cambios, con la revolución. Canción política, el compromiso político concreto, contingente, acepción vaga puesto que siendo estrictos no existe canción apolítica, como no existe creación artística que no obedezca a una concepción determinada de valores, que no contenga ideología y que, por consiguiente, ayude o perjudique una determinada política. Nos inclinamos más por la definición de Nueva Canción Chilena, entendiendo que se trata efectivamente de formas nuevas de entender el arte de hacer canciones, ligada a fuentes que entrega nuestro pueblo y cuyo desarrollo marcha en consonancia con las aspiraciones de libertad, de progreso, de justicia, de nueva vida que el pueblo anhela. Es Nueva Canción como es nuevo en la historia la urgencia de que los pueblos jueguen un papel dirigente en la sociedad.

MANNS: En general, toda definición es arbitraria, pero comprendo bien su necesidad, por el imperativo de clasificación que permite, a la postre, ordenar la historia de la cultura.

Canción comprometida es una definición muy general de un tipo de canción que busca otra temática y otra forma expresiva, sin abandonar las limitaciones del género; *Canción política* es un género de canción de combate, a menudo pertrechada de conceptualidad ideológica más o menos

sólida, lo que la transforma en un género bien preciso y bien distinguible; *Canción protesta* se inscribe en una corriente que, a partir de variantes tibias al sistema, a la organización social, a la sociedad en general, a la organización familiar, al trabajo, a los complejos industriales, a la ciudad atiborrada de hormigón y de hierro. Creo que corresponde a una manifestación no política y que su centro de actividad se encuentra en las sociedades industrializadas más que en los países en vías de desarrollo. De todas maneras, todos los géneros se relacionan sutilmente, porque convergen hacia los medios de comunicación de masas, se expresan en lugares de ejecución públicos, etc. Aún más: ninguna de estas formas puede ser estática, y el creador, al escoger un tema determinado, y desear desarrollarlo, cae en las infinitas combinaciones definitivas que conciernen a estos tres grupos de canción y a otras decenas de expresiones y formas.



ORTEGA: En verdad creo que esos son términos en que se mezclan definiciones precisas con nombres que la moda va encontrando para definir con mayor o menor claridad las intenciones del autor o el cantante, para hacer más fácil o más difícil el acceso al público consumidor.

¿Qué es más difícil de vender? ¿Conjunto o cantante de canción comprometida? ¿Conjunto o cantante de canción de protesta? ¿Conjunto o cantante de canción política?

Tengo tendencia a imaginar —viendo a quienes se definen como cantante de protesta— que esta canción es la manifestación subjetiva de la cólera frente a la injusticia. Igualmente imagino que la canción comprometida no pone el acento en el compromiso, sino que éste es otro de los aspectos interesantes de destacar, llegado el caso. Está comprometida, y, por lo tanto, no puede comprometerse de nuevo. Con esto quiero decir que me suena (este término) a compromiso formal.

Canción política es la que pretende operar en la conciencia, para explicar posiciones, para impulsar conclusiones.

La «de protesta» y la «comprometida», son pasivas, se limitan a encontrar identidad con el público: el músico se dirige a sus *iguales*. (Corresponde a la función lírica del lenguaje.)

La canción «política» es activa, no se conforma con la identidad: busca mover opiniones. El músico se dirige de preferencia a sus *distintos* buscando convencerlos.

ISABEL: Demasiadas etiquetas, demasiada palabrería. Compromiso con un sistema determinado elegido según el nivel de exigencias que se plantea a la conciencia de cada uno. Yo hablaría de un compromiso que se manifiesta en contenido social. Los artistas reaccionarios también son cantores de protesta, pero por el lado capitalista, ombliguista, desde nuestro punto de vista.

ANGEL: Yo creo que existe una sola canción. Siempre hay alguien interesado en buscar definiciones, clasificaciones. De Joan Báez, por ejemplo, se dijo que ella hacía canción de protesta, «protest song», pero preguntándole a ella misma, yo mismo lo he hecho, ella dice simplemente: «Yo canto.» El término que más me convence es «canción comprometida», porque indica un compromiso real con la vida cotidiana, con el presente. También, es cierto, puede hablarse de «canción política». En Italia hay un grupo que la practica, canta refiriéndose a hechos políticos concretos del país. La canción utilizada como panfleto.

RODRIGUEZ: Acerca de la primera denominación «canción comprometida», creo que toda canción es comprometida, como toda forma de expresión artística es comprometida. Y lo es en uno u otro sentido. La canción siempre se ha comprometido. Una canción simplista, que no diga nada, como las fotonovelas o los cuentos rosa de Corín Tellado, está comprometida con un sistema que quiere que la gente no se comprometa con el otro, es decir, con el enemigo. Víctor Jara señalaba esto muy bien en la entrevista que le hicieron en La Habana, para la publicación del boletín de música de Casa de las Américas (1972). Creo que toda canción es comprometida y que tanto la canción política como la canción de protesta son canciones comprometidas. Comprometidas con uno u otro sistema.

Creo entrever que el límite entre canción comprometida y canción política puede ser difícil de definir. Los himnos de los países son generalmente ambas cosas, políticos y comprometidos. Y las canciones son capaces hasta de cambiar de lado. Cuando niños crecimos oyendo marchas militares y desfilando con esas mismas marchas en el día 21 de mayo frente a los héroes legendarios. Recuerdo canciones como «Mi fusil y yo» (que más tarde reconocí como un himno de los ejércitos nazis) o aquella que cantaban mis camaradas de la Escuela Naval, «Juntos a hiszar las velas». En ese tiempo no conocíamos la traición. Estábamos orgullosos de nuestros marinos, de nuestra «Esmeralda», de la «Lautaro», la «Baquedano», el «Almirante Latorre», los timbaleros del regimiento Coraceros de Viña del Mar. Las canciones cambian en base al contexto en que las aprendimos. Lo que ayer fue un himno rápido para la Unidad Popular, hoy es ceremonia: He visto tanta gente ponerse de pie en un acto por Chile, cuando rompen los acordes de «Venceremos».

Con respecto a la canción de protesta parece ser que el término comienza a ser usado en Estados Unidos a partir de Dylan, lo que quiere decir su antecedente directo: Peter Seeger y también Joan Baez, Alan Lomax y otros que se le suman. Pero esto no quiere decir, en ningún caso, que la canción de protesta haya nacido allí. Existen, sin duda, incontables ejemplos de cantos de protesta en todas las edades.

Creo, eso sí, que se ha especulado mucho con todos estos términos y que la canción debiera llamarse simplemente «canción».

SALINAS: No me es fácil establecer diferencias entre las tres. Estimo que el cantor que en alguna instancia de su vida se «compromete», en términos de cambiar el orden injusto, expresa en otra etapa, políticamente, su compromiso y utiliza la canción protesta que denuncia y plantea la necesidad del cambio; el cantor o compositor popular es una especie de «reportero de la vida» y sus canciones reflejan las diferentes etapas que se van venciendo.

TRABUNCHE: Hemos generalizado la respuesta a esta pregunta dado que las tres definiciones con convergentes. Es así: Canción comprometida es aquella que representa orgánicamente los intereses de una clase social. Canción política es aquella que representa objetiva y orgánicamente los intereses políticos de una clase. Canción protesta es la crítica y protesta de una clase o sector social contra un orden social establecido.



Pregunta: *La expresión Nueva Canción Chilena parece haberse impuesto. Si tú aceptas la denominación, ¿a partir de qué fecha, de qué obras e intérpretes fijarías su nacimiento?*

AREVALO: Sí, en cuanto define a una *generación* de músicos o autores que realiza un trabajo artístico heterogéneo, pero orientados hacia un mismo fin. Para mí, la Nueva Canción Chilena, como contenido, nace con Violeta Parra, a partir de su disco «Toda Violeta Parra» de la serie «El Folklore de Chile», vol. VIII, grabado a fines de 1958, para el sello ODEON. Como forma, es decir, como denominación, nace a partir del «Primer Festival de la Nueva Canción Chilena», organizado por la Universidad Católica de Santiago, en 1968.

CARRASCO: La primera vez que se escuchó el término de «Nueva Canción Chilena» fue en 1968 cuando la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile organizó en Santiago un festival con ese nombre y que agrupó por primera vez a una serie de compositores e intérpretes cuya actividad artística se venía inclinando desde hacía algún tiempo hacia un tipo de canción que si bien todavía no había encontrado su denominación se distinguía claramente de lo que se conocía como folklore y algunos años antes como neofolklore. Es necesario distinguir lo más claramente estas tres variantes de nuestra música.

El folklore es aquella expresión popular que surge de la tradición más profunda del arte nacional, de la raíz más sumergida en la tierra y que no tiene como finalidad primordial la difusión. El canto folklórico tiene un lugar propio, se asienta en un medio concreto y no busca ningún tipo de universalidad. Nace, por así decirlo, vinculado al medio que lo nutre pero sin exigirse una expansión. Por otro lado, casi siempre forma parte de una ceremonia o rito que le da sentido y lo determina. Así, por ejemplo, las canciones de la Tirana no están hechas para ser escuchadas por todo el mundo y, en cualquier circunstancia, no son producto de un artista que busca una expresión personal en el dominio del arte, son actos de fe, manifestaciones del fervor religioso que tienen su lugar ante la presencia de la divinidad y en medio de un complejo rito que las hace hablar. Son maneras de congregarse en el espíritu religioso, que unen a quienes participan en el canto sin que importe ni quién ni cuándo los hicieron.

Otro ejemplo son los cantos al angelito, que tienen un preciso momento, el de la muerte de un niño que no ha conocido el pecado y un preciso lugar, la casa de sus padres. Fuera de su momento y de su lugar se transforman en otra cosa; pierden su valor ritual que les llamó a existir aunque ganen en cuanto afirman el sentido de la tradición nacional.

En general, podemos decir que desde que el folklore es sacado de su lugar y momento original cambia de sentido y es imprescindible distinguir entonces el folklore propiamente tal del folklore difundido.

En un sentido estricto, los únicos folkloristas son los cantores y poetas populares que realizan su arte en el ámbito propio en que éste surge, que no es, por supuesto, ni los festivales, ni las peñas, ni los teatros, ni la radio, ni la TV.

Por lo tanto, todo lo que tiene en vistas la difusión del folklore, sea apegándose a su forma original, sea saliéndose de ella a través de arreglos musicales simples o complejos pertenece al mismo género.

En la década del sesenta ocurrió el interesante fenómeno de la difusión del folklore en masa, como una manera de afirmar los valores nacionales. Esta difusión tuvo varias formas, algunas muy cercanas y fieles al verdadero canto popular (Violeta Parra y Margot Loyola) y otras más alejadas que dieron lugar a lo que se llamó neofolklore. Lo importante es que este neofolklore no se contentó con vestir con nuevo ropaje viejas canciones tomadas de la tradición más autóctona, sino que considerando las formas y ritmos folklóricos como un punto de partida se comenzó a componer canciones nuevas. En esta tarea se distinguió Violeta Parra, sus hijos, Rolando Alarcón, Patricio Manns y Víctor Jara, cuyas primeras canciones reflejan esta estrecha ligazón con las formas folklóricas más puras. Es importante decir que este neofolklore ya reconocía el arte espontáneo del pueblo como el punto de partida válido para la constitución de un arte nacional. Sin embargo, este neofolklore como expresión de su época (Revolución en Libertad), si bien planteó la necesidad de levantar la música

nacional, no fue consecuente con las exigencias políticas que el momento planteaba.

Es más tarde, después del año 1965, que comienza entonces un proceso de politización de la música popular que no termina todavía pero que tuvo un hito importante en ese Festival. Esto porque fue allí donde se marcó este nuevo paso adelante que constituía el compromiso agregándose a los postulados del neofolklore. La nueva canción es, por lo tanto, una superación del neofolklore en la medida en que lleva hasta sus consecuencias más profundas los principios contenidos en éste: Hacer una música popular nacional basándose en el folklore y contrarrestando de este modo la penetración foránea.

Es importantísimo considerar que la única verdadera música popular en ese momento tenía que confundirse con la lucha social, que era como el centro de la vida de nuestro pueblo. La nueva canción chilena es, entonces, al mismo tiempo fruto de la necesidad de tener una música nacional y, por otro lado, resultado de la exigencia de hacer de esa música un arma de lucha.

La canción que simboliza este momento de encuentro entre canción chilena y canción de lucha es la «Plegaria a un labrador», de Víctor Jara. Es cierto que antes existieron canciones que realizaban esta misma comunión como algunas canciones de Violeta Parra, pero es necesario recordar que sólo en el Festival de la Nueva Canción Chilena este tipo de canciones tuvo su consagración ante el público.

La nueva canción chilena tiene al folklore en su raíz, pero no se queda en él, se transforma en creación que extrae su savia de la tradición más pura, pero que fructifica uniendo la corriente profunda de nuestro pueblo con la respuesta a las exigencias políticas y artísticas de la situación actual.

CASTILLO: Bueno... La expresión encierra una mercancía cultural que en el comienzo era la producción artística honesta de un grupo de compositores chilenos y que con el correr del tiempo, a pesar de sí mismos, fueron metidos en el mismo saco aunque hubieran sido muy distintos. En mi opinión fue un error estético porque se constatan muchas disparidades en la calidad creativa de unos a otros, y un error táctico porque cerró las puertas a determinados medios y capas sociales que hicieron la identificación política «a priori».

La próxima etiqueta será «Canto Nuevo» y cuando eso ocurra la «Nueva Canción Chilena» será «Canto Viejo».

Con el respeto que me merecen los etiquetadores, yo no me reconozco ni en la una ni en la otra.

CHARO: Yo podría aceptar el término «Nueva Canción Chilena» si se considera nacido con la obra poético-musical de Violeta Parra.

CHERUBITO: A mi juicio Violeta Parra ocupa un lugar preponderante. La temática que inspiran sus canciones muestran facetas del canto popular al servicio del pueblo. El canto como medio para decir las cosas que deben decirse y deben saberse. El canto como testimonio social-político y humano.

El alma de Violeta fue un extenso poema que recogió las tristezas y sufrimientos de su gente, de sus niños desnutridos, de sus hermanos explotados. A partir de ella cada cantante dio su aporte: Víctor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pávez, etc.

DAVALOS: La «Nueva Canción Chilena» es una realidad. Su nacimiento poco más o menos podría fijarse por los años sesenta (aunque existen muchas creaciones, al menos de una década antes). Violeta Parra es, sin duda, la que aglutina a su alrededor el canto popular, dando a conocer la realidad del pueblo de Chile en sus creaciones y recopilaciones.

INTI: A nuestro juicio, la idea de la nueva canción se encuentra en el nacimiento del movimiento obrero. Tal vez, en sus inicios se trató de canciones aisladas, de canciones de protesta; por ejemplo, «Canto a la Pampa». Con Violeta Parra nace la personalidad madre de este movimiento más o menos orgánico. Con Violeta se crea la primera Peña, y comienzan a cantar juntos diversos compositores unidos por un común amor a nuestro folklore y también por un común rechazo que los medios oficiales de difusión hacen de este nuevo canto. La sobrevivencia del movimiento está así ligada a la necesidad de unidad. Pero, además, Violeta entrega investigación folklórica, recreación, elaboración y abstracción que amplían las posibilidades creativas de todos los demás artistas. En ella tenemos una referencia fundamental, fuente inmensa de sabiduría popular y ejemplo de desarrollo.

MANN: El problema es agudo. El término se impone alrededor de 1968, cuando «Quilapayún» encuentra su actual fisonomía, cuando Víctor Jara comienza a distanciarse del folklore para acercarse a otro tipo de música, cuando ya se ha producido el «Primer Encuentro de la Canción Protesta en Varadero» (Cuba), cuando Angel, Isabel, yo mismo, y otros grupos, cantantes y compositores, realizan giras al exterior; cuando en Brasil consolida su presencia el grupo que encabeza Chico Buarque, etc. Parece entonces haberse comprendido dos tipos de necesidades bien precisas; en primer lugar, encontrar la forma de desembarazarse de los desechos del «neofolklore» que evolucionaron hacia posiciones reaccionarias; en segundo lugar, presentar una cohesión de la música chilena frente a las corrientes hermanas que hacían lo propio en otros países, como la Nueva Canción Brasileña, por ejemplo, o la Nueva Trova Cubana, también consolidada por aquel entonces. La Nueva Canción Chilena nace, en la práctica, en 1960, sin nombre; es como la hija natural de un medio en formidable y creciente ebullición. Pero finalmente obtiene su reconocimiento de legitimación con la aparición de la «Cantata Santa María de Iquique».

ORTEGA: El término N.C.CH. es indicador del estilo —o los estilos— que surgen en la canción popular de raíz folklórica cuando, producto del vasto movimiento de masas que condujo al Gobierno Popular, los artistas chilenos encuentran nuevas formas de relación entre la cultura y el proceso social; entre ellos y las masas.

No es sólo un avance en el plano de la música, sino también lo es —y muy grande— en el terreno de la pintura, que conduce a las Brigadas, luego de la aparición de los primeros murales en la campaña del sesenta y cuatro (realizados por Pedro Millar, Carmen Johnson y Wilma Hannig, en varios lugares de Santiago, incluido el lecho del río Mapocho, Plaza de Artesanos).

Lo es también en el Teatro, donde junto a autores como Egon Wolf («Los invasores»), Jaime Silva («Arturo y el Angel»), Isidora Aguirre («Los que van quedando en el camino», «Los Papeleros»), surge «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta», de Pablo Neruda, una de las cumbres del teatro nacional por el contenido y por la forma.



Esta obra no es la primera cantata dramática popular de que se tenga noticia en la historia de la cantata popular chilena. Compuesta en 1967, su texto y su música anteceden en un año a la composición de la «Cantata Santa María de Iquique», pero es posterior diecisiete años a la cantata «Arauco», compuesta en 1949, y veinticinco años a la «Cantata Patética», escrita en 1942 como una protesta contra la guerra hitleriana. Ambas obras —en términos generales, progresistas y empapadas de una religiosidad auténtica— fueron compuestas por Francisco Dussuel, a la sazón sacerdote jesuita, que fue conocido como crítico literario.

He visto con interés la reaparición del término Canción Chilena en algunos discos recientes.

Yo hablo de la Canción Política Chilena.

Cuando en la pregunta se dice que «el término N.C.CH. parece haberse impuesto», es bueno recordar que en el mundo actual se imponen los términos que llegan a los medios de comunicación de masas, sean términos exactos, coherentes o no. Se impone lo que se repite. Ahora, si se repite tanto N.C.CH. será porque quienes se encargan de sellos, canales, discos, diarios y radios, se interesan por imponer este término.

Para mí, la N.C.CH. es una variante estilística más, entre muchas, y puedo coincidir con ella o no, según el caso, según el objetivo buscado.

De paso, ni «Venceremos», ni el «Pueblo Unido», ni «Por Chile», ni el «Himno de la Cut», ni «Chile Resistencia», etc., corresponden a los ideales estéticos de la N.C.CH., presentes en la vasta labor de quienes se reconocen parte de esa tendencia. Algo muy distinto es el hecho de que conjuntos de esa tendencia los canten. Pero hay otros conjuntos que también cantan algo de eso, como el coro del Ejército Soviético, por ejemplo.

ISABEL: La N.C.CH. es una denominación que no tiene por qué ser rechazada por cuanto como etiqueta quedó bien puesta en determinado momento y por lo demás fue una forma que encontró un amigo nuestro cuando se planificaron los primeros festivales de la N.C.CH. año 1968.

Sucede que cantamos canciones de Violeta Parra, creadas quince años antes de la fecha señalada y que hoy por hoy son vigentes, actuales, válidas y por esa época no había ni Unidad Popular ni N.C.CH.

Personalmente pertenezco al grupo de Violeta Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Patricio Manns, Angel Parra. Con posterioridad, los nombres se fueron multiplicando. En todo caso el fenómeno de la N.C.CH. no es el descubrimiento de la pólvora musical de un grupo o solistas, sino la consecuencia histórica de la inquietud de un pueblo, que al lograr un desarrollo político levanta, reivindica el movimiento artístico de un enorme grupo de trabajadores populares en una situación política determinada, que canaliza abruptamente en la medida de sus fuerzas el volcán artístico del pueblo chileno; este canal está abierto de nuevo en Chile en otras circunstancias.

ANGEL: La expresión N.C.CH. nació en circunstancias muy precisas. Recuerdo claramente los hechos. La Municipalidad de Calama tuvo la idea de organizar un festival musical e invitó a Ricardo García a hacerse cargo de la tarea. Ricardo convocó a una docena de músicos a participar en él: Richard Rojas, Rolando Alarcón, Patricio Manns y yo mismo. El tenía la idea de hacer algo distinto, apartarse del esquema tradicional de Festival. Pero la idea no prosperó, ignoro por qué; y Ricardo, sin embargo, persistió, recurrió a la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, y el Festival se hizo. Era el año 1968, y creo entonces que el inventor del término fue Ricardo García.

Algunas canciones marcan este comienzo de la N.C.CH.: «Si somos americanos», de Rolando Alarcón; «A dónde vas, soldado» y «Canto a mi América», de Daniel Viglietti; creo que también una canción mía: «El pueblo».

RODRIGUEZ: Expresiones como «Nueva Narrativa Hispanoamericana», «Nueva Trova cubana», «Nueva Canción Chilena» son ya un hecho porque los movimientos no se bautizan a sí mismos (en general). Por lo menos, en lo que respecta a la N.C.CH., el término sólo es usado en forma oficial cuando se organiza en Santiago el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, en la Universidad Católica, en 1968. No creo que valga la pena, a estas alturas, discutir la legitimidad o ilegitimidad del término. Nueva o vieja, la canción que nos interesa y que interesa a buena parte del mundo es aquella que a partir de Violeta Parra comienza a llamar «al pan, pan y al vino, vino».

Existen antecedentes del movimiento en los vales populares como «Corazón de escarcha», que cantaban Héctor Pávez y Angel Parra; también otros vales y canciones de Crispulo Gándara y en los cantos a lo humano y a lo divino recopilados por la propia Violeta Parra y por Juan Uribe-Echevarría. Antecedentes son también los versos de la Lira Popular, aquellos pasquines que se vendían en los trenes del sur y que, según Patricio Manns, habrían influido en el desarrollo poético de Violeta Parra en los años de su juventud.

Fecha clave es 1965, año de la fundación de la Peña de los Parra, en la calle Carmen, 340. En efecto, la Peña de los Parra inicia una nueva modalidad de llegar al público. A partir de la fundación de dicho centro se inicia una cadena de Peñas a lo largo de todo Chile, que comienza por la Peña de Valparaíso en la Escuela de Arquitectura y la sigue la Peña de la

Universidad Técnica del Estado en Santiago, en donde nacen el conjunto «Quilapayún» y el conjunto «Inti Illimani».

Pero es indudable que el movimiento no nació allí. Los Peñas no fueron sino la expresión material y con lugar fijo de una tendencia que se venía expresando desde los años sesenta. Violeta Parra tuvo mucho que ver en esto a partir de los programas de radio, a los cuales invitaba a los cantores populares. También los conjuntos «Milarray» y «Cuncumén», que ya existían, y en los que se formaría gente como Víctor Jara, Rolando Alarcón y Héctor Pávez, entre otros. También Margot Loyola es importante, porque en ese momento lo que descubre la juventud es que se puede cantar en castellano y que la canción chilena es más rica que el suave paisajismo y servilismo que proporcionaban y proponían los «Cuatro Huasos» antecedente directo de «Los Quincheros». Curiosamente es un conjunto de nomenclatura socio-cultural semejante a la de los «Cuatro Huasos», el que va a darle mucho que cantar a la juventud chilena. Me refiero al conjunto argentino «Los Chalchales», que llegan a Chile por primera vez en los años sesenta.

Por el año sesenta y dos ya se comienza a formar conjuntos a la manera de «Los Chalchales» o, más tarde, de «Los Fronterizos». El año sesenta y tres en Colliguay, por ejemplo, en la provincia de Valparaíso, se forma un conjunto bajo el alero de los campamentos de verano de la Universidad de Chile; su nombre, Ruca Millarepu, nombre indígena. Los jóvenes comenzaban a acercarse a la tierra. Esto es una indudable respuesta al «engringamiento» de nuestra música popular, a la fiebre de los «Pat Henry», de los «Peter Rock», los «Blues Splendor», etc. El año sesenta y cuatro, durante la campaña de Salvador Allende, se producen dos hechos importantes: comienzan a pintarse murales enormes (recuerdo en Valparaíso, aquel de Ginés Contreras y otros, en el puente Capuchinos, y el de Chantal de Rementería sobre las mujeres, en los muros exteriores del edificio Cap Ducal). Y aparecen las canciones de contenido social como «Las preguntitas al Tata Dios», de Atahualpa Yupanqui, y «Yo canto a la diferencia» y «Hace falta un guerrillero», de Violeta Parra.

Hay dos eventos que merecen ser destacados porque contribuyeron a consolidar nuestro Movimiento: el Festival de la Canción de Protesta de Varadero, Cuba, donde fuimos representados por Angel Parra, y otro festival, mucho más modesto, pero que durante cuatro años agrupó a todos los miembros visibles de la Nueva Canción, el Festival de la Canción Comprometida en Valparaíso, organizado por el Instituto Chileno-Cubano de Cultura.

Aparte de las canciones citadas, deben citarse, también de Violeta: «Arriba quemando el sol», «Qué dirá el Santo Padre», «La Carta», «Me gustan los estudiantes»; de Víctor Jara, «Canción del minero»; de Rolando Alarcón, «Si somos americanos»; de Daniel Viglietti, «Dale tu mano al indio» y «A desalambrar», cantados por Isabel y Angel Parra. Un poco más abajo, pero de no menos importancia, las canciones de Marta Contreras con versos de Nicolás Guillén, que se cantaban mucho en Valparaíso.

SALINAS: No creo en la existencia de una «Nueva Canción Chilena». Estimo que el movimiento que así se denomina es simplemente la continuación del cantar popular chileno, que representa un período determinado de nuestra historia que conoció una creciente movilización del pueblo en la búsqueda de un destino mejor.

TRABUNCHE: En términos generales creemos que el movimiento de la N.C.CH. es un movimiento cultural que nace expresando, a través de su

contenido político, el ascenso del movimiento popular, frente al fracaso de la tentativa de «Revolución en Libertad» de la Democracia Cristiana, que no respondía realmente a las necesidades objetivas de nuestro pueblo; y nace también como respuesta a la enajenación cultural que sufren nuestros pueblos a través de la penetración del imperialismo, y como respuesta propone en primer término la defensa y el rescate de nuestros valores folklórico-populares latinoamericanos. El movimiento de la N.C.CH. pasó a constituir una arma político-cultural en la lucha por la conquista del poder hacia los años setenta, y luego un arma al desarrollo del Gobierno de la Unidad Popular, y hoy en día constituye una importantísima arma contra el fascismo.



Pregunta: ¿Qué relaciones tendría la Nueva Canción Chilena con el folklore chileno?

AREVALO: La N.C.CH. toma los ritmos, instrumentos y las formas musicales y literarias del folklore.

CASTILLO: El mundo está hecho de teóricos de la nueva canción de cualquier parte; bastaría dirigirse a ellos para obtener la información requerida.

DAVALOS: El folklore chileno (musicalmente hablando), buscando siempre los orígenes propios de sus antepasados, nos ha mostrado una pobreza muy grande: los Araucanos no nos dejaron una temática muy expresiva que pudiera traducirse en características de nuestra música; posteriormente, el colonialismo español nos marcó sus conceptos rítmicos y su temática tradicional, de bastante monotonía en su mayoría. Por lo tanto,

al nacer la N.C.CH. surge la identificación de esta necesidad fundamental en la idiosincrasia de nuestro pueblo.

INTI: Parte de esta respuesta se contesta con las anteriores. Corresponde, sí, aclarar que el tipo de relaciones entre la producción actual y el folklore son, a nuestro juicio, cada vez más complejas, y es bueno que así sea, es natural que así sea. La abstracción, partiendo del folklore, sigue caminos hoy más numerosos que ayer. De lo que se trata es que en cualquier creación existe, con presencias diversas, la referencia a la música folklórica nuestra.

MANNNS: Las primeras creaciones de la N.C.CH. están influidas directamente por las formas folklóricas, primero chilenas, luego continentales. Es la época de la incorporación de los instrumentos autóctonos, los más importantes de los cuales deben su presencia en Chile a Isabel y Angel Parra, y no a Violeta, como comúnmente se cree. El bombo legüero fue introducido oficialmente en Chile por Los Trovadores del Norte, en 1963. Es decir, allí se generaliza su utilización. Ahora bien: como nosotros escribimos apoyados en formas folklóricas, y a menudo utilizamos estos instrumentos, el color es indudablemente folklórico. Es por ello que en un momento dado, y por necesidad de definición, los medios de comunicación de masas definen el nuevo rumbo de nuestra canción como «neofolklore». Es también por esta misma razón que Violeta, Isabel, Angel, Patricio Manns, Kiko Alvarez, Víctor Jara, el primer Quilapayún, y decenas de otros intérpretes, pertenecemos en un momento dado al neofolklore.

ORTEGA: Pienso que hay algo que debe preocupar a sus cultores y es la tendencia algo unilateral a centrar su actividad en raíces folklóricas de la zona norte, abandonando o perdiendo de vista otras raíces cuya omisión es chocante, frente a públicos que salen convencidos de que Chile es sólo un territorio ubicado en el Altiplano.

Yo he tratado de desarrollar (con cultores de la N.C.CH.) algunos materiales araucanos, que me parecen imprescindibles si se busca una descripción cabal de nuestra nacionalidad.

ISABEL: En mi caso concreto, relación inicial directa.

Las evoluciones naturales se van sucediendo, lo que no significa subestimación del folklore, sino llegar a una identificación, un conocimiento amplio para que, a partir de allí, recién podamos decir: o me queda chico el folklore, o etc. Cuestiones que se dicen como quien se ha pasado veinte años haciendo trabajos de investigación. Solamente los genios del movimiento tendrán derecho a «superar el folklore». Me parece vital para el trabajo de un músico un conocimiento lo más amplio posible de su folklore, de sus raíces.

ANGEL: Yo creo que, al comienzo, no hubo relación con el folklore chileno. Hay que ir más atrás para descubrir la línea de influencias. Hubo una época en que ésta vino sobre todo de los grupos argentinos: los Chachaleros, los Fronterizos, los Huacahuá; posteriormente, los Trovadores del Norte. Es en la onda de estos últimos que un pianista de jazz, Chino Urquidi, decide organizar un grupo. Así nacen los Cuatro Cuartos. Al principio se dedican únicamente a cantar «jingles»; concretamente, recuerdo,

en el programa «El show efervescente de Yastá», de radio Corporación. Después viene el envío de Camilo Fernández, se especializan en copiar temas de moda argentinos, y luego vienen las giras, que tuvieron bastante éxito y dieron bastante dinero, parece. Después vienen Las cuatro brujas, Los de Santiago, Los de Algarrobo, Los de Las Condes. La N.C.CH. pasa también por todos estos grupos.

Ahora, paralelamente, estábamos los de la Peña: el Pato Manns, Rolando, Isabel, Víctor, yo mismo, tratando de entrar, con una línea todavía muy afianzada en lo folklórico. Allí hacemos un trabajo de equipo, vamos definiendo cosas. Aparece el guitarrón, las danzas recopiladas en diversas zonas del país, a las que Rolando, particularmente, les pone letras contemporáneas.

Nosotros no trabajábamos por hobby; el canto era nuestra herramienta de trabajo, y estábamos empezando, además, a meternos en la pelea ideológica, en el compromiso político.

RODRIGUEZ: La Nueva Canción nace enraizada con el folklore y también con otras influencias. Basta sólo examinar la obra de Violeta Parra para darse cuenta de todo lo que ella debió investigar, descifrar, reorganizar y decantar en la escuela del canto campesino, para llegar a crear sus piezas más notables. Florecen ritmos que no sólo estaban olvidados, sino que prácticamente no existían; tal es el caso del «cachimbo», cuya estructura rítmica es usada por la mayoría de los primeros integrantes del Movimiento: Rolando Alarcón («Dale tu mano al indio»), Angel Parra («Hasta cuándo, compañero»), Patricio Manns («Bajando pa'Nacimiento»).

Pienso que Violeta Parra es el tronco fundamental de la N.C.CH. Por las fibras dulces y profundas de su materia corre toda la sabiduría y la pureza de lo popular, lo fino y elemental de la tierra. Es por eso que sus hijos, herederos y participantes de su vida, comienzan componiendo a la manera campesina. Aquello constituye casi folklore, me refiero fundamentalmente a los cantos a lo humano de Angel Parra, al acto espléndido de saber tocar el guitarrón, ese tesoro campesino hoy tan olvidado. Más adelante Angel y también Isabel se abrirán a nuevas influencias, y es en París donde aprenden los ritmos de esa América desperdigada, dolorosa y anónima de los cantores del Barrio Latino. Allí se hacen familiares con el cuatro venezolano, con el charango del Alto Perú, Bolivia y Argentina, con el tiple colombiano, la tumbadora, los diversos tambores y especialmente la quena y el pincuyo. Esto es de vital importancia, puesto que se incorporan a los inicios mismos de la Nueva Canción una serie de ritmos de todo el continente. Es decir, la Nueva Canción nace enraizada no sólo con el folklore de Chile, sino con el folklore de toda América Latina.

Esta apertura de horizontes de la Nueva Canción, esta capacidad de asimilación e incorporación tan especial y espacial, molestó a mucha gente, especialmente a aquellos a quienes les interesa que los pueblos se mantengan separados y que no busquen raíces comunes. Recuerdo cierta parodia indigna que un conjunto de huasos hacía en la televisión a propósito de la utilización por parte de nuestros conjuntos del «bombo legüero» (cuyo nombre quiere significar que debe ser escuchado a leguas, y que, como se sabe, no es de origen argentino, sino la criollización de los tambores de guerra de los ingleses). Y es que la chatura estética y el sentimiento patrio latifundista pretendía que cantásemos sólo con guitarra (que, por lo demás, no nos pertenece). Digamos que, siguiendo este juego, deberíamos cantar sólo acompañados con kultrún y trutruca, y ni siquiera eso, porque los

araucanos tampoco son originarios del Sur de Chile, sino que provienen de un desprendimiento de los grupos tupi huaraníes (según Paul Rivet).

Volviendo a nuestro tema, vemos cómo se producen toda una serie de ritmos en la Nueva Canción Chilena; así florecen la cueca, canto a lo humano y a lo divino, sirilla, pericono, resfalosa, chapecao, costillar, chacarera, tango, milonga, vidala, samba, bailecito, marinera, triste, maulambo, galopa, polo, décimas de todo tipo, son, guajira, corrido, vals, mazurca, polka, y así podemos seguir con una lista larguísima. Pero, cosa curiosa, no se produce tonada (o por lo menos en la profusión de los demás ritmos). Esto no es más que una justicia histórica. Me refiero al «servilismo» de la tonada que nos colmó el paisaje musical y la paciencia durante años con sauces llorones, grandes vasijas de greda, alamedas con humo al atardecer, fajas rojas, sombreros alones, arcos de plata y especialmente «chinas» de trenzas largas y ojos negríssimos que debían ser (y esto no se decía en las canciones, claro está) muy condescendientes con patrones y turistas. Todo esto huele a patrón y el pueblo lo siente de lejos. Sin embargo, no podemos ser injustos con la tonada. Quien verdaderamente reivindicó este ritmo fue Violeta Parra con las ya mencionadas piezas «Hace falta un guerrillero» y «Yo canto a la diferencia». Pero es que ella tenía la capacidad de cambiarlo todo, como «un Midas popular», según la feliz expresión de José María Arguedas. Aparte de aquellas tonadas recopiladas por Violeta Parra y Margot Loyola, y otras cantadas por Cuncumén y Millaray, que no influyen mayormente en los jóvenes, la tonada se mantiene ausente de la Nueva Canción y no volverá a tomar importancia sino con Tito Fernández, quien la sigue desarrollando hasta el día de hoy.

Pregunta: *¿Qué relaciones con la música culta?*

AREVALO: Algunos autores toman elementos de la música culta y realizan obras cíclicas (el «Sueño Americano», de Patricio Manns; «De Chile



a Chile», de Desiderio Arenas), o bien obras de largo aliento como las cantatas («Santa María de Iquique» y «Canto para una Semilla», de Advis).

CARRASCO: El folklore tiene su momento y un lugar específicos y por su referencia a ellos se define; la música culta es mucho más compleja. Para referirnos a su relación con la nueva canción es necesario considerarla desde un ángulo preciso:

En Chile, la música culta fue introducida por las capas cultas (burguesía y pequeña burguesía) principalmente como un simple traslado de la música europea y no como una necesidad que surgiera desde nuestra propia cultura popular. La historia de la música en Chile se inicia con los estrenos en Santiago y otras ciudades importantes de tal o cual ópera de Mozart, de tal o cual ópera italiana. Nuestra burguesía, que se educaba en Europa y que viajaba constantemente, quiso tener en casa lo que tanto admiraba en París. Fue así como la música llegó a nuestro medio de un modo artificial, no como el fruto de una profunda necesidad de expresión.

Se creó entonces un circuito en el cual el auditor eran las capas más cultas y europeizadas de la población, y el creador, los compositores europeos y alguna que otra vez un chileno que tomaba la palabra por uno o dos conciertos para después pasársela de nuevo a sus predecesores europeos. En la mayoría de los casos estos primeros compositores chilenos creaban en la tradición de la música europea, con formas, temas y colores que muy poco tenían que ver con nuestra realidad.

Esto provocó un desarraigo total de la música culta en nuestro país, fenómeno que dura hasta hoy día, en que la mayoría de los músicos cultos chilenos crean dentro de escuelas o tradiciones musicales foráneas.

La música culta no se ha dirigido aún a nuestro pueblo, no se ha hecho comprensible todavía para los sectores no cultivados (europeizados) y permanece en general como una expresión de élite.

Al parecer, esto no se debe tan sólo a una negligencia de los compositores nacionales, sino al hecho de no existir en nuestro país una poderosa tradición cultural nacional en el campo de la música. El circuito entre creador y auditor no se establece solamente por la voluntad de los compositores, sino por una corriente de expresión que viene desde abajo, desde las propias raíces del arte popular. Las expresiones más desarrolladas del arte requieren un desarrollo previo de las formas más populares, que van determinando las formas de la cultura nacional. A falta de esta línea de desarrollo los músicos chilenos han estado creando en caminos ajenos: tenemos románticos chilenos, impresionistas chilenos, vanguardistas chilenos, pero nos falta la corriente nacional.

Nos parece que el trabajo de los últimos años en el campo de la música folklórica y de la N.C.CH. ha ido marcando con mayor nitidez las líneas de desarrollo, al mismo tiempo que creando este nuevo circuito en el que la recepción elitista es superada. Estamos seguros que lo que se ha hecho es preparar el terreno para el advenimiento de una nueva música chilena, que se asiente sobre las bases populares. Al respecto, los acercamientos entre músicos cultos y músicos populares han dado ya sus frutos en la creación de géneros intermedios (cantatas). Estas obras tendrán que continuar desarrollándose, configurando toda una forma nueva, que es un paso hacia la más alta expresión musical de nuestro pueblo. Nuestra tarea actual es incubar el músico que haga la síntesis de todos estos caminos.

DAVALOS: Las relaciones de la N.C.CH. con los compositores de música culta se ven reflejadas en los trabajos de Gustavo Becerra, Fernando

García, Celso Garrido Lecca, Sergio Ortega, Luis Advis; Gabriel Brncić, Enrique Rivera, Cirilo Vila, etc. También es importante citar trabajos de Gastón Soublette («Chile a cuatro cuerdas», sobre temas de Violeta Parra), el maestro Jorge Peña Hen (director y creador de la Orquesta Sinfónica de niños de La Serena, muerto el 10 de octubre de 1973, a consecuencias del golpe fascista), Eduardo Moubarak, etc.

INTI: Esto nos parece un aspecto importante de analizar en profundidad. Desde Violeta Parra, la N.C.CH. ha comenzado una trayectoria que la ha llevado a encontrarse con la música culta, clásica o de conservatorio. Este contacto se ha hecho, con el tiempo, natural. Violeta, en sus «Décimas», ya reclamaba por no contar con armas que le permitieran un desarrollo superior de su creación. Esta necesidad es hoy una constante en la N.C.CH. Desde el «Sueño Americano», de Patricio Manns, comienza una búsqueda que termina en relaciones de trabajo concretas entre músicos del Conservatorio y músicos con formación en el folklore (diversas Cantatas, experimentación sonora, rítmica e instrumental). Pensamos que la relación con la música culta se torna indispensable si se parte del hecho que la música culta es fuente de técnica compositiva, de técnica de elaboración de pensamientos musicales. Para nosotros se trata de un desarrollo donde vale tanto la técnica como la claridad en los aspectos del folklore, en la esencia del material que se pretende trabajar.

MANN: Con respecto a la música culta hay algo nuevo e interesante que decir. Conversando una noche con Eduardo Carrasco, descubrimos ambos que teníamos una asombrosa analogía de influencias y aficiones por ciertos nombres y ciertas épocas de la música llamada culta. Una muchedumbre de barrocos, de clásicos, de románticos, de impresionistas y de modernos constituían nuestro común bagaje de audiciones. Pero hay también otras conexiones, entre las cuales, me parece importante la influencia, en Eduardo y en mí mismo (no conozco la relación de otros compañeros con este tipo de música) de la llamada «Escuela de San Petersburgo», la música de los nacionalistas rusos del siglo XIX, en cuyas filas se encontraba el famoso quinteto de San Petersburgo: Balakiriev, César Cui, Rimsky-Korsakov, Moussorhsky y Alexander Borodin. ¿Por qué es importante este descubrimiento, al menos para nosotros? Porque ellos se inspiraron en el folklore de su país, y con los textos de sus obras contaban a menudo con la firma de un Puschkin, por ejemplo. Ahí está «Boris Godunov», de Moussorgsky, y «El Príncipe Igor», de Borodin. Y es sabido que, en lo literario, el fundador de la lengua rusa moderna bebía sus historias de las leyendas y cuentos folklóricos de la campiña petersburguesa. Luego, hay una segunda relación: el instante en que, en forma cautelosa, al comienzo, y luego masiva, los compositores ingresados del Conservatorio Nacional de Música incursionan en cierta formas de música popular. Yo recuerdo, entre los primeros, al gran Gustavo Becerra. Sus canciones «Canciones de alta copa», con textos de Andrés Sabella, fueron escritas a comienzos de la década del sesenta. Después, en 1963, uno de sus alumnos, Edmundo Vásquez, trabaja conmigo algunas canciones: «Ya no canto tu nombre», «Tenerte morena muerte», «El fuego que consume», «La guitarra enterrada», todas ellas llevadas al disco poco después, en pleno «neofolklorismo». Al mismo tiempo, Luis Advis, Sergio Ortega, y más tarde Garrido Lecca, Fernando García y otros, escriben o efectúan arreglos para solistas y conjuntos. A fuer de pecar de extenso, quiero añadir algunos elementos de juicio: las cancio-

nes escritas por Neruda-Ortega para «Murieta», por ejemplo, algunas hoy día clásicas en el repertorio de la N.C.CH.; en fin, la iniciativa desarrollada por Angel, cuando registra a comienzos del sesenta y seis su «Oratorio para el pueblo» con un coro dirigido por Mario Baeza. A partir de allí la experiencia se generalizó. El resultado es lo que hoy se conoce como N.C.CH. Y esto llegó a un rigor extremo; por ejemplo, detalle a considerar atentamente para los que olvidan demasiado pronto: para registrar la «Cantata», el conjunto Quilapayún contó con *partituras* para quenás, charango, percusión, etc., escritas por Advis. Son todos estos elementos, la ligazón folklórica y la ligazón con la música mayor, lo que define mejor esta experiencia, hoy día de relevancia internacional.

ORTEGA: El paso y la colaboración que algunos músicos de formación académica hemos realizado con algunos conjuntos, cuestión que, creo, ha entregado algunas experiencias a los músicos populares en diversos sentidos.

ISABEL: Sólo relaciones periféricas motivadas fundamentalmente por razones de formación señaladas anteriormente. En Chile hubo una fusión en determinado momento de música culta y canción popular que tuvo resultados concretos de alto vuelo y en el cual también tuve cierta participación. Cuba realizó el primer y único encuentro de músicos cultos y de los «otros». Los prejuicios y la subestimación de los cultos a los populáricos y viceversa se acabarán sólo con la revolución. Ejemplo: Cuba, que es más cercano a nosotros, y el que más conocemos.

ANGEL: Yo creo que son mínimas, aunque no sé, francamente. Hay casos como el de Gustavo Becerra, Luis Advis, Sergio Ortega, que tienen formación de conservatorio y han aplicado sus conocimientos a la música popular.

RODRIGUEZ: Recuerdo un ejemplo de Payo Grondonna, cuya canción «La oficina» es música parafraseada de Telemann; claro que esto no deja de ser una humorada más de Grondonna, cantor urbano, periodista de la canción, descubridor de las «cuecas conversadas» y de una «tonada bilingüe». Creo que la relación con la música culta puede estarse produciendo ahora en forma más amplia, con músicos como Marcelo Fortín, que trabaja con la Orquesta Sinfónica de Berlín en composiciones suyas basadas en los poemas de Neruda de «Incitación al Nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena». O bien Tita Parra, que hace arreglos para oboe y piano que son ejecutados por gente que debe calificarse entre los mejores músicos de Francia. A eso llamo yo avance en el tiempo y en las posibilidades. Pero antes se dieron varias influencias más o menos mutuas, entre las cuales hay que contabilizar las cantatas, los oratorios, es decir, las obras de más largo aliento. Cito el caso de Ortega, que sacó partido a fondo al Aparcoa, con la música que ilustra los filmes de los cineastas alemanes de Alemania Democrática. Me parece —en este sentido— que la N.C.CH. da para mucho. Seguramente habrá músicos que un día construyan sinfonías u otras formas cultas con nuestros temas del modo como Tchaikovski, Smetana o Padre Soler se inspiran en melodías populares. Como siempre, quien da la nota especial es Violeta Parra, cuya obra «El gavián» (de la cual sólo se conoce un fragmento) no sólo es una pieza de música moderna, acabada y sugerente, sino que constituye una investigación particularísima dentro de las posibilidades de nuestra música folklórica. No cabe duda que si Gastón

Soublette consiguió armar su obra «Chile a cuatro cuerdas» con materiales recopilados por Héctor Pávez, Margot Loyola y Violeta Parra, habrá otros músicos que a partir de los hallazgos de Violeta, Víctor, Patricio Manns, por nombrar sólo a algunos, construyan obras de más largo alcance.



Pregunta: ¿Qué piensas de la incorporación de instrumentos o técnicas no autóctonas en la música chilena?

CASTILLO: Eso depende de las necesidades imaginativas del compositor y de la coherencia que quiera lograr en la comunicación de su imagen en la cabeza del auditor. Esto en términos de honestidad, desde luego. Se trata de no hacer trampas y se usará un sintetizador sólo y cuando sea absolutamente indispensable para la comunicación de la idea.

Pienso que la música autóctona es autosuficiente y es coherente en sí misma para comunicar los contenidos que encierra. Pero si un lapón no entiende la idea de un mapuche, es otro problema.

CHARO: No lo rechazo.

CHERUBITO: Si dichos instrumentos se escogen con criterio artístico me parece muy bien. Es la única condición que justifica el empleo de los mismos.

INTI: Nuestro conjunto no es extraño a la técnica musical universal, a las corrientes musicales que existen en la actualidad (música contemporánea, concreta, electrónica) y al uso que ello pudiera tener en nuestro trabajo. No compartimos su empleo mecánico privado de personalidad o sujeto a afanes snobistas.

MANN: Un formidable salto adelante. La música es una sola. Los instrumentos son patrimonio universal. Nosotros podíamos usar sin problemas la guitarra, un instrumento árabe-español; el arpa, un instrumento europeo; el piano, otro instrumento europeo. ¿Por qué no entonces todos los demás? Ahora bien: en la música no hay técnicas autóctonas. La música es el esfuerzo de millones de hombres de todos los tiempos y de todas las latitudes. El retraso de nuestra música durante todo un siglo se debe a este afán particular de creer que su contenido y su forma se contaminaban utilizando otros instrumentos «extranjeros» que los que ya ocupaban una plaza en la tradición. Pero ni siquiera el cultrún es chileno, porque la percusión no es un descubrimiento de Arauco, sino del hombre.

ORTEGA: La verdad es que la música chilena es más antigua que la incorporación del charango, la quena y el bombo, de uso habitual en los conjuntos populares. Y está férreamente entroncada no sólo con el pasado del pueblo chileno, sino con el pasado de toda la humanidad.

Quienes —por oficio— tenemos la posibilidad de analizar la sintaxis de la música y sacar conclusiones generales sobre ritmo chileno, sobre armonía, tonalidad, etc., tenemos muy claro qué es paja y qué es trigo, qué es oropel sonoro y qué es invención real.

La pregunta está planteada al revés. En verdad la música chilena ha sufrido una inflación de autoctonismo que está empujando al conjunto de nuestras expresiones a posiciones exotistas que dificultan la comprensión del contenido internacionalista del pueblo chileno. Corremos el riesgo de aparecer en posiciones de cándida ingenuidad, por no intentar otras calificaciones.

Es interesante recordar aquí que «Venceremos» y el «Pueblo unido», las canciones de nuestra música más difundidas y aceptadas en el mundo entero, no son ni de lejos música autóctona, sino al revés, justamente muestran lo internacional de nuestra lucha. No tienen nada de exótico; se aceptan en todos los climas.

ANGEL: Creo que el campo de la música es tan vasto, tan enorme, que hay hueco para todo. Hay que experimentar, sobre todo si se tienen los medios, si existe la inquietud. No hay que restringirse en nada. Claro, sería una brutalidad, una falta de criterio cantar un canto a lo divino acompañándose con guitarra eléctrica, pero ésta ha sido utilizada en muchas otras cosas. Hay que investigar, buscar por todos lados. Es cuestión de saber lo que uno quiere desde el punto de vista musical. De repente un efecto se puede conseguir sólo con una nota de quena o a lo mejor con tres flautas traversas.

RODRIGUEZ: Yo creo que no hay nada verdaderamente «autóctono» en la cultura chilena. Por otra parte, la incorporación de instrumentos nuevos en el uso tradicional de Chile comienza con el nacimiento mismo de la N.C.CH., al igual que la introducción de ritmos y usos que tienen su origen fuera de Chile. Pero ya entonces no era nada nuevo. No creo que nadie criticara a los Cuatro Huasos por cantar «Viejo mate de plata», un tango, ni a los Quincheros por grabar varios discos con boleros, que no son precisamente temas que se canten en el campo. ¿Cuántos cantantes de tango nacionales hemos tenido? ¿Y de valsos peruanos? ¿Y qué me dicen de la cumbia, que es casi un monumento nacional?

Debe recordarse que la propia Violeta comenzó cantando y componiendo de todo, desde valsés hasta corridos, pasando por fandango y seguidilla. Luego fueron sus hijos los que introdujeron nuevos instrumentos, aún contra el criterio de Violeta, a quien el cuatro venezolano y el charango boliviano-argentino-peruano-chileno terminaron por conquistar (claro que para no dar su brazo a torcer y salirse un poco con la suya, como era su costumbre, decidió cambiarles nombres, y al cuatro pasó a llamarlo «guitarrilla» y al charango «charrango»). A partir de allí llegan los más variados instrumentos a la N.C.CH. Es una hermosa invasión pacífica, enriquecedora, alentadora, es decir, una integración cultural de primera importancia. Aparte del cuatro y el charango ya nombrados, llegan la quena, el pincuyo, la tarca, el rondador, la zampona, el bombo legüero, diversas cajas, el bongó, la tumbadora, las maracas, el clave, el tiple, el tres, el banjo, el bajo acústico, la flauta transversa, el fagot, el cello, el oboe, el violín, la ocarina, el arpa y el piano de cola.

Con respecto a la introducción de nuevas técnicas como son el uso de instrumentos eléctricos, por ejemplo, ocurrió que nos demoramos bastante en entenderlo y aprovecharlo. Nuestra reacción puede haber sido natural al enfrentarnos al uso de instrumentos musicales que estábamos acostumbrados a oír en su peor forma: el mal gusto. Algo se hizo en Chile, con todo, durante la Unidad Popular. Grabaciones integradas de Patricio Castillo con Los Jaivas, Angel Parra con Los Blops, Manduka con diversos músicos, etc. Pero comprendimos un poco tarde que el camuflaje es una de las tácticas más antiguas de la guerra. Aquí nos faltaron estrategias, como en otros dominios. Hoy en Chile se canta y se interpreta música andina como una forma de resistencia, y esto debe contabilizarse como una victoria. No obstante, la utilización de instrumentos eléctricos y también la utilización de técnicas de acompañamiento, arreglos y solistas tomados de las orquestas sinfónicas, etc., es cada vez más general. En esto hemos aprendido mucho.

SALINAS: Si alguien lo «siente» y cree sinceramente enriquecer su obra con ello, que lo haga. En esto no se puede ser ortodoxo, digo esto, aunque yo personalmente me sentiría raro cantando acompañado por instrumentos electrónicos.

Pregunta: ¿Existen relaciones entre la actual música chilena y otras formas artísticas? ¿Qué ejemplos podrían citarse?

AREVALO: Creo que la plástica (no sólo los «murales») tienen una gran relación con la música en cuanto a creación y objetivos. También el teatro.

CASTILLO: Sí. Hemos visto cine, obras de teatro, espectáculos integrales, etc. Ejemplo: en cine, «La noche de Chile», dirigida por Sebastián Alarcón, con música mía; «Actas de Marusia» de Littin, con música de Theodorakis y Angel Parra. En esta película todo está hecho en base al «Canto a la pampa». Y finalmente, la trilogía de Heynowsky-Scheumann, con música de Ortega.

DAVALOS: Otras formas que han tenido importancia fundamental en el desarrollo artístico chileno desde 1970 a nuestros días son los grupos de teatro, los cuales de algún modo han conjugado su creatividad con la música

nuestra; otro tanto se puede decir con los ballets folklóricos y de danza contemporánea. Ejemplo: Ballet Pucará, Grupo ALEPH, CONADAC, etcétera. En plástica, el importante trabajo de las brigadas muralistas.

FERNANDO GARCIA: Creo que uno de los ejemplos más sobresalientes de relaciones entre la música y otras formas artísticas es el que se ha dado con la poesía, y particularmente, de modo señalado, con la poesía de Pablo Neruda. Este es el tema específico que quiero abordar.

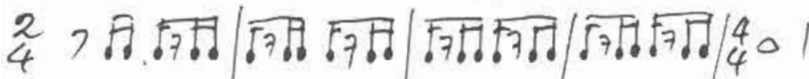
La figura militante del poeta ayudó a muchos de los músicos chilenos a comprender cuál es el papel que el creador debe jugar en nuestro continente en un momento en que se agudiza la lucha antiimperialista. Mas no sólo los músicos se vieron influidos por la figura de Neruda, también lo fueron los artistas plásticos y los muros de Chile fueron cubiertos de colores por los jóvenes de la Brigada Ramona Parra, en muchos de cuyos murales se leían los versos del poeta y militante de la revolución latinoamericana.

De igual modo Julio Escámez realizó una de sus principales obras como muralista, basándose en textos de Neruda. Esta relata las luchas del pueblo por su liberación. El mural que pintó en la sureña ciudad de Chillán fue, en parte, mudo testigo de los aciagos días que ha vivido Chile.

Por otra parte, los trabajadores de la danza tampoco se mantuvieron marginados de la influencia de la obra nerudiana y el principal coreógrafo chileno, Patricio Bunster —radicado actualmente en Europa—, y a fines de la década del cincuenta componía su ballet «Calaucán», en el cual, junto al poeta, canta al hombre americano. En 1968, Bunster estrena, con el Ballet Nacional Chileno, su obra «La silla vacía», con música de Roberto Falabella, y en 1970, Hilda Riveros —hoy fuera del país— estrenó, también con el Ballet Nacional Chileno, su coreografía «No hay perdón», que es un homenaje «a Federico García Lorca y a todos los que cayeron defendiendo la materia misma de sus cantos», sobre textos de Neruda.

Pero son los músicos, indudablemente, los que más han aprovechado en sus obras el genio nerudiano, si bien resulta difícil imaginar cómo se puede complementar la palabra del poeta sin destruir su magia original con sonoridades más allá de las que el propio texto entrega.

Neruda busca, a veces en forma directa, ciertos sonidos y ritmos, cierta musicalidad en la palabra. Aún llega a la imitación rítmica absoluta, como ocurre en «Jinetes en la lluvia» del «Canto General, donde, a un ritmo obtenido por el uso de determinados acentos y puntuación:



le superpone la vocal «a», de registro medio (*), reproduciendo de esta manera, sin lugar a equívocos, el galope de un caballo que se aleja hasta fundirse con el sonido del aguacero que cae:

«Más allá, más allá, más allá, más allá,
 más allá, más allá, más allá, más alláaaaaa,
 los jinetes derriban la lluvia,

.....»

(*) Se puede hacer una ordenación de las vocales castellanas, ateniendo a la altura de los sonidos armónicos predominantes generados por la emisión de cada una de ellas; de tal manera, que el orden de las vocales, de mayor a menor altura de armónicos es: i, e, a, o, u.

En «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta», su única obra de teatro, a Neruda aparentemente no le basta el sonido de la palabra. En sus «Agradecimientos y advertencias» que preceden la pieza teatral, se refiere a ella como «cantata», y esto, porque el poeta le confiere a la música singular importancia, lo que a menudo se evidencia en el transcurso de la obra.

Entre estos dos puntos extremos: uno, en que la palabra y la música surgen como un todo, y el otro, en que al texto se le debe agregar música para que alcance su sentido completo, el poeta entrega innumerables soluciones intermedias. En ocasiones utiliza formas musicales, como en «Manuel Rodríguez», donde el ritmo de la cueca y la tonada chilenas se hacen presentes. En otros casos cita canciones populares dentro del poema, como en «A Emiliano Zapata con música de Tata Nacho», en que intercala la conocida canción mexicana que comienza: «Borrachita me voy/hacia la capital / a pedirle al patrón / etc.», o en «Corona de archipiélago para Rubén Azócar», en que Neruda recuerda dos veces, hacia el final del poema, el estribillo de un canto criollo: «Tengo el as / Tengo el dos / ¡Tengo el tres! / ¡Tengo el rey con la espada en la mano!». En varias oportunidades, si bien no usa las formas musicales, las señala expresamente en el título de sus poemas. Es lo que ocurre, entre muchos otros ejemplos, en las tres Residencias (En Residencia en la tierra 1: «Alianza (Sonata)»; en Residencia en la tierra 2: «Barcarola», «No hay olvido (Sonata)»; en Tercera Residencia: «Alianza (Sonata)», «Vals».

Es, pues, tarea difícil para un compositor emplear textos de un poeta que tan frecuentemente se liga al fenómeno musical. A pesar de ello, son muchos los creadores que han contruido sus obras en base a los poemas de Neruda. Las palabras de éste han pasado a formar parte integral de canciones, oratorios y cantatas. Músicos cultores de los más diversos géneros no han podido resistir a la tentación de utilizar su poesía enorme. Desde la canción simple y pura, de raigambre popular, de Víctor Jara —quien escribía para un ballet que montaría Hilda Riveros tres canciones con los poemas números 15, 19 y 20 de «Veinte poemas de amor y una canción desesperada», de Neruda (cuando Jara fue asesinado había concluido sólo el poema número 20)— hasta el complejo lenguaje aleatorio y serial de Gustavo Becerra, Premio Nacional de Arte, hoy residente obligado en Europa.

No es extraño, entonces, que la muerte de Neruda haya afectado tan profundamente a los músicos chilenos. Veían en él a un compañero. Se recordaban los muchos homenajes del poeta a los músicos y a la música. Ahí está el poema destinado a cantar a la notable artista popular Violeta Parra. Ahí está la oda al cantante negro Paúl Robeson y ahí están aquellos otros poemas dedicados a dos de sus amigos compositores con quienes compartió las angustias de la guerra civil española: el mexicano Silvestre Revueltas y el chileno Acario Cotapos, extraordinaria personalidad, a quien describe magistralmente en «Oda a Acario Cotapos»:

«De algún total sonoro
llegó al mundo Cotapos,
llegó con su planeta,
con su trueno,
y se puso a pasear por las ciudades
desenrollando el árbol de la música,
abriendo las bodegas del sonido.»



Naturalmente que quienes más sintieron el impacto de la desaparición de Pablo Neruda fueron aquellos músicos que veían en su creación no sólo al poeta, sino también al hombre profundamente comprometido con su pueblo, con su tiempo, con la revolución. Al hombre que había inspirado la acción y la obra del compositor Roberto Falabella, prematuramente fallecido en 1958, quien influyó, junto con el mismo Neruda, a que en la década del 60 aparecieran en Chile, en forma más o menos clara, una corriente musical comprometida con los cambios revolucionarios, comprometida con los combates que los pueblos de América latina libran por su independencia. Para quienes conformaban ese movimiento musical —que si bien es cierto no era orgánico, pero que agrupaba a un número importante de compositores hoy dispersos por el mundo— la poesía de Neruda, por su temática múltiple, servía para aclarar el contenido del discurso musical, para hacer más asequible su mensaje diverso, pero siempre de denuncia, lucha y esperanza.

La temática abordada es resuelta por los diferentes compositores de acuerdo a técnicas distintas, según el estilo de cada cual y las necesidades de la obra. De ahí que se encuentren desde las formas tradicionales y populares, como ocurre en la música de Sergio Ortega —hoy en Europa— para «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta» (1967), hasta el «aleatorismo» con agregados lumínicos-visuales de «Bomba Dos» (1972), de Hernán Ramírez, oratorio para solista, tres locutores, coro mixto, orquesta de cuerdas y percusión. En esta obra, Ramírez se suma a Neruda en su protesta en contra de la bomba atómica, lo que ya había hecho, también en un lenguaje aleatorio, en su «Bomba Uno» (1971) para voz masculina solista, dos locutores, coro mixto, cuarteto de cuerdas y percusión. Siempre dentro de un estilo de avanzada se sitúa el oratorio de Gustavo Becerra «Macchu Picchu» (1966), basado en «Alturas de Macchu Picchu» para recitante, soprano, coro, gran orquesta sinfónica con abundante percusión, cinta magnetofónica y un oscilador de audiofrecuencia. La organización sonora está determinada por el texto del poema y sus elementos musicales son generados básicamente por la rítmica de aquél, por juegos tímbricos, de real interés, en la orquesta y el coro y por un repertorio de alturas dado.

El procedimiento empleado por Becerra en «Macchu Picchu» para extraer de la prosodia del poema la estructura formal y materiales musicales de la obra y que él denomina «control prosódico» lo encontramos también, pero en forma mucho más descarnada, es decir, sin la presencia «física» del texto, en «Oda a la energía» (1963), de Gabriel Brncic, actual residente en España. Aquí el compositor vierte en la orquesta el ritmo del verso nerudiano. Y en el final de «Quehaceres» (1972), de Ramírez, obra aleatoria para clarinete, piano y percusión, los ejecutantes se guían por la lectura mental del poema de Neruda «Bodas». Lo mismo ocurre en dos de sus obras posteriores, ambas construidas sobre «Arte magnética».

El canto a América y al hombre americano —y a su ancestral lucha— que empapa al oratorio «Macchu Picchu», de Becerra, lo hallamos también en «La lámpara en la tierra», cantata para barítono y orquesta, de 1958, de Roberto Falabella, en la que por el uso poco ortodoxo de polirritmias y de escalas pentáfonas y por tonos, obtiene peculiares sonoridades «americanas». En «Caupolicán» (1958), cantata para barítono, coro, dos pianos y percusión, Leon Schidlowsky —hoy en Israel— también emplea la polirritmia para pintar el Arauco indómito, su boscoso paisaje y su legendario héroe en la lucha contra el conquistador hispano.

La guerra de la independencia americana de la corona española es saludada por el mismo Schidlowsky en su cantata para recitante, coro y

orquestra, «Monumento a Bolívar» (1964), con palabras de Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda y por Becerra en «Lord Cochrane de Chile» (1967), cantata en la que recurre a solistas, recitante, coro, amplificador y cinta, y un discurso similar al de «Macchu Picchu».

El cáustico humor de Neruda es llevado a la partitura por Becerra en su canción libremente serial «No me lo pidan», del libro «Canción de Gesta», estrenada por el tenor Hans Stein —ahora radicado en Berlín— en 1965; por Sergio Ortega en «Soneto punitivo para un editorialista mercenario» (1961) para voz y conjunto de cámara, a lo cual agrega sonidos concretos; y por Ramírez en el motete cómico para coro mixto *a capella* «Bodas» (1971), del libro del poeta «Fin de mundo». La ironía nerudiana que denuncia la mentira industrializada por los medios de comunicación masivos es recogida por Ramírez en «Sepan lo sepan lo sepan» para piano, coro mixto y un parlante, siempre en un lenguaje de avanzada, propio de su estilo.

En otra de sus obras, Gustavo Becerra se preocupa en recalcar la necesidad irrenunciable que el campesinado de nuestra América, en este caso Chile, tiene de la reforma agraria, y utiliza un poema de Neruda en su «Oda al alambre de púa» para soprano, relator y orquesta sinfónica, compuesta en 1970.

La lucha del trabajador latinoamericano en contra del imperialismo y sus aliados adquiere en la obra de Neruda particular relieve. Su potente grito libertario requiere, con mayor razón que otros asuntos, de un poderoso mundo acústico, de amplios conjuntos instrumentales y vocales. También se hace más necesario que en otras obras la fácil comprensión del texto nerudiano, el que da a la creación musical su real sentido, cosa de difícil logro mediante un lenguaje que, como la música es, según lo afirmado por Raúl Husson, esencialmente afectivo y es, por lo tanto, el auditor quien confiere significado a los «neumas», o agregados sonoros, y a su posible evolución en motivos más y más alejados. Estas consideraciones llevaron al autor de estas líneas a plantearse en sus obras especial respeto por la prosodia del poema, el uso de una textura musical en que predomina lo vertical, como en un gran recitativo, y el empleo de pedales de diversa índole; todo ello, dentro de un discurso que va evolucionando de lo serial a lo aleatorio. Esto es lo que se observa de «América insurrecta» (1962), «Canto a Margarita Naranjo. Antofagasta 1948» (1963), «La tierra combatiente» (1965) a «Cómo nacen las banderas» (1973).

No conozco la producción musical compuesta sobre textos de Neruda, con posterioridad al golpe fascista de 1973. No tengo tampoco autoridad para analizar el vastísimo movimiento de música popular comprometida que se desarrolló en Chile —especialmente en los años anteriores al Gobierno de la Unidad Popular y durante éste—, movimiento musical que, sin lugar a dudas, ha sido el más importante aporte del pueblo chileno al desenvolvimiento del arte en América latina.

MANNs: Hay relaciones entre cierto tipo de cine y algunos compositores nuestros. Sergio Ortega ha escrito la música para un film francés y una obra de teatro; personalmente he escrito una cantata, en colaboración con Leo Brouwer, para un film cubano. Creo que hay otras experiencias similares. Actualmente, Horacio Salinas, de Inti-Illimani, prepara la música para una obra de teatro en Italia. Quilapayún ha recibido proposiciones también en este sentido. Edmundo Vásquez ha escrito una serie de pequeñas piezas para ciertos programas de la televisión francesa y de cortos cinematográficos. De todos modos, la experiencia ha llegado a generalizarse.

ANGEL: Sí, hay varios ejemplos. Los recitales que se han dado (en el Olympia, por ejemplo), mientras los pintores en el fondo del escenario pintan sus murales; el aprovechamiento de la N.C.CH. en el cine; la colaboración entre músicos y poetas; las coreografías hechas por los bailarines con los temas musicales populares, etcétera. Existen muchas convergencias, muchas formas de relación. Las otras son directamente de músico a músico, y en eso hay muchas buenas experiencias: Con los músicos de la Nueva Trova Cubana, con Atahualpa Yupanqui, con el Cuarteto Cedrón, etcétera.

RODRIGUEZ: En Dresde, el coreógrafo nacional chileno Patricio Bunter montó una obra que integra las canciones de Víctor Jara con la danza. Cosa semejante hace en París el grupo de Rayén Méndez y sin duda no son los únicos. En «La noche del soldado», pieza teatral de Carlos Cerda, se emplea música del Quilapayún. Tengo entendido que mi vals «Valparaíso» acompaña una pieza de teatro en Francia. Angel Parra canta ya en varios filmes, entre ellos, «Las Actas de Marusia», de Littin, y acompañó al teatro Aleph en el festival de Nancy. Sergio Ortega ha musicado filmes alemanes empleando al Conjunto Aparcoa, etcétera. Existen muchos ejemplos.



Pregunta: *¿Qué concepción tienes acerca de tu actividad musical?*

AREVALO: En las condiciones del exilio la considero como una herramienta de lucha contra la dictadura militar fascista.

CARRASCO: Nuestro grupo ha recorrido ya un importante trecho de un camino. En este andar ha asimilado experiencias decisivas para su quehacer actual, que hoy día se define con una palabra: creación.

Frente al fascismo, que es la muerte, nosotros erigimos la causa de la vida, que se identifica con el arte y la creación. El fascismo es el enemigo de la cultura, quiere ahogar la expresión popular, quiere aplastar las flores con la bota militar. En cuanto artistas, somos depositarios de un lejano legado que llega hasta nosotros a través de la vida y la obra de nuestros artistas que

han ido construyendo nuestra cultura popular. Hoy día no se trata solamente de salvar y mantener lo ya hecho por esas manos laboriosas, sino de multiplicar y hacer germinar nuevas posibilidades. Por eso nuestra tarea principal es abrirnos hacia eso nuevo, para poder poner también nosotros nuestro granito de arena en la construcción de la gran muralla.

Ser intérpretes es importante, pero ser creadores es mucho más. Después de tantos años de aprendizaje también nosotros podemos tener una palabra que decir. Queremos ser capaces de crear lo que cantamos, abarcar todos los géneros que nuestro grupo ha abarcado ya en su trabajo interpretativo y cubrir nosotros mismos todas nuestras necesidades de repertorio. Eso no significa estar cerrados a lo que hagan otros, sino simplemente darle la más alta importancia en nuestra formación y desarrollo a nuestro propio cantar.

Nuestra creatividad debe ser amplia, sin despreciar nada de lo ya hecho, pero sobre todo atenta a lo no hecho, para enriquecer nuestro camino con nuevas experiencias.

CASTILLO: Técnicamente es seria y exigente, tanto desde el punto de vista de mí mismo como de aquel o aquellos a quienes va dirigida.

Me gustaría ser más dotado y tener más conocimientos para hacer mejor mi trabajo.

CHERUBITO: Nuestro caso como intérpretes abarca diversas fuentes y métodos de lucha ideológica. Además de los conciertos tradicionales, realizamos recitales en universidades, sindicatos, poblaciones, etcétera. Así era en Chile y así es, hoy, en Europa. En los mismos, cada obra que ejecutamos va acompañada de una breve explicación, de las características sociales, históricas, económicas del período en que fueron creadas, vertiendo nuestra opinión sobre el grado de compromiso que tenían los diversos autores con su época. Esta forma de presentación en los conciertos, que rompe con el molde tradicional, interesa al auditorio y lo incita a un coloquio que se realiza al final de los recitales. Cuando interpretamos música sudamericana (Gabriel Brncic, Gustavo Becerra, etcétera), chilena sobre todo, orientamos toda la temática hacia la parte política y de esta manera cumplimos lo que nos proponemos como meta final.

INTI: Pensamos que nuestra actividad es un camino, una expresión más dentro de todo un movimiento musical que se desarrolla en nuestro continente y que mira a robustecer nuestra personalidad como pueblo. Pensamos que es una tarea revolucionaria y antiimperialista, que es un oficio complejo y hermoso a la vez, que es necesario aprender más y estudiar con constancia. Que hay, en fin, que tener permanente espíritu autocrítico y relación positiva y activa con la crítica. Pensamos, por último, que no tenemos intenciones de cambiar de oficio.

MANNS: Siento que produzco mucho, pero que mi música «seria» no es conocida. Que tengo grandes dificultades de difusión y de grabación, aunque esta situación comienza a evolucionar hoy día a raíz de un vasto acuerdo de trabajo con Intermusic.

ISABEL: Esta pregunta la responderé, si me lo permiten, en unos quince o veinte años más. Todavía me preocupa el qué haré mañana.

ANGEL: Para mí la actividad artística es una herramienta puesta al servicio de una idea y asociada a la necesidad de crear, de decir cosas. Una herramienta puesta al servicio de una causa, porque estamos seguros de que tenemos razón, de que luchamos por lo justo. Nuestra actividad, así, pasa a ser un grano de arena más en el conjunto, en el conglomerado de los trabajadores.

RODRIGUEZ: No tengo idea fija de cómo debe ser mi trabajo, aparte de tratar de ser lo mejor posible. Para muchos de nosotros ha sido una experiencia bastante dura tener que transformarnos en músicos profesionales (por lo menos lo ha sido para mí). Casi ninguno de los miembros de la N.C.CH. era sólo músico en Chile; creo que los Parra eran los únicos que vivían de la profesión musical. La concepción que se debe tener acerca del propio trabajo es —por otra parte— muy variable. Depende de las situaciones, porque un día estás cantando en el Olympia de París (donde te retienen el 33 por 100 de tu dinero por ser artista extranjero) y al mes siguiente, en verano, debes pasar el sombrero en un restaurante para poder comer. Si uno no acepta ciertas cosas, corre el riesgo de morir de hambre.

SALINAS: Canto y escribo para combatir; lo considero un arma legítima y efectiva.

STEIN: Ya adelanté mi opinión sobre el cuestionario y las razones de por qué no voy a contestarlo. Sólo trataré de opinar sobre algunos problemas que me preocupan y que creo son de interés general.

La experiencia nos ha demostrado, sobre todo durante el tiempo del exilio, que la música es una gran herramienta para ayudar a elevar la solidaridad. Pero sería un error considerarlo sólo eso. Es, además, o mejor dicho, en primer lugar, una expresión cultural y como tal tiene un valor propio. Es una de las grandes riquezas del género humano en su totalidad. Es, en conjunto con las demás expresiones artísticas, un factor importante de toma de conciencia del ser humano y que lo induce a rebelarse contra lo que lo oprime, contra lo pequeño y sucio. Es un factor de emancipación y de desarrollo hacia la esencia humana. Todo eso, siempre que sea realmente arte. ¿Quién puede determinar lo que es arte o lo que es panfleto? La historia, desde luego, con un juicio bastante certero. Pero también hay métodos, no sé si llamarlos científicos; en todo caso, producto del estudio de generaciones de expertos, que pueden ayudar a determinar lo que es bueno, lo que es regular y lo que es malo. Y hay elementos, en cada caso, para fundamentar las opiniones.

Digo esto porque repentinamente el cielo musical chileno en el exilio se ha poblado de rutilantes estrellas que tratan de cerrar los ojos ante el hecho que todos conocemos, de que son tolerados por el público exclusivamente por la causa que representan, siempre que sean públicos convencidos ya de antemano. Por eso es que pienso que incluso para cumplir en forma óptima un papel político es absolutamente indispensable velar en forma rigurosa y estricta por la calidad artística. En este sentido, ya que la gran mayoría de los creadores e intérpretes chilenos no tienen la preparación y capacidad para observar en forma crítica permanente su propio trabajo, ni están expuestos a la crítica musical (más o menos) objetiva, como es el caso de los músicos «cultos», sería de gran importancia algún tipo de intercambio organizado de ideas con el fin de ayudar a elevar más y más la calidad artística. Hay que pensar hacia el futuro.

A la vuelta nos preguntarán si hemos aprovechado la permanencia en Europa, en este continente de la gran tradición artística, si hemos aprovechado todas las posibilidades que se nos brindan aquí para estudiar, elevar nuestros conocimientos, nuestra técnica, para ayudar en el futuro a formar y entregar en nuestro país lo que hemos aprendido.

Quiero también referirme a la importancia política, tantas veces despreciada, de la música «culta». (Pongo este calificativo siempre entre comillas porque me parece un poco absurdo, no debería existir música «inculta»). He oído argumentar que sólo la música popular llega a las «masas». En Europa esto es bastante discutible, ya que una enorme cantidad de gente asiste en forma regular a los conciertos. Pero aunque se acepte que la música popular «llegue» (otro término no muy claro) a un mayor número de personas, eso no significa que haya que despreciar al menor número de personas que asiste a los conciertos de música «culta», entre las que, por lo demás, se encuentra una gran cantidad de gente que ejerce, a su vez, influencia sobre las «masas». Por lo tanto, pienso que es muy aventurado determinar qué es más importante. Lo que hay que hacer es fomentar ambas ramas de la música, tratar, como lo ha exigido Eisler, de volver a cerrar la brecha abierta por el capitalismo después del Renacimiento entre la música culta y popular. Pero, como también lo dice Eisler, eso solamente se puede lograr exigiendo con mucho rigor la elevación de la calidad de la música popular (y de los textos de la misma).

Mi opinión es, y ha sido siempre, que las ideas del artista deben expresarse a través de su trabajo y que eso es posible *también* cuando se trata de la creación o interpretación de una obra que no tiene un contenido o mensaje directo. Toda obra de arte, de la época que sea, es un producto social y de alguna manera lleva dentro de sí problemas humanos. Un intérprete revolucionario no será exclusivamente esteticista, sino que se preocupará fundamentalmente de comunicar el mensaje del compositor, el problema humano o social que contenga la obra. Un creador revolucionario, aunque hable sobre el amor o la naturaleza, no lo hará de la misma manera que un reaccionario. En cambio, también puede suceder de que se hable del «patrón explotador» o de un tema parecido, sin calidad, sin honestidad artística, en un lenguaje sentimental reaccionario. Pero quedemos en lo positivo, en el papel activo que los músicos «cultos» podemos cumplir.

Quiero terminar estas opiniones contando una anécdota: Hace poco me tocó dar un concierto en Berlín Occidental. No tenía carácter político e incluía, junto con obras de Becerra, Maturana y Eisler, canciones españolas antiguas, un ciclo de Ravel y un ciclo de Martinu. Un diario burgués liberal, bastante lejos de ser progresista, advirtió sin embargo el alcance final que tenía la selección y su interpretación. Lo señalo únicamente para mostrar que no sólo los de la «Nueva Canción Chilena», sino también nosotros, los de la «Antigua Canción Alemana», hacemos algo por la patria.

Pregunta: *¿Qué influencias de músicos nacionales reconoces en tu creación? ¿Y del exterior?*

AREVALO: Las influencias vienen, por ahora, sólo de Chile. En primer lugar, el pueblo mismo y su canto, o sea, las cantoras campesinas y principalmente los poetas populares, tocadores de guitarrón y cantores de la zona de Puente Alto, de quienes he aprendido casi todo lo que sé y hago de música. Y bueno, la influencia inevitable y *necesaria* de Violeta Parra.

CARRASCO: Nuestro grupo está abierto a todo tipo de influencias positivas en nuestro trabajo creativo. Me parece que en nuestro canto hay algo de todos nuestros compañeros, intérpretes y creadores. Sería difícil enumerar todas las influencias. Las más importantes provienen de nuestros predecesores: Atahualpa, Violeta, Carlos Puebla y de aquellos con quienes hemos trabajado estrechamente: Víctor Jara, Luis Advis, Ortega, Cirilo Vila.

Además de esto, hay que reconocer toda la influencia del folklore, por un lado, y de la música culta, por otro.



CASTILLO: Una influencia importante: El escepticismo de Fernando García.

En el exterior hay mucha y muy buena música, y recomendaría escuchar algo de lo que pasa en este dominio y salirse un poco del ombligo nacionalista, porque esto tal vez ayudaría a ampliar los criterios y a explicar muchas cosas que de repente parecen incomprensibles.

CHARO: Violeta Parra, Patricio Manns y Daniel Viglietti.

DAVALOS: La mayor influencia musical creativa y como intérprete la tengo de mi padre, Eulogio Dávalos Román; y después de él puedo citar a Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, y del exterior a los maestros Andrés Segovia y Narciso Yepes.

INTI: Músicos nacionales: Violeta Parra, Luis Advis, Celso Garrido, Sergio Ortega, Víctor Jara. De compositores extranjeros es difícil decir con certeza ya que, sin duda, la audición y conocimiento de un número cada vez

mayor de compositores se va traduciendo, con el tiempo, en aprendizaje nuestro y evidentemente en influencia. Nos interesan particularmente Mussuorski, Stravinski y demás músicos que trabajaron en la elaboración de la música popular.

MANNS: Sobre influencias, ya hablé de los «cultos» de todo el mundo. Agregó también a los laudistas del siglo dieciséis, muy importantes en mi primera etapa. No reconozco influencia de músicos nacionales. Otras influencias: la más importante, no sólo para mí, sino para la N.C.CH. y la Nueva Trova Cubana, la ejercieron Los Beatles. En un momento dado trabajé al modo de Joan Manuel Serrat. Ahora evoluciono hacia una forma próxima a la de Leo Ferré, aunque hice un descubrimiento: «Valdivia en la niebla», escrita en mil novecientos sesenta y seis, es una canción del «tipo Ferré», con la salvedad de que el estilo Ferré actual comienza a emerger hacia mil novecientos sesenta y nueve o mil novecientos setenta. Yo siento sin embargo gran afinidad con su música y sus posibilidades de desarrollo.

ORTEGA: Reconozco influencias de Violeta, Víctor, Quilapayún, Inti-Illimani, Isabel y Angel, Aparcoa, Charo Cofré, Tiempo Nuevo, etcétera. De todos, Becerra, Advis, etcétera. Del exterior, de Bach, Brahms, Mahler, Borodin, Dvorak, Berg, Rimsky-Korsakoff, Prokofiev, Schubert, Schumann, Eisler, Weill, Dessau, Messiaen, Penderecki, etcétera.

ISABEL: Influencias todas, hasta del llanto de la guagua. La elección se decanta según los gustos y puntos de vista de cada uno. La Nueva Trova Cubana me muestra desde hace diez años las posibilidades infinitas de la poesía cantada.

ANGEL: Yo creo que todos tenemos un poco de todos. Es lógico, uno no puede escapar al hecho de que algunas de nuestras melodías recuerden a Violeta, a Víctor. Pero es fantástico, es maravilloso, es una muestra de receptividad, teniendo cuidado, claro de que la influencia no se transforme en copia.

Del exterior seguramente los que más han influido son Atahualpa y, en el último tiempo, Viglietti.

RODRIGUEZ: Cierta crítica de mi único disco editado hasta ahora en el exilio («Los pájaros sin mar») me asocia a Violeta Parra. No creo merecerlo, aunque uno pocas veces sabe distinguir aquello de las influencias. Es muy probable que en varias de mis melodías esté la presencia de «La golondrina», música de Angel Parra para el poema de Neruda, no sólo porque la estructura musical que emplea Angel en esa canción se repite en las mías como una constante, sino porque fue parte de mi repertorio durante años. En otra canción mía del año setenta y dos empleo un acorde que Víctor Jara utilizaba mucho, pero eso lo vine a descubrir después. En realidad a Angel y a Víctor les debo el haber empezado a componer: Me dieron el empujón que necesitaba.

La influencia española se la debo a Paco Ibáñez y a no sé qué tendencia hispanista que me viene de alguna parte de mi cabeza.

SALINAS: En mi producción ha influido significativamente el cantar de Quelentaro, dos cantores chilenos muy ligados a la tierra, con un lenguaje

sencillo y directo, y ha influido también la música popular tosca, ruda, la guitarra simple, húmeda, nostálgica. Del exterior puedo citar la sabiduría india-campesina de Atahualpa Yupanqui.

TRABUNCHE: Le asignamos una gran importancia a Víctor Jara, Luis Advis y otros, y reconocemos una influencia importante en el folklore del Altiplano.

Pregunta: ¿Qué aspectos de la Unidad Popular tuvieron valor para tu actividad artística?

CHARO: El proceso completo, sin excepción.

INTI: En el caso concreto de nuestro grupo, vale la pena destacar el hecho que durante el Gobierno Popular, y producto de la importancia que tuvo la actividad cultural, fuimos contratados por la Universidad Técnica, permitiéndonos así dedicación completa a nuestro trabajo. El Gobierno Popular en sí constituyó una conquista nuestra y, sin duda, el interés masivo que se despertó por conocer y aprender nuestra música popular. La difusión que ésta alcanzó es un aspecto concreto que incentivó nuestro trabajo musical.

MANNS: Para mí todas las experiencias vividas han tenido un valor fundamental. El período Unidad Popular, en su conjunto, pero también el período inmediatamente anterior, el período Democracia Cristiana, el propio golpe y los meses vividos en Santiago después del golpe constituyen experiencias capitales. Son un factor de educación política, un motor de impulsión creatriz, un elemento de permanente estímulo para desarrollar «la pasión por comprender».

ISABEL: La Unidad Popular nos permitió salir a la calle con nuestro quehacer, canalizó las inquietudes, planificó la más grande experiencia a nivel de masas. Es un hecho histórico en el que tuvimos la suerte de participar a todo nivel.

ANGEL: Los años de la Unidad Popular fueron tan importantes, tan ricos, que no podría separar un aspecto en particular. Además, la cosa viene de antes, de mucho antes, y también viene después. Todas las fuertes experiencias vividas tienen para mí un valor extraordinario, y eso se refleja en casi todas mis canciones.

Los últimos quince años han sido para mí de un valor enorme. Para mí y para un grupo grande de trabajadores chilenos. Con la Unidad Popular pasó por Chile un gran renacimiento cultural. Enorme, gigantesco.

RODRIGUEZ: Todo el período de la Unidad Popular fue de una tremenda actividad artística, eso lo sabe todo el mundo. Podría citar muchas cosas; menciono una sola: Los trabajos voluntarios. Estarán siempre en mi memoria como algo lleno de vida, de poesía y de eficacia. De allí surgieron canciones y poemas y además la sensación incomparable de sentirse útil.

SALINAS: La riqueza de la realidad que vivimos con la Unidad Popular fue una gran fuente de inspiración frente a la cual no era posible permanecer indiferente.

Pregunta: *¿El golpe fascista ha tenido influencia en tu música? Si es así, ¿en qué forma?*

AREVALO: Sí. De la simple interpretación de cantos folklóricos de recopilación y de la creación de canciones personales he pasado a una etapa de contribución con mi pequeña obra y mi canto a la lucha contra el fascismo. Mi creación está ahora, por lo tanto, orientada casi exclusivamente a golpear a la Junta.

DAVALOS: El golpe fascista nos ha enseñado que el músico, antes que músico, es hombre. Nuestro deber, hoy, es desenmascarar a través de los sonidos a los mercaderes del arte y sus representantes, hacer escuchar la limpia temática, la honestidad del creador simple y sincero y aprender a escuchar uno mismo esa voz, ese canto, ese ritmo de nuestra gente.

CARRASCO: El golpe fascista cambió fundamentalmente la forma de nuestro trabajo. No cambió su sentido más profundo, que siempre ha sido, es y será el poner nuestro canto al servicio de la lucha de nuestro pueblo, aunque sí cambió la manera en que se realiza este servicio.

Las fuerzas políticas de la izquierda chilena, y en especial el PC de Chile, definieron como *tarea fundamental* de los artistas en el exilio el desarrollo y



la agitación de la solidaridad. Esta decisión por supuesto que no pasaba por alto el valor y la repercusión que podía tener nuestro trabajo hacia Chile, pero definía correctamente las prioridades, teniendo en cuenta las posibilidades reales de nuestra acción hacia el interior. Por esta razón pasamos a una situación en que nuestros auditores son mucho más los países que vamos recorriendo, que el país que en esta odisea de cantores llevamos siempre en el corazón.

Esta situación incómoda no debe confundirnos respecto del verdadero contenido y del verdadero carácter de nuestro trabajo. Porque en este caso lo importante no es tratar de restablecer idealmente una situación que no existe ni puede existir ya, sino partir de la realidad concreta y nueva en que estamos para realizar algo que pueda ser útil para nuestro pueblo.

El movimiento de la canción chilena ha comenzado a tener dos ramas, que deben verse como complementarias y no como contradictorias: Una, en el interior; la otra, en el exterior. Los del interior son los que aún son escuchados por nuestro pueblo y que han ido arreglándoselas para hacer oír su voz y su palabra, que no han dejado de ser políticas. Por supuesto que ha sido necesario un cambio de lenguaje; por supuesto que han tenido que reabrir un camino que el golpe cerró completamente y que ha comenzado con la reconquista del simple derecho a tocar los instrumentos folklóricos, pero lo decisivo es que se ha contado con suficientes elementos como para restablecer el poder y la influencia que el movimiento tenía antes del golpe.

Hay quienes piensan que en la nueva situación creada por el golpe siguen siendo válidos los mismos medios que nuestro arte político forjó durante el Gobierno Popular. Craso error. La realidad es dialéctica y exige de nosotros una atención constante a la situación concreta para responder a las necesidades con nuevas soluciones. Para este proceso de apertura en el que la creación y sólo ella tiene la palabra es necesario mirar la nueva situación sin esquematismos, sin ideas preconcebidas, buscando nuestra orientación en la realidad y no tratando de imponerle a éstas nuestros esquemas.

Los músicos del interior han resuelto creadoramente el problema de restablecer la nueva canción chilena, el rol político de la canción y la relación de la canción con el pueblo. Un ejemplo: Durante la primera época la gran tarea era devolverle su legitimidad a las expresiones que se habían desarrollado durante el Gobierno Popular y que se identificaban con la lucha social en Chile. Los jóvenes artistas chilenos comenzaron a tocar música barroca en las iglesias, utilizando la quena y el charango, instrumentos que estaban prohibidos. Nuestro pueblo comprendió inmediatamente la importancia política de este movimiento y lo apoyó sin reservas. El resultado no pudo ser mejor: El conjunto Barroco Andino se transformó rápidamente en el más popular, el año mil novecientos setenta y cuatro. ¿Acaso nosotros desde el exilio habríamos podido resolver este problema? Evidentemente, no.

Hay muchos ejemplos como éste en el terreno de la música popular en los últimos cuatro años. Importantísimo es el cambio de lenguaje: Durante la Unidad Popular hablábamos claro, no había ninguna razón para no hacerlo; pero hoy, bajo las terribles condiciones de la represión, es imposible hablar como antes. Sin embargo, es necesario decirlo todo. Los artistas del interior han encontrado solución a este problema inventando un lenguaje nuevo, en el que se dice todo sin decirlo y en el que la poesía ha ido adquiriendo un peso que nunca tuvo antes en nuestra canción popular.

Los que no hemos vivido estas soluciones debemos asimilarlas, hacerlas nuestras, del mismo modo que las soluciones a nuestros propios problemas

deben servir también para enriquecer la experiencia de nuestros compañeros del interior.

Nuestra acción se realiza en un medio internacional con altas exigencias artísticas y en el cual la causa de Chile es asumida de muy diversas maneras. La diversidad del medio nos ha exigido universalizar nuestra música. Estamos obligados, en interés de nuestra causa, a hacer comprensible nuestra música en todos los pueblos que visitamos. En esta tarea, no todo lo que habíamos hecho antes vale en igual medida. Algunas canciones adquieren una vigencia que nunca tuvieron antes; otras, la pierden. Pero lo importante es que esta readaptación (necesaria si queremos cumplir nuestro objetivo de agitación) deberá hacerse teniendo siempre en cuenta la fidelidad primaria a las raíces más profundas de nuestro canto. La necesidad de cantar para un público internacional no puede significar un desarraigo suplementario, que nos aleje artísticamente de nuestra patria.

Se pueden encontrar los elementos de universalidad en nuestro propio arte, en nuestra propia cultura, e incluso en aquellas manifestaciones artísticas más cercanas a nuestro pueblo. Violeta Parra y Pablo Neruda son magníficos ejemplos de cómo se puede llegar a soluciones profundas en este terreno. Lo importante es tener claramente formulado el problema.

El exilio ha significado un inmenso dolor para todos nosotros. Sin embargo, también nos ha abierto innumerables posibilidades de aprender de otras culturas y de otros pueblos. Este aprendizaje, que debe ser hecho manteniendo la fidelidad a nuestras raíces, debe significar un mejoramiento de nuestro trabajo creativo, y debe ser una de las fuentes de enriquecimiento de nuestro movimiento de la canción.

Así pues, interior y exterior son dos aspectos de una misma lucha, dos frentes de una misma batalla. Debemos avanzar en ambos, respetando su especificidad y su carácter propio, promoviendo el más activo intercambio de experiencias, para que lo que se haga por un lado y por otro siga siempre constituyendo un camino unitario.

INTI: Sin duda que en todo este tiempo se ha exarcebado en nosotros cuanto existe de nostálgico en la motivación al hacer música, pero al mismo tiempo, con música se puede transmitir rabia, también seguridad y también optimismo. El golpe despierta tristeza y rabia al mismo tiempo, amor al pueblo y odio al fascismo, seguridad en la victoria; todos estos elementos están presentes en nuestra música.

El golpe nos ha hecho ver, tal vez con más claridad que antes, la necesidad de cuidar nuestra cultura musical; ellos se proponen ahogarla; la penetración extranjera, el mal gusto, la superficialidad invaden los medios de difusión en Chile.

MANNS: He impulsado un vasto esfuerzo de reflexión sobre el problema, para encontrar, a futuro, una forma apropiada, novedosa, punzante, de denunciar, describir, estigmatizar, combatir el fascismo. Yo no amo particularmente el panfleto. En tal sentido, he hecho un descubrimiento hace algunos días: Una canción hermosísima contenida en el último disco de Leo Ferré: Se llama «Allende», simplemente. La N.C.CH. tiene la obligación de oírla. En un sentido elíptico; el golpe influyó en mi música al obligarme a abandonar el país y al encontrar refugio en Cuba. Allí aprendí mucho, y aprendo cada día aquí en Europa. Mi formación me preocupa de algún modo diariamente.

ISABEL: El golpe obligatoriamente ha determinado y debe determinar un cambio. El resto sería volver la espalda a la realidad. El lenguaje debió cambiar, puesto que el abismo y la distancia no son cuestiones subjetivas.

ANGEL: El golpe militar ha influido en todos los chilenos, desde la derecha hasta la izquierda. Con mayor razón en un pintor, en un escritor, en un músico. Se nota en las canciones. En las mías y en las de otros compañeros; se nota en la violencia del lenguaje, en la decisión, los textos están profundamente marcados por los acontecimientos. La razón ya estaba dicha hace diez años atrás: nuestra canción no es de salón, es una canción hecha de la vida diaria, de lo que está pasando. ¿Cómo entonces no sentir la influencia del golpe?

RODRIGUEZ: Creo que esto es evidente. Recuerdo que durante el gobierno de la Unidad Popular hice varias canciones especialmente en torno a los trabajos voluntarios. Hoy la cosa es bien distinta.

SALINAS: Es evidente. Ya he dicho que los cantores populares reportamos la vida, y el golpe fascista ha significado para nosotros más de algo. Es difícil hoy día escribir sin pensar en la tragedia de nuestro pueblo y en la tremenda dimensión de la bestialidad fascista.

TRABUNCHE: Pensamos que las formas musicales no han sufrido modificaciones importantes. El golpe fascista ha hecho cambiar el contenido que se expresa a través de estas formas.

Pregunta: *¿Qué tipo de trabajo realizas en la actualidad? ¿Has tenido problemas de inserción profesional?*

AREVALO: La actividad se puede resumir brevemente en actos de solidaridad por Chile: Recitales en teatros de Italia, grabación de discos, participación en programas de radio y televisión, giras al exterior.

Problemas de inserción, no. El único problema grave es la casi imposibilidad de defender los derechos de autor de mis canciones.

CARRASCO: Nuestro trabajo es hoy día el sostenimiento y desarrollo de la solidaridad con la lucha de nuestro pueblo. Esto lo realizamos a través de dos vías. La primera, la atención a los requerimientos políticos que nos hacen distintos organismos interesados en nuestra lucha. La segunda es nuestra actividad de artistas profesionales cuyo sentido es transformar cada una de nuestras actuaciones o recitales en una forma de sensibilización de amplias capas o sectores con nuestra lucha y esperanza.

En todo este trabajo hay como una línea central: La preocupación por contribuir con nuestra creación al reforzamiento de nuestra cultura popular.

CASTILLO: Lo mismo de siempre... Cantar cuando y donde se puede, pelear con los convencidos, componer un poco, etcétera.

CHARO: Recitales, giras por Italia y otros países, charlas, grabación de discos, etcétera, todo dedicado al trabajo solidario por Chile.

DAVALOS: Vivimos de nuestros conciertos, ese es nuestro sueldo; cuando éstos faltan, nuestra subsistencia se hace muy precaria. En España sólo tenemos residencia temporal, aunque contamos con autorización y reconocimiento sindical para actuar en el territorio español.

INTI: En la actualidad estamos abocados a montar algunas canciones folklóricas latinoamericanas: Arreglos de canciones andinas e incursiones en la música negra de nuestro continente. Paralelamente a esto, nos hemos planteado dar un paso adelante en la composición individual y colectiva de nuestro grupo. Hace poco hemos terminado de componer la música para una adaptación teatral de «Don Quijote de la Mancha», que hará una compañía italiana. Problemas de inserción profesional no hemos tenido.

MANNS: Hay tres tipos de trabajo que realizo, sin lograr coordinar los tres, en razón de los problemas de sobrevivencia que nos aquejan a todos en el exterior: La literatura, la composición-interpretación-grabación y el cine. En los tres frentes, los problemas de inserción profesional han sido punto menos que insalvables. El cine está controlado por una mafia, los sellos grabadores me obligan a grabar en francés, las editoriales responden cada tres años a las proposiciones más urgentes. Pero yo sé que es difícil y los casos de Joyce y Vallejo lo prueban bien. De todos modos, no tengo otra salida que seguir. Al decir de Sartre, «la suerte está echada».

ISABEL: Trabajo de exilio. Nuevas experiencias. Nuevas búsquedas. Renovación en la creación. Problemas de inserción, ni más ni menos que otros. Pablo Neruda, Violeta Parra, Víctor Jara son puertas abiertas. Pasaron los tiempos en que sólo cantábamos en actos de solidaridad con Chile. El puño en alto ha favorecido a muchos; a otros nos ha hecho más difícil la marcha a nivel de exigencias artísticas, cada día más fuertes, más críticas.

ANGEL: El tipo de trabajo: Giras por distintos países del mundo, dando recitales. Vengo justamente llegando de una gira larga por el Canadá. Después de los recitales, reuniones con los grupos de exiliados, reuniones con los hijos de los chilenos. Hemos tenidos muchas, muchísimas.

En Francia, aun con la desventaja enorme de cantar en nuestro idioma, hemos tratado de llegar a todas partes, de copar todos los medios, llegar adonde antes no llegábamos. No basta con cantar los domingos en la sala de la Mutualité para que nos escuchen los convencidos. Procuramos ampliarnos a otros públicos, por eso, la experiencia de los diez días en el Olympia, un teatro de music-hall. Golpeamos en todas partes con nuestra palabra, nuestro mensaje. Esto es importante, vital, no sólo para mantener viva la llama de la solidaridad, sino porque nos ayuda a nosotros mismos a desarrollarnos mucho más.

En otro aspecto, hablando de las condiciones del medio profesional como tal, si uno cumple con los requisitos puede sindicalizarse. Este año, además, empieza a haber seguridad social para los trabajadores del espectáculo.

SALINAS: Lo más reciente: Un disco larga duración que acabo de grabar para un sello español. En general, hago presentaciones, insertas casi todas en el movimiento de solidaridad con Chile.



Pregunta: La distancia física respecto del país, ¿ha modificado en algún sentido tu creación? Si es así, ¿en qué forma?

AREVALO: Creo que no, porque en realidad hasta ahora no he sentido esa distancia, en cuanto toda mi actividad está dedicada a Chile.

CASTILLO: Sí. No sé muy claramente en qué forma, pero de pronto me vi obligado a cantar, a escribir textos, a acentuar los aspectos autóctonos en mi música..., un poco por las exigencias del medio... y otro poco por la nostalgia ocasional.

CHERUBITO: El hombre es una suma de emociones. La nostalgia es musa inspiradora en los artistas. Evidentemente se suma la distancia a tantos otros hechos que, en conjunto, se traducen en la propia creación.

INTI: Sustancialmente no. Durante estos cinco años hemos confirmado y, tal vez, robustecido líneas de trabajo ya establecidas en Chile. Queremos decir que, en lo esencial, mantenemos posiciones de principios en relación con la composición, arreglos, criterios para seleccionar nuestro repertorio. Estos años de exilio nos han permitido conocer experiencias musicales de otros países y redimensionar conceptos muchas veces inflados como Europa, etcétera. Finalmente, pensamos que todo esto redundará en nuevas armas para el conjunto del movimiento. Indudablemente que la proximidad física

ampliaría el abanico de motivaciones para nuestra creación; distinto sería vivir contemplando nuestros rostros, nuestra cordillera, nuestro mar.

MANNS: El nudo del problema está contenido aquí. Yo no puedo vivir mucho tiempo lejos de Chile. Esto ha hecho mi producción general mucho más dramática, mucho más agresiva, pero al mismo tiempo, mucho más nostálgica. Una de mis últimas canciones se llama «Cuando me acuerdo de mi país» y, si se mira bien, es, más que una canción, una desgarradura.

ANGEL: Lo más fácil sería decir que sí; es una respuesta, digamos, de cajón. Pero yo tengo una experiencia diferente, porque me vine al extranjero un año y medio después que la mayoría de mis compañeros, y ya mi forma de componer había cambiado aun antes de salir de Chile. Ahora, claro, a tantos miles de kilómetros de distancia, el cambio se acentúa. Todo lo que opera sobre uno en término de influencias: Las vibraciones que se reciben en la calle, en el metro, al encender la televisión, al leer un periódico, al mirar a una mujer; todo eso es completamente diferente para uno aquí que si estuviera en su país. Cambios hay, entonces, algunas veces para bien; otras veces, para mal. A mí me ocurre que me estoy encontrando con lo latinoamericano, siento que quiero hacer tangos, quiero hacer zambas, marineras, milongas, corridos mexicanos...

RODRIGUEZ: Creo que aparte de la tristeza de no poder caminar por mis calles, no poder sentir la profunda belleza de la bahía de Valparaíso en un atardecer, no he modificado el tipo de mis cosas.

SALINAS: La verdad es que la mayor parte de mi trabajo creativo se ha desarrollado en el exilio. Las responsabilidades que anteriormente el pueblo y mi partido —el partido Socialista— me entregaron en Chile me impidieron dedicarme a esta actividad como habría querido, de tal manera que, digamos para ser claros, soy un compositor «hijo del exilio».

Pregunta: Como intérprete, ¿con qué criterio seleccionas la música de otros compositores que te decides a ejecutar?

CASTILLO: Eso ha dependido de distintas situaciones. En una situación ideal seleccionaría de acuerdo a mi gusto personal, pero las necesidades del tipo de trabajo que se hace han exigido canciones determinadas que ha habido que cantar aunque no te gusten.

De mayor importancia considero el trabajo en equipo, ocasionalmente realizado con algún poeta cantor, con otro compositor o con alguna folklorista, chilenos todos y que han dado resultados de buen nivel artístico.

CHARO: Fundamentalmente eligiendo el tema, las palabras; si eso refleja lo que yo pienso, entonces se canta.

CHERUBITO: Las que nos sugieren más emoción. También las que ofrecen tratamientos compositivos interesantes. Ambas cosas suelen coincidir en la música de dos grandes maestros.

INTI: En primer lugar vemos si efectivamente las canciones o temas instrumentales constituyen un aporte al desarrollo de la música latinoamericana concebida como lo hemos planteado antes, y junto a esto, la función que pueden cumplir en el contexto general de nuestro repertorio.

MANN: He cantado muy pocas cosas ajenas en mi vida. No hay criterio selectivo, sino necesidad de limpiarme transitoriamente, cada cierto tiempo, de mi propia música.

ISABEL: Cuando se eligen buenas canciones se va a la segura. ¿Cómo se eligen buenas canciones? Ahí está el problema. Cuando se elige una canción de Violeta, de Víctor, de Daniel Viglietti o de Patricio Manns sabemos que elegimos entre lo mejor, y eso ya nadie lo discute. La historia lo dice, la experiencia cotidiana lo demuestra. Lamentable, estos cuatro años de exilio no han formado nuevos creadores, nuevos textos, nueva música; me refiero concretamente al exterior. Los nombres que dan vueltas son cuatro o cinco y punto, y eso es peligroso; es estrecho. Estrecho porque la N.C.CH., después de casi diez años de vida, no ha permitido dentro de ella el desarrollo de otras corrientes musicales, de otro lenguaje que no sea el archiconocido por todos. Es lamentable y sobre todo peligroso porque hemos ido parcelando, etiquetando e imprimiéndole al quehacer un sello pasado de moda que nos llevará a sepultarnos en el recuerdo de lo grandes e importantes que hemos sido, lo que conlleva un olor a afejo espantoso.

No hay que olvidarse que la N.C.CH., para los chilenos que cantan en Chile, es una semilla, pero si nosotros afuera no la regamos con nuevas aguas y nuevos vientos quedará convertida en una semilla inactiva, una semilla seca.

Finalmente, tenemos la suerte de poder echar mano a las canciones folklóricas chilenas y latinoamericanas, que no dejan nunca de alimentar nuestra inquietud.

ANGEL: En general no tengo el problema, porque soy compositor e intérprete de mis propias canciones. Si no lo son, el único criterio para elegir otras es que sean buenas, de gran calidad, en lo literario y en lo musical. El criterio mínimo es que no se aparten de lo que uno es, de lo que a uno le gusta, canciones que uno pudo haber compuesto.

RODRIGUEZ: El poeta Waldo Rojas tiene un título para una antología: «Los poemas que quisiera haber escrito». Uno canta las canciones que no es capaz de escribir o bien porque realmente no eres capaz o bien porque otro se te adelantó.

En general, el criterio suele ser muy diverso. He cantado canciones porque eran útiles, como el caso de «España en marcha», de Celaya y Paco Ibáñez, que transformé en la «Marcha de los estudiantes». Tendría muchas cosas que contar acerca del criterio; sólo contaré una anécdota porque me parece importante que en alguna parte quede escrita: Una vez en la Peña de los Parra, el año setenta y dos, se me acercó una muchacha española y me dijo: «Tú cantas parecido a Paco Ibáñez y deberías cantar "Palabras para Julia"». Le pregunté por qué y me contó cuánto lo había ayudado moralmente esa canción a ella, a su marido —dirigente minero boliviano— y a otros presos políticos. La canción fue introducida a la prisión en una cassette por un misionero belga, y se había convertido allí en un símbolo de resisten-

cia. Me conmovió la historia, y la canción, que está compuesta en torno a un poema de José Agustín Goytisolo, pasó a mi repertorio. No hace mucho la grabé en Checoslovaquia en un pequeño disco que muy poca gente conoce.

SALINAS: Son pocas las canciones que interpreto que no me pertenezcan. Las de otros compañeros las escojo siempre pensando en el mensaje, siempre que la letra no sea ni difícil ni sofisticada.

Pregunta: *¿Cómo enfocas la relación entre tu oficio y la política?*

AREVALO: Son absolutamente interdependientes.

CASTILLO: Bueno..., mi oficio y la política forman parte de un todo, donde hay muchas cosas más de las que me gustaría hablar... Pero primero me tengo que sacudir un poco el viejo hábito de estar hablando de política en las canciones.

CARRASCO: Este tema lo abordamos ampliamente en una entrevista que nos hizo no hace mucho Gérard Cléry para la revista «La Nouvelle Critique». Quiero recapitular aquí algunos extractos de ese material.

En primer lugar, nosotros pensamos que el arte es una cosa específica, que tiene sus propias reglas, su propia legalidad, y que su desarrollo depende de una gran libertad de creación. Pero esta libertad de creación no entra necesariamente en contradicción con una orientación, con el hecho de situarse dentro de un contexto político.

En el mundo occidental se vive una mixtificación ideológica, según la cual, política y calidad serían en arte totalmente contradictorios, antitéticos. Se acepta fácilmente que una canción de amor sea de gran calidad. Cantar a la flor más bella del mundo, con talento, es perfectamente aceptable. Pero entre los temas políticos existen igualmente cosas muy bellas. ¿Por qué una canción que habla del trabajo no puede ser bella? ¿O una canción que hable de un obrero y de una obrera, o de la revolución?

El campo de la canción política es un campo absolutamente abierto, que tiene plena validez estética. Es un género artístico en cuyo interior pueden hacerse cosas válidas y cosas mediocres, pero en todo caso es un vasto campo a desbrozar.

La N.C.CH. ha tratado de demostrar, justamente, que la contradicción entre arte y política no existe, que ella puede resolverse. Esto es lo que el Quilapayún ha procurado mostrar desde que existe, aparte de que la posibilidad de una música y de una canción política es un hecho hoy universalmente reconocido. Hablemos, por ejemplo, de Luigi Nono, uno de los músicos contemporáneos más prestigiosos, cuya obra es enteramente política; o de la obra magnífica de Mikis Theodorakis.

En suma, nosotros no hemos inventado la pólvora. La N.C.CH. no ha hecho sino proseguir lo que la experiencia del arte revolucionario internacional demuestra. Entre nosotros hay, para no ir muy lejos, un ejemplo ilustre: La figura enorme, inagotable, de Pablo Neruda, que es un artista político.

Finalmente, en cuanto al problema de las relaciones entre el artista y el



dirigente político, nuestra experiencia es positiva. Yo creo que esto proviene del respeto con que nosotros enfrentamos el fenómeno político, el respeto que sentimos por la política, pero igualmente del respeto que nuestro dirigentes muestran por nuestro trabajo específico en el dominio artístico. Es a partir de este respeto mutuo que esta relación puede engendrar un arte válido, política y estéticamente hablando.

DAVALOS: Estudio y practico de forma que siempre mi oficio conlleve una acción política, ateniéndonos a las particularidades de cada caso.

INTI: Nos parece una relación objetiva.

MANNS: Si la política es el arte de educar y conducir a un pueblo, no veo ninguna «relación» entre mi oficio y la política. *Ambos son una misma cosa*, salvo que, en lugar de conducir, yo he escogido la fase preliminar: Ayudar a educar.

RODRIGUEZ: Todos somos cantores políticos, comprometidos y de protesta, además de denuncia, de constatación, de esperanza, de confianza absoluta en el futuro socialista de la humanidad, en la derrota del fascismo, todas cosas en las que creo muchísimo. El problema es que somos un grupo especial de agitadores profesionales e internacionales que además debemos ganarnos el pan con nuestra agitación. Allí es donde se presenta el problema. Mi relación con la política es tratar de estar al día lo más posible, y nuestras canciones debieran responder al estímulo del día.

SALINAS: Ya lo dije: Yo canto y escribo para combatir y en este combate me orienta y me dirige mi partido. Por lo tanto, creo que en este lado de la barricada no puede concebirse el artista «puro» que se «relaciona» con la política, sino el militante que cumple una tarea en el campo del arte al servicio de una causa.

Pregunta: *¿Qué influencia han tenido en tu creación los medios de comunicación de masas (televisión, radio, disco)?*

AREVALO: Creo que ninguna.

CASTILLO: Los medios de comunicación de masas lo ponen a uno frente al problema concreto de la comercialización del producto cultural llamado música.

En ellos, los criterios de calidad o nivel estéticos que uno pudiera plantearse como principios al trabajar una obra no cuentan, no tienen la menor importancia.

Los medios de comunicación de masas deberían llamarse más bien los medios de condicionamiento de las masas.

Los criterios que operan allí, como todos sospechamos, son los de la clase dominante, que produce lo que le interesa producir y lo que le sirve para su propia sustentación del poder. Son los criterios de las empresas de la produc-

ción y comercialización que completan el circuito con sus medios de difusión llamados comúnmente medios de comunicación masiva. La función que cumplen estos medios está claramente delineada en más de un estudio sociológico y consiste en mantener la ideología de la clase dominante como la única real, aceptable y natural de las ideologías.

El papel de los medios de comunicación de masas consiste en hacer aceptar a las masas la ideología de la burguesía y, además, seleccionar la realidad que las masas perciben. Es decir, que esta arma que la burguesía se ha dado viene a cumplir el papel de enajenar al hombre común de su derecho a pensar, a mirar, a oír, a sentir, etcétera, entregándole todos estos contenidos mediatizados según los intereses de la clase dominante.

Este monstruoso aparato por el cual debe necesariamente pasar una canción para ser conocida es capaz además de absorber, recuperar e integrar bajo el aspecto de exotismo, de protesta e incluso como imagen de democracia y amplitud de miras la canción del más aguerrido de nuestros músicos revolucionarios.

¿Qué eficacia puede tener una canción que pasa dos veces al año cuando mucho, en un canal de televisión, frente al bombardeo cotidiano de ideología condicionante y embrutecedora que domina en estos medios?...

DAVALOS: Lo que en forma normal he recibido de los medios de comunicación de masas es igual a CERO.

INTI: Nos atreveríamos a decir que ninguna. Nunca hemos condicionado nuestra creación a exigencias impuestas por estos medios. A lo más, la escasa difusión que se produce nos ha permitido ver la aceptación popular de algunos de nuestros trabajos.

El caso de los discos es diferente, pues este medio sí permite ordenar la producción artística, proyectar y difundir con relativa independencia el trabajo presente y futuro. Esta es una de las grandes ventajas dadas por la constitución de DICAP como sello independiente de los monopolios que controlan el disco.

MANNS: Cuando uno comienza a profesionalizarse corre el grave riesgo de ser influido por los medios de comunicación de masas.

Este riesgo apunta hacia un intento de neutralización que se ejerce permanentemente sobre nosotros. No toca a la música, sino a los textos; no toca las notas, sino las ideas; no neutraliza un sol mayor, sino un grito mayor. Pero yo no escribo sino lo que considero indispensable y sólo aquello que sirve a mi ideario. Lo he pagado caro, pero no tengo la menor intención de cambiar de punto de vista. Me siento condecorado por el deber de decir siempre.

ISABEL: Positiva en cuanto a estímulos mal o bien logrados. Sin discos, sin radio, sin televisión un artista deberá cambiar de profesión en el medio en que nos movemos.

ANGEL: Yo creo que en mi caso, en el nuestro, es al revés. Somos nosotros los que hemos influido en los medios de comunicación de masas. Por ejemplo, cuando comenzamos, en Chile no había televisión. Isabel y yo, justamente, junto a un gran equipo de gente, fuimos fundadores del primer canal que se instaló en el país. Algo parecido siento con la experiencia en el extranjero, en la televisión francesa, de los Estados Unidos, del Canadá.

dirigente político, nuestra experiencia es positiva. Yo creo que esto proviene del respeto con que nosotros enfrentamos el fenómeno político, el respeto que sentimos por la política, pero igualmente del respeto que nuestro dirigentes muestran por nuestro trabajo específico en el dominio artístico. Es a partir de este respeto mutuo que esta relación puede engendrar un arte válido, política y estéticamente hablando.

DAVALOS: Estudio y practico de forma que siempre mi oficio conlleve una acción política, ateniéndonos a las particularidades de cada caso.

INTI: Nos parece una relación objetiva.

MANNS: Si la política es el arte de educar y conducir a un pueblo, no veo ninguna «relación» entre mi oficio y la política. *Ambos son una misma cosa*, salvo que, en lugar de conducir, yo he escogido la fase preliminar: Ayudar a educar.

RODRIGUEZ: Todos somos cantores políticos, comprometidos y de protesta, además de denuncia, de constatación, de esperanza, de confianza absoluta en el futuro socialista de la humanidad, en la derrota del fascismo, todas cosas en las que creo muchísimo. El problema es que somos un grupo especial de agitadores profesionales e internacionales que además debemos ganarnos el pan con nuestra agitación. Allí es donde se presenta el problema. Mi relación con la política es tratar de estar al día lo más posible, y nuestras canciones debieran responder al estímulo del día.

SALINAS: Ya lo dije: Yo canto y escribo para combatir y en este combate me orienta y me dirige mi partido. Por lo tanto, creo que en este lado de la barricada no puede concebirse el artista «puro» que se «relaciona» con la política, sino el militante que cumple una tarea en el campo del arte al servicio de una causa.

Pregunta: *¿Qué influencia han tenido en tu creación los medios de comunicación de masas (televisión, radio, disco)?*

AREVALO: Creo que ninguna.

CASTILLO: Los medios de comunicación de masas lo ponen a uno frente al problema concreto de la comercialización del producto cultural llamado música.

En ellos, los criterios de calidad o nivel estéticos que uno pudiera plantearse como principios al trabajar una obra no cuentan, no tienen la menor importancia.

Los medios de comunicación de masas deberían llamarse más bien los medios de condicionamiento de las masas.

Los criterios que operan allí, como todos sospechamos, son los de la clase dominante, que produce lo que le interesa producir y lo que le sirve para su propia sustentación del poder. Son los criterios de las empresas de la produc-

ción y comercialización que completan el circuito con sus medios de difusión llamados comúnmente medios de comunicación masiva. La función que cumplen estos medios está claramente delineada en más de un estudio sociológico y consiste en mantener la ideología de la clase dominante como la única real, aceptable y natural de las ideologías.

El papel de los medios de comunicación de masas consiste en hacer aceptar a las masas la ideología de la burguesía y, además, seleccionar la realidad que las masas perciben. Es decir, que esta arma que la burguesía se ha dado viene a cumplir el papel de enajenar al hombre común de su derecho a pensar, a mirar, a oír, a sentir, etcétera, entregándole todos estos contenidos mediatizados según los intereses de la clase dominante.

Este monstruoso aparato por el cual debe necesariamente pasar una canción para ser conocida es capaz además de absorber, recuperar e integrar bajo el aspecto de exotismo, de protesta e incluso como imagen de democracia y amplitud de miras la canción del más aguerrido de nuestros músicos revolucionarios.

¿Qué eficacia puede tener una canción que pasa dos veces al año cuando mucho, en un canal de televisión, frente al bombardeo cotidiano de ideología condicionante y embrutecedora que domina en estos medios?...

DAVALOS: Lo que en forma normal he recibido de los medios de comunicación de masas es igual a CERO.

INTI: Nos atreveríamos a decir que ninguna. Nunca hemos condicionado nuestra creación a exigencias impuestas por estos medios. A lo más, la escasa difusión que se produce nos ha permitido ver la aceptación popular de algunos de nuestros trabajos.

El caso de los discos es diferente, pues este medio sí permite ordenar la producción artística, proyectar y difundir con relativa independencia el trabajo presente y futuro. Esta es una de las grandes ventajas dadas por la constitución de DICAP como sello independiente de los monopolios que controlan el disco.

MANNNS: Cuando uno comienza a profesionalizarse corre el grave riesgo de ser influido por los medios de comunicación de masas.

Este riesgo apunta hacia un intento de neutralización que se ejerce permanentemente sobre nosotros. No toca a la música, sino a los textos; no toca las notas, sino las ideas; no neutraliza un sol mayor, sino un grito mayor. Pero yo no escribo sino lo que considero indispensable y sólo aquello que sirve a mi ideario. Lo he pagado caro, pero no tengo la menor intención de cambiar de punto de vista. Me siento condecorado por el deber de decir siempre.

ISABEL: Positiva en cuanto a estímulos mal o bien logrados. Sin discos, sin radio, sin televisión un artista deberá cambiar de profesión en el medio en que nos movemos.

ANGEL: Yo creo que en mi caso, en el nuestro, es al revés. Somos nosotros los que hemos influido en los medios de comunicación de masas. Por ejemplo, cuando comenzamos, en Chile no había televisión. Isabel y yo, justamente, junto a un gran equipo de gente, fuimos fundadores del primer canal que se instaló en el país. Algo parecido siento con la experiencia en el extranjero, en la televisión francesa, de los Estados Unidos, del Canadá.

Siento que el llegar a ese público tan diferente con una palabra nueva, una música distinta, somos nosotros los que estamos influyendo.

En cuanto al disco, hemos tenido hasta hoy la suerte de ser nosotros mismos quienes decidimos los temas que se van a grabar, su orientación.

Pregunta: La música para ser transmitida a Chile y la difundida al público de otros países, ¿debe ser la misma?, ¿debe haber diferencias?

AREVALO: Debe ser la misma. Si no, nosotros estaríamos cantando en italiano, otros en francés, etcétera. La única limitación es aquella música que crean los compañeros en el interior de Chile, que por razones de represión y censura no se puede expresar libremente en sus textos, sino que debe buscar formas metafóricas o símbolos particulares.

CASTILLO: Yo creo que debiera ser la misma. Para que esto pudiera suceder, los textos de las canciones tendrían que estar muy limpios de panfletarismo y de frases de significación unívoca o «directa», como se suele llamar.

La poesía tendría que tener un ámbito de resonancia en que las significaciones liberaran al auditor de las censuras a las que está sujeto. Desgraciadamente la música, o la canción solas, no bastan, pues, como vimos, dependen absolutamente de los medios de alienación masiva.

CHARO: Tiene que ser la misma.

CHERUBITO: Hay que tener en cuenta lo que puede decirse en peñas, por ejemplo, y lo que se recibe de radios desde el extranjero. Lo primero es controlable por parte de los fascistas; lo segundo no.

INTI: No vemos por qué habría diferencias. La producción actual del exilio es parte del patrimonio de nuestro pueblo. Lo seguirá siendo cuando las cosas cambien y esta experiencia involuntaria muestre sus aspectos positivos de conocimientos nuevos, que complementarán el desarrollo libre y anti-imperialista de nuestro pueblo. Nuestro conjunto crea música para Chile y para los otros pueblos, sin preferencias ni exclusiones.

MANNS: Mi opinión es formal: Debe haber dos tipos de canciones. Las que son difundidas para Chile y las que están destinadas a ser difundidas en el resto del mundo. Los programas de radio destinados al interior deben constituir un verdadero soporte espiritual e ideológico de la resistencia, y deben construirse no sólo con canciones de autores e intérpretes chilenos, sino hacer una selección de otras canciones que sirvan; solicitar la colaboración de autores e intérpretes extranjeros amigos. Las manifestaciones culturales espectaculares producidas en el exterior: «Quilapayún en el Olympia», «Inti-Ilumani en el Hôtel de Ville», los diversos homenajes a Neruda, etcétera, deben registrarse en buenas condiciones y difundirse íntegros al interior, en programas anunciados previamente y en horarios especiales. Yo creo que eso ayuda. En esta línea hay mucho que imaginar, mucho que innovar.



ORTEGA: Yo pienso que no debe diferenciarse. Que cuando se separa la producción se está cayendo en el juego de la moda del público, y separando antidualécticamente el contenido de la forma. El desafío es encontrar la forma de explicar nuestra situación a la masa solidaria con materiales que hablen de lo que estamos viviendo en la lucha antifascista.

Separar la producción para el interior y el exterior equivale a separar lo político de lo artístico, concepción que por supuesto no comparto, por antidualéctica y porque significa que, a veces, se compone música artística (por encima de la pierna) y, otras, música política (por debajo de la pierna). Significa también una confianza desmedida en el carácter absoluto de la belleza, todo lo cual me parece añejo y latero: Poco interesante, sobre todo porque nuestros problemas actuales son con un fascista vestido de militar, y no con un profesor de estética.

ANGEL: Yo creo que debe ser la misma. No creo en el desdoblamiento artístico. Si nos toca, por ejemplo, cantar «Venceremos» ante cinco mil belgas, o «La marinera del regreso», ¿por qué no vamos a querer que eso mismo sea transmitido a Chile?

RODRIGUEZ: Creo que sería bueno hacer música para que se cante y si es posible se baile en Chile. Una música que diga todo aunque parezca no decir nada, como ciertas canciones de Chico Buarque en Brasil. Afuera, las canciones de puño en alto y «Venceremos» ya han cumplido su misión y la seguirán cumpliendo. Pero una buena poesía, soslayada y sutil, es tanto o más eficaz, especialmente si se piensa en el interior. No conozco buenos resultados en este campo. Me parece que los poetas no han trabajado con los músicos. A mí me parece que debiera trabajarse más con la literatura que la lucha contra el fascismo ha producido. Hay casos notables como «Cerro de Púas», cuyo autor, Aníbal Quijada, de cincuenta y nueve años, nunca había

hecho obra literaria o periodística. La bibliografía antifascista es muy nutrida. En cada publicación progresista se encuentran a menudo poemas de la resistencia chilena. El problema es que casi toda esa poesía se produce en el exterior, no sabemos si se conoce en Chile, y de conocerse, si se pudiera utilizar. Más bien son los poetas que están en el interior los que tienen que dar la respuesta.

Hernán Valdés planteaba en mil novecientos setenta que no escribía ya poesía porque los poetas se leían sólo entre ellos, que él estaba dispuesto a buscar un contacto con la canción para ser oído por más gente. Sin duda Valdés se refería a la N.C.CH., que por esos años ya era adulta. A mí esta cuestión siempre me ha parecido importante, pero difícil de definir. Sería ridículo afirmar que la poesía no debiera existir sin ser cantada, pero lo que me parece cuerdo es decir que siempre que se cante poesía, la canción será, naturalmente, mejor. No caigamos en el error de menospreciar la poesía. Nunca olvidaré la respuesta que le dieron a un poeta amigo que abogaba porque en un boletín editado por una oficina chilena del exterior se publicaran de cuando en cuando poemas. La encargada de cultura del boletín le respondió: «Tiene que esperar, compañero, porque la poesía no es noticia urgente.» Tampoco olvido, como contrapartida, la frase de Jorge Teillier que dice que la poesía jamás ha ayudado a remediar una injusticia, pero su fuerza y su belleza ayudan a resistir cualquier miseria.

SALINAS: ¿Por qué cambiar de lenguaje? ¿Para vender más? ¿Llegar más? Aquí soy un poco ortodoxo, creo que los revolucionarios tenemos un solo lenguaje. Después de todo alguien dijo, y yo le creo, que «la verdad es siempre revolucionaria».

TRABUNCHE: En tanto que expresión artística, existe un tipo de producción musical que por sus valores tiene vigencia fuera y dentro del país. La canción antifascista contingente, en tanto que mensaje transmitido hacia el interior, no ha tenido una elaboración muy cuidadosa, lo que le ha restado posibilidades de ser difundida en el exterior, aun siendo una forma válida y efectiva para el trabajo solidario.

Pregunta: ¿Crees que después del golpe haya cierto tipo de música que envejece o dejó de tener vigencia? ¿Por qué?

AREVALO: Sí. Es natural que aquellas canciones que se referían a ciertas contingencias o que se expresaban de manera «triumfalística» no tengan sentido ahora.

CASTILLO: La música no envejece. Son los productos culturales de consumo los que, después de cumplido su «rol», se pueden tirar a la basura.

DAVALOS: Cuando la creación está inspirada en formas que de algún modo identifican la idiosincrasia de un pueblo, no cabe pensar en que pierda vigencia. Envejece y desaparece, aun si está perfectamente trazada, cuando no refleja la preocupación de llegar al auditorio en forma vital.

INTI: No. Entre otras cosas, porque pensamos que nuestro movimiento es relativamente nuevo y aún no existen etapas superadas. Lo positivo de la situación actual es que existen avances y que éstos se dan, a nuestro juicio, en una visión del pasado positivamente autocrítica que no cancela de manera traumática lo ya hecho.

En el caso de la canción de contenido político contingente, hay en la actualidad, sin duda, novedades. La realidad de Chile ha cambiado; las consignas del pueblo, también.

MANNS: Sin duda hay canciones que envejecieron y otras que murieron de muerte natural. Pero no siempre se acierta a escribir en el pasado la canción que ha de constituirse en un arma del futuro. Aunque este último tipo de canciones existe.

ORTEGA: No lo creo. Pienso que el salto en el contenido de la lucha de nuestro pueblo envejeció formas que hasta entonces eran válidas. Por ejemplo, las JAP quedaron obsoletas. Y, por ejemplo, algunas formas y concepciones de la cultura demasiado emocionales y poco explicativas, poco racionales, no sirven mucho para argumentar frente a públicos a los cuales no debemos sólo emocionar hasta las lágrimas, sino que debemos impulsarlos a enriquecer su conducta solidaria. Esta es una cuestión nueva en el contenido, que debe empujarnos a encontrar formas nuevas que le correspondan, entendiendo de paso que hay formas que no nos sirven para eso.

Esto es importante como tema de meditación y acción para quienes consideramos nuestro paso frente a la masa solidaria como accidental; para quienes enfilamos todos nuestros esfuerzos a colaborar en el cambio de situación para poder volver a Chile antes o después de Pinochet.

ISABEL: Esta pregunta, así como otras posteriores, quiero responderlas aprovechando textos que no son míos, porque me pareció provechosa la oportunidad de dar a conocer los planteamientos de un músico del interior, que me manifiesta en una carta sus inquietudes, algunas de las cuales calzan perfectamente con parte de las preguntas del cuestionario. Si cito la carta es porque, obviamente, mi acuerdo con sus planteamientos es total.

Transcribo un extracto: «...Tú me dices que entre lo que se hace por allá "hay cosas que considero auténticas", y yo creo que en la autenticidad hay una parte tan importante. Hay tanta gente que no comprende esto, que cree que uno es una máquina de hacer esas canciones que la gente "tararea" trala la, trala la, volveremos ja ja ja. El tiempo es el juez más implacable. ¿Qué quedó de tanta cosa y tantas tan inútiles? Sólo lo útil, lo que sirve a nuestro pueblo, lo que le servirá para desarrollar su sensibilidad, porque la sensibilidad del pueblo es el arma más mortífera contra el enemigo y es nuestra arma secreta, nuestra llave maestra. En mil años más no habrá insensibles en Chile y si quedan serán como esas cicatrices que le quedan a uno después que la herida se ha cerrado. ¿Qué quedó de las ...?, ¿o de la cantata ..., que era presentada como el lenguaje de las futuras generaciones,

con esos arreglos rarísimos? Nada. Sólo una lección: Que el arte es algo más que contracción nerviosa o una muestra ostentosa de conocimientos técnicos. Es verdad que es bueno saber técnica y tocar y cantar bien, y ojalá hacer arreglos, y ojalá dirigir orquestas, y ojalá, y ojalá; y al final de tantos ojalás se corre el riesgo de decidir: "ya que soy tan maravilloso no necesito público, seré mi propio público, crearé para mí... ¡Ah!, y para mi amigo Nepomuceno, que tanto me admira y viene a verme todas las tardes..."

ANGEL: Claro que sí, por supuesto que envejeció. Canciones como «No nos moverán», por ejemplo, que dejaron completamente de tener vigencia. O como una canción que yo mismo hice en homenaje al aumento de la producción en las fábricas textiles. Hay otras, en cambio, que no envejecen nunca, buenas o mediocres, sea porque nos traen una imagen de una cierta situación vivida o evocan un cierto marco geográfico.

RODRIGUEZ: No son únicamente ciertas canciones las que dejaron de tener vigencia luego del golpe de estado. Esto es normal.

Aunque mi juicio sea absolutamente parcial, ya que por imposibilidad física y material me es imposible saber *todo* lo que producen los chilenos, algo se ve, algo se oye. Creo que hay canciones que perdieron vigencia o que acaso nunca la tuvieron, como es el caso de «No nos moverán». Yo mismo cantaba una canción que fue grabada en Chile y luego reproducida en Francia (en una edición pirata); se llama «Primero de Mayo en la plaza del pueblo» y en ella digo que «ya nada ni nadie podrá detenernos». ¿Ingenuidad? Nada de eso. Lo creíamos firmemente y por lo demás nos detuvieron sólo en forma momentánea. Pero de todas formas ya no la canto. Cosa parecida es lo que ocurre con otras canciones de celebración o de apoyo a ciertas medidas. No veo a quién serviría hoy cantar «La merluza» o el «Cha cha cha, del chancho chino», canciones todas que fueron bien recibidas por nuestro pueblo. Ocurre que las canciones son reflejo, a veces, de ciertos hechos y algunas pueden quedar, otras no. Otras, como es el caso de varias canciones de Angel Parra y de Víctor Jara, pueden servir en otro contexto, en otras realidades, porque tienen un carácter universal. En Burgos, España, oí cantar a un muchacho «El banquerito», de Angel, y también «Cuando comienza el día». Parecían haber sido escritas para esa ocasión. El corolario inmediato que se me ocurre es que ahora hay que hacer canciones de lucha y esperanza, pero cuidado con la excesiva solemnidad. Los chilenos tenemos una tendencia horrible a la gravedad total, a pesar que somos un pueblo capaz de reírse de su propia tragedia.

SALINAS: En un primer momento hubo mucha gente que criticó el exceso de lágrimas en nuestros cantos, el llorar «sobre la leche derramada». Puede que ese tipo de canción haya quedado afuera por el momento. Pero nadie produce en el aire y todo escrito es patrimonio de la historia. Esas canciones «lloronas» quedarán, permanecerán, estigmatizando para siempre a los autores de los crímenes contra nuestro pueblo.

TRABUNCHE: Pensamos que el término «envejecimiento» no corresponde. Hay formas que se mantienen por exigencias que surgen de las tareas de solidaridad. Sin embargo, nos parece claro que debe realizarse un avance cualitativo.

Pregunta: *Aparte de la N.C.CH., ¿qué otras formas de música podrían llenar una función antifascista?*

AREVALO: Creo que toda la cultura musical por una parte y toda la cultura en general es un arma de lucha contra el fascismo. No nos damos cuenta cabal de su magnitud.

DAVALOS: En la música de vanguardia se dan condiciones para que los efectos sonoros vayan creando una sensibilidad colectiva y la misma sea conducida como una denuncia y advertencia constante sobre el flagelo fascista.



MANN: La canción es un arma formidable e insustituible. Bien hecha, bien dirigida, su efecto es demoledor o aleccionador, depende de la intención del autor. De menor efecto, pero de gran importancia, por la posibilidad de alcanzar otros sectores, sería la utilización de ciertas formas de la música culta premunidas de un texto: Un ballet oratorio al estilo de «Carmina Burana» constituiría un arma terrible y de efecto muy prolongado. Oratorios, cantatas, corales, lied, pueden ser también armas formidables. Pero los Bach y los Schubert están muertos y Orff es pro fascista. De todas maneras, es interesante consignar que el esfuerzo bien vale la pena. Pero no tiene ningún interés, desde este punto de vista, la música puramente instrumental.

ORTEGA: Todas. Las de concierto, las populares, las electroacústicas. Necesitamos absolutamente de todas las formas de música cuyo contenido sirve para la lucha antifascista en cualquier país y frente a cualquier realidad.

RODRIGUEZ: Toda forma de arte puede ser antifascista. Neruda proponía, exigía, clamaba por una poesía clara y antifascista en los años de la Segunda Guerra. Hoy, inmersos en esta guerra silenciosa, que ya casi ha

tomado carácter de guerra frontal en toda América Latina, lo único que me parece cuerdo es repetir lo que dijo Neruda: TODO CONTRA EL FASCISMO. La batalla cultural puede tomar las formas más diversas y todas son válidas. El problema es que no siempre se alcanza el mismo nivel. La música la tienen que hacer los músicos, en lo posible los mejores. Las letras de las canciones deben hacerla los poetas y si no hay poeta a mano debe tomarse prestada la poesía de cualquier poeta contemporáneo o anterior a Cristo. Angel Parra recurrió a la Biblia en el campo de Concentración de Chacabuco y un milico que no se enteró de dónde venían los textos declaró que eso era subversivo y que al autor había que censurarlo, es decir, quería llevarse preso a San Mateo.

SALINAS: Todas las formas de música pueden ayudar. Depende de quién haga la música.

Pregunta: Transcurridos ya más de cuatro años desde el golpe fascista, ¿crees que ha habido cambios en la canción antifascista o que debería haberlos?

AREVALO: Creo que los hay.

CASTILLO: Creo que es un error pensar la música en términos exclusivamente de efectividad antifascista. Es una manera estrecha y que en cierto modo le hace el juego al fascismo porque de a poco te vas poniendo igual de cerrado que los milicos.

Cuando se trata de música o de cualquier otro arte, toda limitación es negativa; un mal punto de partida. La función de la canción debe ser liberadora, y creo que en ciertos casos de compositores latinoamericanos ha llegado a serlo. Cito con especial admiración a Silvio Rodríguez.

En la base de toda creación artística debe existir la amplitud de criterio y la libertad de espíritu que son, desde luego, los mejores componentes de la mejor actitud antifascista.

CHERUBITO: Sin lugar a dudas. Los cambios están determinados por la situación imperante en Chile, y la canción se desarrolla, en estos momentos, con tres características vitales: 1) Intensificar la solidaridad con el pueblo chileno en todo el mundo; 2) Aislamiento de la junta; y 3) Colaboración al restablecimiento de la vida democrática en Chile. Claro está que en el exterior estos puntos se tocan de una manera más directa.

INTI: Han nacido numerosos grupos, con formas propias de encauzar el canto, fuera y dentro de Chile. Vemos caminos nuevos en la poesía, fenómeno claro en el caso de las canciones que se hacen en Chile. La situación de nuestro país, el peso del fascismo, la vida bajo el fascismo, sin duda que están dando una dimensión al canto que antes no tenía. Hoy, cantar al derecho a vivir, a lo más elemental, es una batalla desesperada, y la canción recoge todo esto.

MANNS: He escuchado opiniones de compañeros que permanecen en Chile, quienes, en viajes circunstanciales, expresan que ellos escuchan radio

Moscú y que a través de sus programas se han formado una idea muy completa de lo que se está haciendo en el exterior. Y expresan sin ambages que no siempre las canciones difundidas cumplen con el objetivo principal. Yo he hecho mi propia reflexión sobre el asunto, pero todavía no acierto a encontrar una respuesta que me satisfaga. Por una parte, yo no creo en la necesidad de incluir en cada texto un «¡Abajo el tirano!», o cosas así. Como no creo en las carátulas de discos sobrecargadas de sangre y puños apretados. El exceso cansa. Y es deber nuestro *no cansar*.

ORTEGA: ¿Qué es lo que se llama canción antifascista? ¿Lo publicado en disco y/o lo que ha sido enviado a Chile por radio y que no está publicado en disco?

La canción antifascista que se conoce, en términos generales se ha ablandado y tiende a tocar temas de modo demasiado general, y muy poco metida en la contingencia: se ha «apoetado». Muchas veces pienso que los autores dan «por sentado» el contenido de algunas canciones y se dedican a juntar sonoridades y palabras bellas que dan —a veces— resultados igualmente bellos, con contenido tan «por sentado» que pasa a segundo plano, cediendo el primer plano a lo «poético» que —como sabemos— es oficio de poetas.

Junto a otras, excluyo mis canciones de esta crítica. Ellas siguen siendo contingentes, duras y claras. Aunque rara vez en el exilio he tenido la sorpresa de que ellas lleguen al disco, existen y gozan de buena salud, se reproducen como el pueblo las sabe reproducir, y sobre todo parecen haber ayudado y siguen ayudando en la lucha interior y exterior.

Quiero además recordar que Brecht es muy claro cuando plantea que «juntar palabras bellas no es un arte», indicando así que no puede estar allí el centro de los problemas del artista.

ISABEL: Prosigo extractando trozos de la carta mencionada: «... Nuestras opiniones sobre lo que ustedes hacen. Esto es delicado, pero vamos a intentar algo. Un poco habría que volver al asunto de las definiciones sobre arte. Yo tengo toda la intención, cuando estemos todos aquí, de sacar afuera todo lo que pienso. Por ejemplo: Hay quien debiera dejar de componer tanto y componer mejor. Si pudiera hacer una o dos canciones por año, pero buenas, al cabo de veinte años tendría cuarenta canciones inmortales... Hay una dificultad grande. No tengo desde hace dos años radio con onda corta, la mayoría está en esa situación. Nunca he escuchado un programa especial de Radio Moscú sobre obras musicales hechas en el extranjero, o charlas, o mesas redondas, o entrevistas que se salgan del marco "... estamos seguros que más temprano que tarde, etcétera". La mayoría de las composiciones son dirigidas a un ambiente que no se vive de cuerpo presente. La mayoría de las canciones no sirve si quieren meterle miedo a los momios, hacen falta canciones más reales, más de ustedes. Hay tantos temas de ustedes que no se han explotado, tal vez preocupados por interpretar esta realidad. Hay algunas cosas buenas, sobre todo las que entregan elementos que no conocemos. Pero no compongan para nosotros...»

RODRIGUEZ: Me parece indudable que ha habido cambios. Cambios para bien o para mal. Creo que es necesario recordar a Héctor Pávez. El «Negro Pávez» tenía mucho más que decir, que cantar y que enseñar; su pérdida es irreparable porque era uno de los pocos lazos que unía la

N.C.CH. con la tierra de Chile. Es de esperar que un día se le rinda el homenaje que se merece y se dé a conocer toda su obra de recopilación.

También me parece lamentable el desmembramiento del grupo Aparcoa, aunque ellos, casi todos músicos con formación de conservatorio, es seguro que seguirán creando. Creo que, en general, la N.C.CH. se ha enriquecido, a pesar de las bajas citadas.

Es indudable que en la medida en que los músicos estudien ganarán nuevas técnicas y posibilidades. Ya lo decía Violeta Parra:

«Sentencia de doble culpa
es no saber pentagrama...»

SALINAS: Estimo que la composición popular está sujeta a la dinámica de la historia. Mientras vivimos un período de reflujo la canción es de un tipo cuando nuestro pueblo pasa a la ofensiva, la canción sube de tono. Y así se van experimentando cambios en los tipos de expresión. Aparte de eso, quiero decir que no me gusta encasillar la canción y decir «canción antifascista»; imagínense si hubiera que crear un «anti» frente a cada aspecto negro de la explotación de que es víctima el pueblo trabajador; la serie sería sencillamente interminable.

TRABUNCHE: La canción antifascista ha ido evolucionando en el sentido de masificar sus alcances. Cuatro años han demostrado que sus posibilidades de difusión son efectivas, y la continuación de esta línea, la mejora de la producción en tal sentido debe ser una preocupación constante.

Pregunta: *¿Qué función le asignas al músico y a la música en el Chile postfascista?*

AREVALO: No sólo la canción, o la música, sino todos los trabajadores de la cultura deberán llenar el vacío producido en los años de fascismo. Y será una tarea enorme y difícil cambiar los patrones de *no-cultura* que actualmente rigen en el Chile fascista.

CHERUBITO: La canción como «voz» del pueblo en pro de sus definitivas conquistas. La música, en general, como medio sensible que colabore a descubrir a cada persona sus infinitas riquezas interiores.

DAVALOS: Tendremos responsabilidades inmensas en relación con el papel de las casas discográficas, los planes de estudio en el Conservatorio, la protección al Derecho de Autor, el folklore, etc.

MANNS: Es mejor que responda el tiempo. No conozco la técnica de vaticinación de Nostradamus.

ORTEGA: Contribuir, mediante la claridad y la coherencia de contenido y forma, a desarrollar la discusión ideológica que permita suplir y superar la actual época negra que vivimos y que nos permitan abrir las posibilidades de



recomenzar una sociedad más justa con el conjunto del pueblo incorporado conscientemente al proceso. Y aquí se producirá una contradicción no antagónica que ayudará a empujar hacia adelante. De un lado las manifestaciones culturales que han sobrevivido al fascismo en el interior del país, y que han tenido su desarrollo; y de otro lado aquellas que han tenido su desarrollo en el exterior, es decir, la cultura del exilio.

ANGEL: En cada proceso los artistas tienen una función que realizar. Nosotros estuvimos en una primera parte; en este momento hay en nuestro país un grupo de gente que está cumpliendo la suya. Así seguirá ocurriendo en el Chile postfascista. La música y el arte jugarán siempre su papel.

RODRIGUEZ: Ni más ni menos que el mismo de antes. Me refiero a la Historia, me refiero a todo lo que debió ocurrir en la música antes que existiera la N.C.CH. y lo que debió acontecer para que nosotros existiésemos. Eso sí, no me puedo imaginar cómo será, porque las condiciones eran sin duda muy distintas. Habrá que integrarse lo mejor posible, porque la canción será siempre contingente. Con la ayuda de los poetas o sin ellos, cantaremos y el pueblo nos oirá y cantará con nosotros. Estaremos allí donde nos manden a cantar y será hermoso, pero más que nada será útil.

Pregunta: *¿Ha habido alguna reunión de músicos chilenos en que se haya evaluado su actividad bajo la UP, su función en el exilio y su papel hacia el futuro? ¿La juzgas necesaria?*

AREVALO: Respuesta a la primera parte de la pregunta: No. A la segunda: ¡Sí!

CHARO: Que yo sepa, no, y es muy necesaria.

DAVALOS: No creo que se haya efectuado. La considero de fundamental importancia.

INTI: Reuniones de estudio no nos consta que se hayan realizado. Sólo se ha discutido en reuniones de algunos conjunto y solistas el papel de la canción en el exilio, en la solidaridad concretamente y algunas ideas más o menos conflictivas sobre el tipo de canciones por realizar. Nos parece, sin duda, de enorme importancia un conocimiento, lo más preciso posible, de nuestro fenómeno cultural. La discusión constructiva en torno a puntos de vista diferentes en el terreno de la composición, por citar un ejemplo.

MANN: Al menos no he asistido a ninguna. No sólo la juzgo necesaria: Si hubiésemos trabajado siempre en estrecha colaboración, orientados profesionalmente por los mejor preparados, intercambiando experiencias y conocimientos, como ocurre en Cuba y Brasil, hoy día nuestro desarrollo colectivo y nuestras posibilidades serían enormemente más altas. Pero tenemos espíritu de francotiradores.

ISABEL: No la ha habido; la evaluación al final será determinada por el futuro. Todos tenemos nuestras opiniones con respecto a los demás. Por ahora mejor no remover. En definitiva nuestro trabajo es abierto y se conoce. El público tendrá siempre la palabra. Un verso popular dice: «Lo bueno se queda, lo malo se va».

Quiero, sin embargo, citar un último párrafo de la carta que ya he utilizado: «... Cómo poder realizar un torneo, un encuentro grande para analizar el camino andado y proyectado. Un intercambio de experiencias es fundamental... Nunca vamos a estar todos de acuerdo, pero es bueno luchar por lo que uno cree justo, es bueno pensar en lo bueno que uno tiene, y es bueno pensar que no se está solo, que hay otros que piensan como uno, y que hay millones de personas sencillas y sabias que van determinando certeramente según el grado de comunicación en que el artista los coloque con su lenguaje sencillo, profundo y abierto...»

ANGEL: No se ha hecho, aunque se programó no hace mucho una reunión que murió antes de nacer. Creo que sería muy importante una conversación, una evaluación del trabajo. A cuatro años de estar circulando fuera del país es sumamente necesario replantearse todo, hacerse preguntas: ¿Qué es lo que estamos haciendo y por qué lo hacemos, a dónde se dirige nuestro trabajo, cuáles son las perspectivas?

Como la reunión todavía no se hace, hago al menos reuniones conmigo mismo, a veces con Isabel, para encontrar las respuestas.

RODRIGUEZ: Por lo menos asistí a dos reuniones. Ambas en Berlín. La primera era durante la realización de uno de esos festivales en que hay tantas actividades que lo único que uno quiere es tener tiempo para dormir. La reunión fue citada a las cinco de la mañana, luego de un día en que las actividades finalizaban a las tres y media de la madrugada. No creo que se haya sacado nada en limpio, pero fue muy bueno verse. La segunda la recuerdo mejor, aunque hubo informes que, para ser franco, sólo se me quedaron en la memoria de manera vaga. Había un director de un conjunto que afirmaba que ellos hacían docenas de canciones al mes, creo que habían llegado a un récord de cuarenta melodías en un plazo de treinta días. Era notable.

¿Juzgarla necesaria? Sí, ¿por qué no? Tal vez con un temario definido con anticipación. A la manera de los congresos de cualquier cosa. Pero desconfío de que los creadores vayan a ponerse de acuerdo. ¿Ponerse de

INTI: Reuniones de estudio no nos consta que se hayan realizado. Sólo se ha discutido en reuniones de algunos conjunto y solistas el papel de la canción en el exilio, en la solidaridad concretamente y algunas ideas más o menos conflictivas sobre el tipo de canciones por realizar. Nos parece, sin duda, de enorme importancia un conocimiento, lo más preciso posible, de nuestro fenómeno cultural. La discusión constructiva en torno a puntos de vista diferentes en el terreno de la composición, por citar un ejemplo.

MANN: Al menos no he asistido a ninguna. No sólo la juzgo necesaria: Si hubiésemos trabajado siempre en estrecha colaboración, orientados profesionalmente por los mejor preparados, intercambiando experiencias y conocimientos, como ocurre en Cuba y Brasil, hoy día nuestro desarrollo colectivo y nuestras posibilidades serían enormemente más altas. Pero tenemos espíritu de francotiradores.

ISABEL: No la ha habido; la evaluación al final será determinada por el futuro. Todos tenemos nuestras opiniones con respecto a los demás. Por ahora mejor no remover. En definitiva nuestro trabajo es abierto y se conoce. El público tendrá siempre la palabra. Un verso popular dice: «Lo bueno se queda, lo malo se va».

Quiero, sin embargo, citar un último párrafo de la carta que ya he utilizado: «... Cómo poder realizar un torneo, un encuentro grande para analizar el camino andado y proyectado. Un intercambio de experiencias es fundamental... Nunca vamos a estar todos de acuerdo, pero es bueno luchar por lo que uno cree justo, es bueno pensar en lo bueno que uno tiene, y es bueno pensar que no se está solo, que hay otros que piensan como uno, y que hay millones de personas sencillas y sabias que van determinando certeramente según el grado de comunicación en que el artista los coloque con su lenguaje sencillo, profundo y abierto...»

ANGEL: No se ha hecho, aunque se programó no hace mucho una reunión que murió antes de nacer. Creo que sería muy importante una conversación, una evaluación del trabajo. A cuatro años de estar circulando fuera del país es sumamente necesario replantearse todo, hacerse preguntas: ¿Qué es lo que estamos haciendo y por qué lo hacemos, a dónde se dirige nuestro trabajo, cuáles son las perspectivas?

Como la reunión todavía no se hace, hago al menos reuniones conmigo mismo, a veces con Isabel, para encontrar las respuestas.

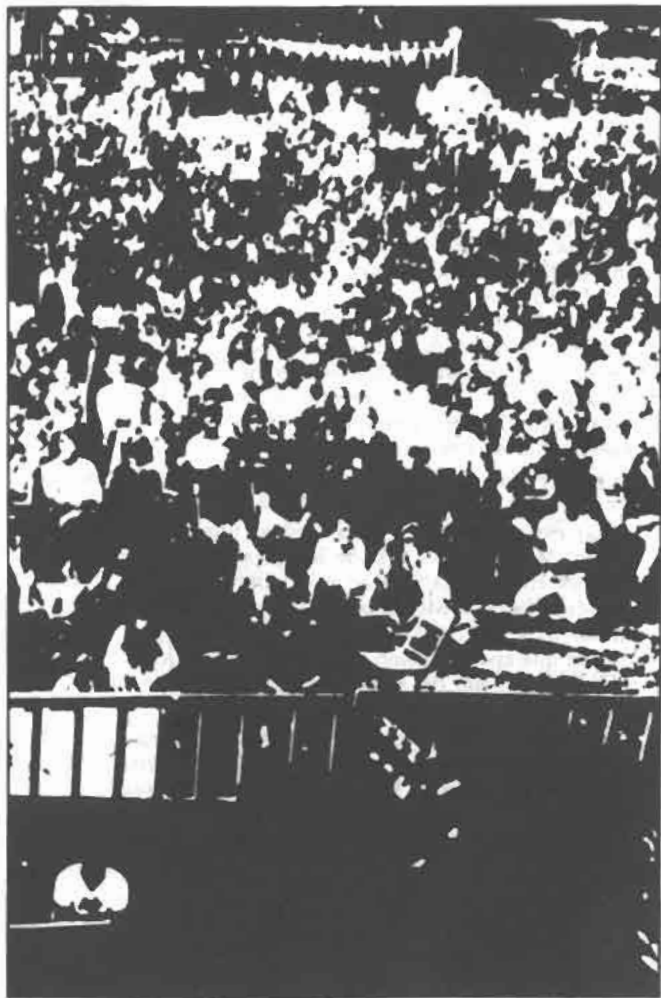
RODRIGUEZ: Por lo menos asistí a dos reuniones. Ambas en Berlín. La primera era durante la realización de uno de esos festivales en que hay tantas actividades que lo único que uno quiere es tener tiempo para dormir. La reunión fue citada a las cinco de la mañana, luego de un día en que las actividades finalizaban a las tres y media de la madrugada. No creo que se haya sacado nada en limpio, pero fue muy bueno verse. La segunda la recuerdo mejor, aunque hubo informes que, para ser franco, sólo se me quedaron en la memoria de manera vaga. Había un director de un conjunto que afirmaba que ellos hacían docenas de canciones al mes, creo que habían llegado a un récord de cuarenta melodías en un plazo de treinta días. Era notable.

¿Juzgarla necesaria? Sí, ¿por qué no? Tal vez con un temario definido con anticipación. A la manera de los congresos de cualquier cosa. Pero desconfío de que los creadores vayan a ponerse de acuerdo. ¿Ponerse de

acuerdo con respecto a qué? ¿Modificar las líneas de creación? Creo que el mejor congreso es la propia conciencia frente a lo que está ocurriendo en el mundo.

SALINAS: No he participado en ninguna reunión de ese tipo, que por lo demás estimo extraordinariamente importante.

STEIN: Desgraciadamente hace mucho tiempo que no hay contactos entre los músicos chilenos en el exterior, aparte de algunos encuentros personales. Creo que ahora ya es un poco tarde y que ya podremos reunirnos pronto en Chile. Pero sería importante que cada uno de nosotros, de acuerdo a su preparación y a sus responsabilidades, trate de proceder de la manera más honesta, científica y modesta.



EL CANTO NUEVO

*Testimonio oral
recibido desde Chile*

La situación de la música popular chilena en el interior del país ha ido sufriendo una evolución que es importante reseñar.

En el primer momento, como se sabe, bajo la persecución, dominó el terror. Muchos cantantes debieron asilarse en las embajadas y partir después al exilio. Otros, que estaban ya en el extranjero, no pudieron volver. Algunos fueron detenidos, torturados o desaparecieron, como Jorge Solóver, de quien hasta el día de hoy no se sabe nada. En las prisiones fueron asesinados Sergio Leiva y el gran camarada Víctor Jara.

El movimiento de la canción popular chilena se dispersó, su voz fue silenciada, y 1974 fue el año más oscuro de su historia. Había miedo y había hambre, y se produjo un largo receso, que algunos interpretaron como su muerte definitiva.

Pero no era así. A principios de 1975 se empieza a producir una reacción. Aparecen de nuevo los cantores populares, tímidos al principio, frecuentando los bares de los barrios más apartados, cantando a cambio de las monedas que la gente voluntariamente les ofrece. Es una odisea que viven muchos durante meses. Es su única posibilidad de ejercer el derecho a ganarse el pan con su arte.

La necesidad de tener un local propio, un sitio donde se pueda cantar permanentemente, pero donde además puedan juntarse, conversar, intercambiar experiencias, los lleva a idear una solución: organizar una peña, a la cual se congregan casi de inmediato la gran mayoría de los cantores populares en actividad. Nace en el bar-restaurant «Antofagasta» en calle Mac-Iver al llegar a Monjitas. El éxito de la peña hace rápidamente escuela y en los meses sucesivos empiezan a nacer otras. Se desarrolla así una actividad que aparece como la promesa más sólida de supervivencia de mantención y desarrollo del canto popular chileno, de preservación del folklore nacional.

Timidamente al principio, rodeado de la suspicacia y la hostilidad del régimen, el canto popular se abre sin embargo paso, y termina por imponerse públicamente. Con el tiempo se logra un programa de radio que difunde sus creaciones, hay un sello grabador que acepta grabar sus temas, saltan a los teatros y logran llenarlos: (El Caupolicán, el Cariola, el Grand-Palace), rara vez lo consiguen los cantantes que cultivan la canción «internacional», los géneros «comerciales».

Se procura ignorarlos, tender en torno suyo el silencio, pero poco a poco la prensa, incluso la más reaccionaria, como «El Mercurio», se ve obligada a tomarlos en cuenta, a informar de su actividad, a hablar de la existencia de las peñas y de sus Centros de Difusión Cultural, y a tomar nota del éxito que

sus canciones tienen en el pueblo. La televisión, la más reacia a aceptarlos, por considerar a los cantores extremistas y subversivos, por el solo hecho de acompañarse en su música con charangos o queñas (instrumentos proscritos por una disposición ridícula que hoy ya nadie respeta), termina por ceder, y alguna vez llega con sus cámaras al interior de las peñas.

Consiguen apoyo en algún momento de parte del Sindicato de Folkloristas, de la Corporación de Autores y Compositores, y en sus festivales o certámenes empiezan a participar personalidades tan poco sospechosas de izquierda como Roque Esteban Scarpa.

Las peñas son hoy el refugio de la auténtica canción popular chilena, talleres bullentes de actividad, donde nacen constantemente nuevas y nuevas creaciones. Desarrollan una hermosa labor creativa. Enfrentados a las condiciones que impone la dictadura, los cantores populares han logrado la hazaña de escribir canciones significativas, consiguen decir sin decir, remon-tándose, por ejemplo, a la Historia, tomando a Manuel Rodríguez, a Javiera Carrera y logrando, a través de su incorporación al canto, una identificación con los problemas de la hora presente. O abordando temas como el alcoholismo, lacra que ha alcanzado, como la prostitución, un auge pavoroso en estos últimos años.

Las peñas también se vuelcan al pasado inmediato y recogen lo mejor de nuestra tradición musical popular. Al miedo ha sucedido el coraje, a la autocensura la audacia, y hoy se canta a Violeta Parra, a Víctor Jara, a Héctor Pávez, se les recuerda, se les rinde homenaje.

Pero las peñas son mucho más que talleres de ejecución y creación musical. Son puntos de convergencia de la actividad también de otros núcleos artísticos: los pintores, los poetas, la gente de teatro. Son centros de comunicación muy intenso donde los creadores intercambian experiencias, discuten críticamente sus trabajos respectivos, desarrollan entre sí lazos de una fraternidad muy firme. Son organismos formadores de nuevas generaciones de jóvenes que concurren a las peñas porque aman el folklore, porque quieren desarrollarse artísticamente, porque desean afinar su sensibilidad frente a los problemas más profundos de nuestro destino cultural y social.

Las peñas cumplen también, como se sabe, un papel muy importante en torno a los problemas de solidaridad con las graves necesidades del pueblo chileno. En torno a ellas, constantemente, se organizan festivales de ayuda a la infancia: para conseguir alimentos, ropa, útiles escolares, en la Navidad juguetes, dinero, destinados a los hijos de los cesantes, a los hijos de padres en situación irregular. Festivales de ayuda a los comedores de la Vicaría, a los policlínicos populares. En dos años y medio ha habido como promedio un festival solidario cada tres días.

Los cantantes han aprendido hoy muchas cosas. Suben al escenario con sus instrumentos a cuestas, pero su experiencia va mucho más allá que tocar o cantar. Han aprendido a manejar los martillos para levantar sus telones, a manipular los pinceles para hacer sus letreros o decorar sus escenarios. Han aprendido a organizarse y a organizar, lo que es seguramente lo más importante.

Es estimulante el momento que vive la música chilena popular. Ligada a lo mejor de la tradición, aparece muy firmemente asentada en cuanto a los requerimientos del presente. Fiel a aquélla y a la historia, conjuga su deuda con el pasado, asociándolo claramente a sus deberes con el futuro.

José MORALES

LAS MANOS DE VÍCTOR JARA

JOAN TURNER

Me acuerdo perfectamente de la primera vez que las manos de Víctor tocaron las mías. Fue un momento decisivo para ambos, que determinó un cambio en nuestra relación y el comienzo de largos años de felicidad —una felicidad que no todo el mundo tiene la suerte de conocer—, una felicidad de la cual se tiene plena conciencia, en que lo único que se teme es que sea demasiado perfecta como para que dure eternamente. Ella terminó para siempre el 11 de septiembre de 1973.

Estábamos en el Parque Forestal de Santiago. Era en noviembre, una tibia noche de primavera; comenzaba la Primera Feria de Artes Plásticas, a orillas del Mapocho: la primera exposición de arte al aire libre que se hacía en Santiago. Había pinturas por todas partes, esculturas, grabados, artesanía, cerámicas. Buenas, malas y regulares. Había stands con mariposas, ángeles y flores de Rari, hechos con crin de vivos colores; chanchitos y guitarreros de Quinchamali, de greda negra brillante, decorados con un fino trazo de flores blancas; ponchos y frazadas venidos del norte y del sur. El aire estaba saturado de olores a carbón quemado y humeante, del aroma de las cebollas que venía de los stands donde vendían vino y empanadas; del humo de las chimeneas de los buquecitos de latón blanco, puestos bamboleantes de maní tostado y confitado. Había una muchedumbre, e innumerables niños a pesar de la hora avanzada. El suelo era áspero y polvoriento, y con el alumbrado tan irregular era fácil caer en hoyos que uno no se esperaba. Allí vi por primera vez a Violeta Parra, sentada en un transatlántico, rodeada de sus tapicerías, de sus hijos y de sus instrumentos musicales. Alguien tocaba la guitarra muy cerca. A la luz de las ampolletas desnudas colgadas de los árboles, los tapices de Violeta brillaban con vida propia.

Víctor la saludó, bromeó con ella mientras pasábamos, y fue cuando nos alejábamos del ruido, de las luces y de la gente de la exposición, bajo los grandes árboles del parque, que Víctor tomó mi mano, y comprendimos que allí terminaba nuestra soledad.

Una de las primeras conversaciones que tuvimos fue en mi departamento de la calle Seminario, sobre el antiguo convento. Las ramas del viejo cedro que crecía abajo, en el patio, sombreaban las ventanas, y a través de ellas veíamos aparecer las luces en la cumbre del Cerro San Cristóbal y el cielo límpido de la tarde de Santiago. Víctor era alumno de la escuela de Teatro. Yo era bailarina y profesora. Hablamos de eukinéctica, del tacto como medio

de comunicación y como expresión del carácter humano, de lo que hay de específico en la forma como la gente toca a los demás, a los objetos que la rodean, en la forma como palpa el aire mismo; del paso de un hombre o de un mujer, que es también un aspecto del tacto (¿por qué algunos pies maltratan los zapatos, arruinándolos, dejándolos deformes, mientras que otros tienen una pisada liviana y dejan su envoltura intacta?). Hablamos de cuán esenciales son para todo artista que se sirve del cuerpo humano como instrumento expresivo, la sensibilidad y la conciencia de todos estos factores; pero también para los demás seres humanos, porque les da un sentimiento más rico de la comunicación con sus semejantes y con el mundo que los rodea.



La palma de las manos de Víctor es ancha, casi cuadrada. Sus dedos son largos y ágiles, y él sabe juntarlos curvándolos, como las bailarinas hindúes. Sus manos son callosas, pero flexibles y expresivas; las uñas cortas y redondeadas, muy frágiles; el tacto leve y delicado, pero cálido y firme; con él Víctor puede expresar el amor y la ternura. Su tacto me enseñó a derribar mis alambradas, a relajarme, a ser feliz siendo yo misma, porque él me ama y me necesita con todos mis defectos.

En muchas de sus canciones Víctor utilizó el símbolo de la mano humana para expresar sus sentimientos y sus ideas. En una de las más antiguas, escrita en el curso de nuestros primeros años juntos, él dice:

«Yo no creo en nada
sino en el calor de tu mano con mi mano,
por eso quiero gritar
no creo en nada
sino en el amor de los seres humanos...»

Es una canción con recuerdos de su propia infancia, visión de la pobreza sórdida, entre un padre borracho y una madre que se mató trabajando. No había dinero para comida, pero sus padres adquirían sin cesar cirios para «comprar la suerte» ante las imágenes de los santos.

Las manos de Víctor eran hábiles no sólo para tocar su guitarra. Era el «papi» a quien las niñas esperaban cuando había una astilla que desenterrar o una herida que curar, porque sus manos eran seguras y suaves y el dolor era menor bajo su contacto.

En su infancia, Víctor aprendió lo que es el trabajo con las manos, supo cuánto tiempo «entraba», de labor y de la vida, en un campo labrado, la rueda o el yugo de un arado, en una marmita de greda. Sus únicos bienes preciosos, fuera de su guitarra, eran objetos fabricados por las manos del pueblo que él amaba y cuyos sufrimientos y luchas eran los suyos: una copa de madera rústica, que los araucanos habían usado durante años para sus alimentos; frazadas y ponchos tejidos por los campesinos durante los meses de invierno, al término de la cosecha; un lazo de cuero trenzado gastado por el uso.

El lazo dio origen a una canción dedicada al anciano que lo hizo, un viejo que vivió toda su vida en el pueblecito donde Víctor pasó una parte de su infancia: Lonquén. Está enclavado en las colinas al suroeste de Santiago, cerca de la gran ciudad, pero completamente alejado de ella. En la canción de Víctor las manos del anciano se transforman en un símbolo de vida y de trabajo duro:

«Sus manos siendo tan viejas
eran fuertes para trenzar,
eran rudas y eran tiernas
como el cuero del animal.
El lazo como serpiente
se enroscaba en el nogal
y en cada lazo la huella
de su vida y de su pan.
Cuánto tiempo hay en sus manos
y en su apagado mirar
y nadie ha dicho —está bueno,
ya no debes trabajar.»

Víctor hizo también una canción sobre las manos de Angelita Huenumán, una india mapuche que, en una minúscula pieza sombría, con suelo de tierra, hacía en su telar frazadas de colores con dibujos extraordinarios. Utilizaba lana hilada y teñida por ella misma, de los corderos que ella también criaba y cuidaba. Angelita vivía con un niño, lejos de todo, entre los lagos, los bosques y las montañas de Arauco:

«Sus manos bailan en la hebra
como alitas de chincol,
es un milagro cómo teje
hasta el aroma de la flor.
En sus telares Angelita
hay tiempo, lágrima y sudor,
están las manos ignoradas
de mi pueblo creador.»

Los años sesenta dieron un nuevo impulso a la lucha por una sociedad más justa y suscitaron exigencias más perentorias de cambios fundamentales. En estas condiciones, el compromiso de Víctor también maduró, y en 1969 escribió «La plegaria a un labrador», en donde la mano del hombre ya no es sólo un símbolo de amor que une a los individuos. Ahora pasa a ser un símbolo de orgullo y de reconocimiento de la propia identidad, un símbolo de fuerza y de lucha colectiva por una causa común:

«Levántate
y mira la montaña
de donde viene
el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos,
tú que sembraste el vuelo de tu alma,
levántate
y mírate las manos,
para creer estréchala a tu hermano;
juntos iremos
unidos en la sangre.
hoy es el tiempo que puede ser mañana.»

La «Plegaria a un labrador» fue escrita un año antes que Allende llegara a ser presidente de Chile. Los cuatro años de vida que le quedaban, Víctor los consagró a aquello en lo cual él más creía: el Gobierno de la Unidad Popular, la posibilidad de construir un Chile socialista e independiente por medios pacíficos.

Víctor, director de teatro de éxito, cantor y compositor popular, seguía, sin embargo, al lado de la gente con que había nacido: los obreros y los campesinos de Chile. El decía: «La mejor escuela de arte es la vida misma.» Decía también: «A veces quisiera ser diez personas para ayudar en todo lo que hay que hacer.» Pasó sus últimos cuatro años componiendo, cantando, recorriendo todo Chile y América Latina, listo en todo momento a cumplir la tarea que fuera necesaria. Yo lo veo en el campo, bajo el sol enceguecedor, ayudando en la cosecha de maíz, desmembrando la planta de arriba abajo con gran habilidad; y durante la pausa consagrada al reposo, sentado en la tierra seca y polvorienta, bajo los eucaliptus, listo para tocar la guitarra y cantar, escuchar o discutir. Lo veo en una bodega haciendo equilibrios arriba de una enorme pila de sacos de azúcar. Está desnudo hasta la cintura y transpira. Es un dura faena levantar los pesados sacos y ordenarlos a la velocidad con que los grupos de trabajadores voluntarios los traen desde los vagones del Ferrocarril. Todos ellos luchan contra las consecuencias de la huelga de los dueños de camiones que la CIA financia para paralizar

Chile. Víctor ríe y bromea. Su entusiasmo es contagioso, y a su alrededor todos trabajan mejor en equipo.

Once de septiembre de 1973: Día de la monstruosa y criminal agresión militar contra el pueblo chileno; día en que se desencadena el fascismo.

Víctor deja la casa para presentarse en su lugar de trabajo: la Universidad Técnica del Estado. Víctor es hecho prisionero junto a muchos más y llevado al Estadio Chile, lugar donde antes se han celebrado tantos festivales de la canción. Víctor es allí humillado, golpeado, torturado, como tantos otros. Le quiebran las manos. Luego lo acribillan hasta matarlo, y su cuerpo es arrojado a la calle y recogido después por una patrulla, que lo lleva hasta la morgue de la ciudad. Allí lo encuentro yo, entre montones de cuerpos de estudiantes, de trabajadores, de profesores. Allí entiendo de verdad lo que significa el fascismo. Querría morirme, pero es necesario que yo siga viviendo, aún con el suplicio de Víctor incrustado dentro de mí. Saco fuerzas de su vida y de su coraje.

En alguno de esos cinco días Víctor escribió:

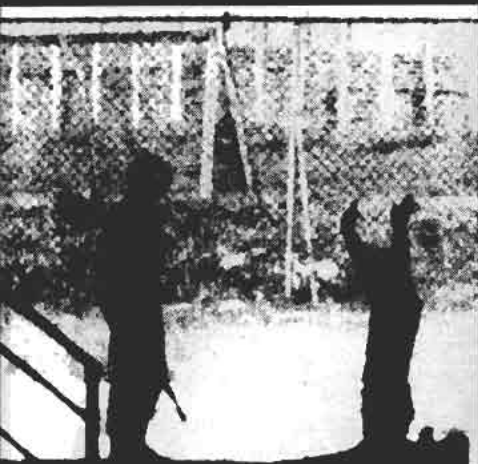
«Sólo aquí
diez mil manos que siembran
y hacen andar las fábricas
.....
Somos diez mil manos
manos que no producen.
¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del compañero presidente
golpea más fuerte que bombas y metrallas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente.»

Los fascistas chilenos convirtieron las manos de Víctor en un símbolo de los monstruosos crímenes que han cometido contra el pueblo de Chile, en un símbolo del horror y de la represión. Pero yo me acuerdo de ellas como de un símbolo de amor, de vida, de felicidad; y yo he sentido, cada vez más, el calor de miles y miles de manos solidarias tendidas por hombres del mundo entero.

Veo a Víctor de pie en un estrado al aire libre, en Santiago, frente a una multitud; en el océano de rostros humanos hay obreros, mineros, campesinos, familias venidas de las poblaciones, estudiantes, hombres, mujeres y niños de Chile. Esta masa enorme bulle con una vida propia, y encontrarse en medio de ella, con su aire de fiesta, su euforia, su resolución, con las banderas flameando sobre las cabezas, es una experiencia que no olvidaremos jamás. Y ese pueblo canta junto a Víctor:

«Aprendí el vocabulario
del amo dueño y patrón.
Me mataron tantas veces
por levantarles la voz.
Pero del suelo me paro
porque me prestan las manos,
porque ahora no estoy solo,
porque ahora somos tantos.»





LOS INVISIBLES

FERNANDO ALEGRIA

1. Los desaparecidos en el reino de la tierra

Pero los desaparecidos comienzan a volver
 Vuelven en taxi en ambulancias
 en autobuses y camiones
 por el río y por el parque
 cordillera abajo
 Ortiz de rostro enjuto
 aparece en un ascensor
 Soria vuelve a subir desde el abismo
 conduciendo su Fiat diplomático
 Entran a las calles ardiendo
 gritando palabras sin voz
 mostrando con el índice el hígado del tirano
 Salen de la noche más sabios
 desangrados incrédulos largos
 como la hora que dejan atrás
 hacen señales alarmantes
 llegan corriendo sin hacer ruido
 como si la niebla les borrara el pavimento
 codo a codo estos muertos protestantes
 con hoyos en la frente y el pecho
 saltando por la ciudad con muletas invisibles.

Limpia ha quedado la ciudad dice el tirano
 laceando y fondeando en su media luna subterránea.
 Pero los desaparecidos vuelven a aparecer
 de los helicópteros a las rocas
 de las rocas a los helicópteros
 desde el mar a los tiempos sin fondo
 de bóvedas de bancos y de iglesias
 de rectángulos de mimbre y jaulas de acero
 de pozo sépticos y hangares eléctricos,
 de bodegas de barco, trenes y aviones
 a pie abriendo tumbas con las uñas,
 polvosos sangrientos cargando sus gusanos y sus aguas funerarias

Aparecen gritando dando golpes en puertas y ventanas
alborotando a la muerte con cacerolas de huesos
siguen al general y se le meten a la cama
se sientan en su mesa le vomitan sangre en las rodillas
son su séquito en la misa se le hincan en los hombros
vuelan junto a su helicóptero aleteando con astucia

Entonces los desaparecidos comienzan a poner bombas
en las esquinas
arena en los motores
cierran el comercio esconden el coche se declaran en quiebra
suben los precios se declara en huelga.

Los desaparecidos disparan sin parar mi general
las bajas son su sedimento
Tengo al país en la mano dice el tirano
gobierno a gentes agujereadas
que se revuelcan en la tumba tocando la campanilla.

Pero llegó el día en que los desaparecidos se tomaron el poder
Somos mayoría
proclamaron
y llegaron desde minas puertos y montañas
de ciudades aldeas islas y desiertos
por el mar y por el cielo
atropellándose con sus restos de cal y ladrillo
el paso firme el esqueleto al frente
quemados quebrados polvorientos
esgrimiendo picanas disparando metralletas
envueltos en gases lacrimógenos
y batieron sus tambores levantaron sus banderas
sus gruesos paredones
se hicieron justicia con bondad de cadáveres
y erigieron el último monumento de la historia
un arco invisible al general que desapareció

2. Acto de desaparición

Los que anoche vieron caer la marquesina derramando
sus letras de fuego
Y las cien personas que observaban desde las ventanas
del Café Jamaica
Los ingratos los vampiros detenidos en un gesto
de cinzано obscuro
(la cola del humo los brazos extendidos las bocas caídas la lluvia)
Las cien personas sobre vidrios estampadas
que se arremolinaron bailando «El último tango en París»
Los que colgaron sus pálidos trajes de un viejo verano

Los que piden un poco de luz para decaer
Las sombras restituidas del trigo en el asfalto
Cien personas que oyeron la descarga
Los sombreros disparados al aire
Los cocheros de blancos carretones
El director de los jeeps iluminados
Las metrallas del corso que pasó sin flores

Presentarse
a los talleres de reparación de la Escuela Militar

Y sin embargo es peligroso creer lo que dicen bailando
su farándula estos fiscales distraídos.

Hace un momento

cien personas con un pie en el vacío danzaban
en brazos de sus jueces

Los testigos armados de dinamita dicen que sólo fue un fogonazo
que los anillos del rocío

que el aliento cargado de las parejas cayendo del Cerro Santa Lucía
que al darse la orden de fuego se apagó la ciudad

que allí nunca hubo nadie

que el cine que el crepúsculo

que las penas de un viejo olvidadizo

Que la cache de la espada

Nada

Estuvieron

no están

Entiérrense en el Diario Oficial

3. Los viejos estandartes

Erase una ciudad sin muros

ni torres ni almenas ni atalayas

abierta ciudad abierta

como un melón maduro

El río pasaba de espaldas cantando a los álamos helados

volvía pegando en la pandereta temblorosa del verano

Hoy marchan por sus calles

dos mil quinientos muertos con paso de parada

Son los invisibles carpinteros del tiempo

profesores de historia vivida al rojo

abogados de una causa sin efecto

estudiantes sin aulas guitarras sin manos

panaderos fotógrafos pescadores

gráficos carteros maquinistas

secretarias mineros enfermeras

inflados nadadores del río de Manríquez
aportillados andinistas pintados de cal
barrenderos de un parque de recuerdos
cajeras boticarios curas colonos.

El soldado de levita
almidonado karatista
pásales revista
dispárales y vuelven
destiérralos y vuelven
bórralos y vuelven

Erase una escolta de sombras que será su sombra
la mirada que lo capta al doblar la esquina
el viento que abre de repente los postigos
la sangre que gotea por los tragaluces
la sábana que lo moja
el sueño que lo aprieta
la mañana clavada en su garganta

Erase una ciudad dormida en sus nieves
una escolta que salía a patrullar sin rumbo
Erase un ejército invisible
de trajes vacíos zapatos vacíos sombreros vacíos
detrás de un general chorreado de sangre
Erase un uniforme blanco al mediodía
perseguido por espejos implacables.

LA VENDA

JORGE MONTES

El día era más largo cada día. Cada minuto, interminable. Era la espera ciega como mis ojos. Traté de organizarla, proponerme metas, objetivos cercanos. La venda era mi peor verdugo. Me comenzó a doler desde el primer minuto, pero, sobre todo, desde que desperté, cuando estuve sentado. Antes de eso fueron otros los problemas mayores. Pero ahora ella hacía su obra. Imperceptiblemente, hora a hora, de día y de noche. Porque debía dormir con los ojos cubiertos. Pasó a constituir el principal peligro, el enemigo principal. Comenzó a jugar su papel relevante. ¿Quién inventó la venda? Quizá los que preparan los dolores. Aquellos que se dedican a producirlos contra el ser humano. La técnica más sofisticada los llevó a la venda. Hubo quienes descubrieron el fuego. Otros, después, la rueda, la palanca, el vapor, la electricidad, la penicilina, el átomo. El desarrollo de la especie, evitar sus dolores, preservarla, defenderla. A eso se dedica la mayoría de los hombres. Pero los que fabrican sufrimientos descubrieron la venda. Ella va minando la resistencia humana, crispando los nervios, actuando por presencia, inmutable, omnipotente, viva. Entró a reinar en el variado arsenal de los horrores. Su aplicación es simple. Ni fulminante ni gloriosa. No hay peligro inmediato de fractura o de infarto. Pero es segura como la misma vida, terrible y despiadada, lenta, eficaz, implacable como la misma muerte. ¿Llegó del Asia? ¿La trajeron los yanquis a través de la CIA? ¿Del Brasil? De alguna parte vino, llegó hasta las manos de la dictadura.

Nadie te habla sino el guardia cuando no te interrogan. Permaneces mudo todo el día tras la venda. Aquí detrás tienes que hacer tu vida, en silencio, como nunca la hiciste. Tu enemiga te aísla del mundo de los rostros, del color, de la luz, de la forma. Más allá de su límite comienza el movimiento. Cruzando su frontera está la vida. Acá la incertidumbre, los temores, el alerta constante, la tensión perpetua, la desesperación, la oscuridad, el miedo. A este lado se agazapa la soledad más solitaria que yo haya conocido y uno empieza a encontrarse con su propia conciencia. Es la cortina que divide tu mundo del mundo de los otros que viven en el mundo. Se vive para adentro. La angustia que provoca este corte rotundo recorre tu organismo buscando

una salida. Puedes gritar, si quieres, o llorar. Pero eso no elimina la causa de tus males. La venda sigue allí, pegada a ti como una araña, silenciosa, negándote el consuelo de ver, de regresar al mundo, inhumana, invisible.

La lucha se establece entre la víctima y la venda desde el primer instante. Buscamos la luz como nuestra quimera. Abajo hay luz. Si la venda se eleva entonces puedes ver hasta la punta misma de tus pies. Tiene dos amarras. El secreto reside en soltar lo más que puedas, sin despertar sospechas, la que se prende al cuello. Entonces la venda se levanta de abajo. La nariz ayuda. El radio de visión se amplía unos cuantos centímetros. Luego hay que trabajar con la cabeza. Con la barbilla al pecho restringes el objetivo. Si levantas, si echas atrás la cabeza, podrás ver unos metros. Tienes que asegurarte que no te están mirando. Si te ven, te castigan. Bajan la venda y aprietan las amarras. Entonces tienes que esperar el cambio de guardia. Y empezar de nuevo. Para evitar las artimañas refinaron el invento. La tela adherida y el *scotch* la reemplazaron con éxito.

Desde mi asiento, en el pasillo, yo veía pasar los zapatos. Salían de la escala o bajaban la escala. Distinguir los zapatos de las botas no tiene gracia alguna. Conocer al que los calza es otra cosa. No es sólo el zapato. El mismo agente de civil puede cambiarlos. Tienes que descubrir cómo camina, su forma de andar. Cómo pisa. Hacia dónde inclina los tacos o la punta o si no los inclina. ¿Es un tranco lento, pesado? ¿O es rápido, nervioso? Llegaba mucha gente con zapatos civiles hasta una oficina, al fondo del pasillo. Los zapatos subían y bajaban. Cruzaban ante mí. Se detenían. Regresaban. Seguían. La venda silenciosa permitía descubrir los secretos de los zapatos de la «Inteligencia». A veces dos pares de zapatos de agentes conducían a esa oficina a un par de zapatos detenidos. También había zapatos femeninos. Y botas de mujer. Con pantalones y con medias.

La venda actúa sobre los ojos, sobre los nervios, sobre la emoción, sobre los procesos psíquicos. Pero el oído escapa a su control. Se podría afirmar que la venda refuerza a este órgano, sin proponérselo, contra su voluntad. Conocí al chacal y a Otaíza, por los zapatos, por el modo de andar. Aprendí a conocer al fotógrafo. El oído ayudaba. Su paso era nervioso. Las esposas dificultan e impiden muchas acciones. No es fácil comer con las manos unidas. Ellas impiden sacarse el vestón aunque lo quieras y en el baño lo dificultan todo. Es difícil lavarse la cara cuando se está esposado. Pero la venda supera largamente a las esposas. Ella es más efectiva, más cruel, más despiadada. Yo permanecía sentado, siempre, sin moverme. Me prohibían caminar. Ni siquiera un metro. Nunca. Salvo cuando cruzaba el pasillo para ganar el retrete. La inmovilidad absoluta, permanente, el reposo obligado, va haciendo su obra, demoliéndote lentamente, manteniendo en su límite más bajo el nivel de tu vida, casi como en el sueño. Pero la venda es peor, más dañina, más activa, más sañuda. Se convierte en el centro del ataque del enemigo y allí debes fijar, tú también, tus defensas. Un día con venda es molesto, y dos, un poco más. Una semana es un suplicio y a

los diez días vives en el martirio. Contra la venda hay que luchar con toda la fuerza moral que sea posible generar, con la conciencia más clara del objetivo que persigue, con la férrea voluntad de vencer, con la energía indomable del que no se entrega, con la inteligencia más lúcida, con el emocionado frenesí del que libra un combate por su vida y por la más noble causa.

Esa batalla comenzó el primer día, más feroz y encarnizada cada hora. A ella me dedico. A defenderme de la venda que cubre mis ojos, que me aparta del mundo, que me mantiene solo, que me enerva y me angustia. Quizá por ello, en estos días regreso con frecuencia a mi infancia. Revivo el pasado más lejano y más nítido. Para evadirme de hoy, durante muchas horas, vuelvo a ser niño. Ahora duermo tras la venda. Despertaré, más tarde, para seguir viviendo y luchando contra ella.





LA COMPOSICION

ANTONIO SKARMETA

El día de su cumpleaños, a Pedro le regalaron una pelota. Pedro protestó porque la quería de cuero blanco con segmentos negros, como las que pateaban los futbolistas profesionales. En cambio, ésta, de plástico, amarilla, le parecía demasiado ligera.

—Uno quiere meter un gol de cabecita y sale volando. Parece pájaro por lo liviana.

—Mejor —le dijo el padre—. Así no te aturdes la cabeza.

Y le hizo un gesto con los dedos de que callara porque quería oír la radio. En el último mes, desde que las calles de Santiago se llenaron de militares, Pedro había notado que todas las noches el papá se sentaba en su sillón predilecto, levantaba la antena del aparato verde, y oía con atención noticias que llegaban desde muy lejos. A veces venían amigos del padre que fumaban como chimenea y que después se tendían en el suelo y también ponían las orejas cerca del receptor como si les fueran a reparir dulces por sus agujeros.

Pedro le preguntó a la mamá:

—¿Por qué siempre oyen esa radio llena de ruidos?

—Porque es interesante lo que dice.

—¿Qué dice?

—Cosas sobre nosotros, sobre nuestro país.

—¿Qué cosas?

—Cosas que pasan.

—¿Y por qué se oye tan mal?

—Porque la voz viene de muy lejos.

Y Pedro se asomaba somnoliento, tratando de adivinar por cuál de los cerros de la cordillera que le regalaba su ventana se filtraría la voz de la radio.

En octubre, Pedro protagonizó grandes partidos de fútbol en el barrio. Jugaba en una calle de muchos árboles, y correr bajo su sombra en la primavera era casi tan agradable como nadar en el río en verano. Pedro sentía que las hojas susurrantes eran la enorme marquesina de un estadio techado que lo ovacionaban cuando recibía un pase preciso de Daniel, el hijo del almacenero, y se filtraba como Simonsen entre los grandotes de la defensa para meter el gol.

—¡Gol! —gritaba Pedro, y corría a abrazar a todos los de su equipo, que lo levantaban en andas como si fuera un volantín o una bandera. A pesar de que Pedro ya tenía nueve años era el más chico por esas esquinas y por eso todos lo llamaban «el Chico».

—¿Por qué eres tan chico? —le decían a veces para fastidiarlo.

—Porque mi papá es chico y mi mamá es chica.

—Y seguramente también tu abuelo y tu abuela, porque eres requetecontrachico.

—Soy chico, pero inteligente y rápido. Cuando agarro la pelota nadie me puede parar. En cambio ustedes son tiesos como burros.

Un día Pedro intentó un veloz avance por el flanco izquierdo, donde estaría el banderín del corner, si eso hubiera sido una cancha perfecta y no la calle enterrada del barrio. Cuando llegó hasta Daniel, el hijo del almacenero, simuló con la cintura que avanzaba, pisó el balón hasta dormirlo en sus pies, lo levantó sobre el cuerpo de Daniel, ya vencido de cara al barro, y suavemente lo hizo rodar entre las piedras que marcaban el arco.

—¡Gol! —gritó Pedro, y corrió hacia el centro de la cancha, esperando el abrazo de sus compañeros. Pero esta vez nadie se movió. Estaban todos clavados mirando hacia el almacén. Algunas ventanas se abrieron y se asomaron ojos pendientes de la esquina como si hubiera llegado un famoso mago o el Circo de las Águilas Humanas con sus elefantes danzarines. Otras puertas, sin embargo, se habían cerrado golpeadas por un ventarrón imprevisto. Entonces Pedro vio que al padre de Daniel dos hombres se lo llevaban arrastrándolo, mientras un piquete de soldados lo apuntaban con metrallas. Cuando Daniel quiso acercársele, uno de los hombres lo contuvo poniéndole la mano en el pecho.

—Tranquilo —le gritó.

El almacenero miró a su hijo y le habló suavemente:

—Cuidame bien el negocio.

Cuando los hombres lo empujaban hacia el jeep, el padre quiso llevarse una mano al bolsillo, y de inmediato un soldado levantó su metralleta:

—¡Cuidado!

El almacenero dijo:

—Quería entregarle la llave al niño.

Uno de los hombres lo apretó del codo:

—Yo lo hago.

Palpó los pantalones del detenido y allí donde se produjo un ruido metálico introdujo la mano y sacó las llaves. Daniel las recogió en el aire. El jeep partió y las madres se precipitaron a las veredas, agarraron a sus hijos del cuello y los metieron en sus casas. Pedro se quedó cerca de Daniel en medio de la polvareda que hizo el jeep al partir.

—¿Por qué se lo llevaron? —preguntó.

Daniel hundió las manos en los bolsillos y en el fondo apretó las llaves.

—Mi papi es de izquierda —dijo.

—¿Qué significa eso?

—Que es antifascista.

Pedro había oído antes esa palabra en las noches de su padre junto a la radio verde, pero no sabía aún qué era, y encima de todo le costaba pronunciarla. La «efe» con la «ese» se le daban vuelta en la lengua y al decirla le salía un sonido lleno de aire y saliva.

—¿Qué significa antifa-fa-cista? —preguntó.

Su amigo miró la calle ahora largamente vacía y le dijo como en secreto.

—Que quieren que el país sea libre. Que los milicos se vayan de Chile.

—¿Y por eso se los llevan presos?

—Yo creo.

—¿Qué vas a hacer?

—No sé.

Un obrero vino lentamente hasta Daniel y le pasó la mano por el pelo, dejándolo más chascón que nunca.

—Te ayudo a cerrar —dijo.

Pedro se fue pateando la pelota de vuelta a casa, y como no había nadie en la calle con quien jugar corrió hasta la otra esquina a esperar el bus que traería a su padre de vuelta del trabajo. Cuando llegó, Pedro se le abrazó a la cintura, pues no llegaba más alto, y el padre se inclinó para darle un beso.

—¿No ha vuelto aún la mamá?

—No —dijo el niño.

—¿Jugaste mucho fútbol?

—Un poco.

Sintió que la mano del padre le tomaba la cabeza y la estrechaba con una caricia sobre el pantalón.

—Vinieron unos soldados y se llevaron preso al papá de Daniel.

—Sí, sé —dijo el padre.

—¿Cómo lo sabes?

—Me avisaron por teléfono.

—Daniel se quedó de dueño del almacén. A lo mejor ahora me regala caramelos.

—No creo.

—Se lo llevaron en un jeep. Como esos que salen en las películas.

El padre no dijo nada. Respiró muy hondo y se quedó mirando con una tristeza larga la calle. A pesar de que era día y primavera sólo la atravesaban los hombres que volvían lentos de sus trabajos.

—¿Tú crees que saldrá en la televisión?

—¿Qué? —dijo el padre.

—Don Daniel.

—No.

En la noche se sentaron los tres a cenar, y aunque nadie le ordenó que se callara, Pedro no abrió la boca, como contagiado por el silencio con que sus padres comían, mirando los dibujos del mantel igual que

si las flores bordadas estuvieran en un lugar muy lejano. De pronto la madre comenzó a llorar, sin ruido, y el niño vio que una lágrima caía sobre la sopa.

—¿Por qué está llorando la mamá?

El padre se fijó primero en Pedro y luego en ella y no contestó. La madre dijo:

—No estoy llorando.

—¿Alguien te hizo algo? —preguntó Pedro.

—No —dijo ella.

Terminaron de cenar en silencio y Pedro fue a ponerse su pijama, que era de color naranja y tenía muchos dibujos de pájaros y conejos. Cuando volvió, la madre y el padre estaban abrazados sobre el sillón con el oído muy cerca de la radio, que emitía sonidos extraños, más confusos ahora por el poco volumen. Casi adivinando que el padre se llevaría un dedo a la boca y le indicaría que se callase, Pedro preguntó rápido:

—Papá, ¿tú eres de izquierda?

El hombre miró a su hijo, luego a su mujer, y en seguida ambos lo miraron a él. Después bajó y subió lentamente la cabeza, asintiendo.

—¿También te van a llevar preso?

—No —dijo el padre.

—¿Cómo lo sabes?

—Tú me traes buena suerte, Chico —sonrió el hombre.

Pedro se apoyó en el marco de la puerta, feliz de que no lo mandaran directo a acostarse como otras veces. Prestó atención a la radio, tratando de entender qué era lo que atraía la compañía de los padres y sus amigos cada noche. Cuando la voz en la radio dijo: «la junta fascista», Pedro sintió que todas las cosas que andaban sueltas en su cabeza se juntaban igual que en ese juego de rompecabezas cuando pedacito a pedacito armaba la figura de un velero.

—¡Papi! —exclamó entonces—. ¿Yo también soy antifascista?

El padre miró a su esposa como si la respuesta a esa pregunta estuviera escrita en los ojos de ella y la madre se rascó el pómulo con una cara divertida hasta que dijo:

—No se puede decir.

—¿Por qué no?

—Los niños no son antinada. Los niños son simplemente niños. Los niños de tu edad tienen que ir a la escuela, estudiar mucho, jugar hartito y ser cariñosos con sus padres.

Cada vez que a Pedro le decían frases tan largas se quedaba con los ojos muy abiertos, esperando que el rompecabezas se le armara en su cerebro. Pero esta vez pestañeó con la vista fija en la radio.

—Bueno —dijo, rascándose el ombligo, que se le asomaba siempre que el pantalón del pijama comenzaba a resbalársele—, pero si el papá del Daniel está preso, el Daniel no va a poder ir más a la escuela.

—Acuéstese, Chicoco —dijo el padre.

Al día siguiente, Pedro se comió un par de marraquetas con mermelada, untó un dedo en la pileta, se arrancó las legañas de los

ojos, y partió corre que te vuela al colegio para evitar que le anotasen un nuevo atraso. En el trayecto descubrió un lindo volantín rojo enredado en las ramas de un árbol, pero por más que saltó y saltó no hubo caso.

Todavía no terminaba de sonar ding-dong la campana, cuando la profesora entró muy tiesa acompañada por un señor con uniforme militar, una medalla en el pecho larga como zanahoria, bigotes grises, y unos anteojos más negros que mugre en la rodilla. Tal vez no se los sacó porque el sol entraba al aula igual que si quisiera incendiarla.

La profesora dijo:

—De pie, niños, y bien derechitos.

Los chicos se levantaron y esperaron la palabra del militar, que sonreía con sus bigotes de cepillo de dientes bajo los lentes negros.

—Buenos días, amiguitos —dijo—. Yo soy el capitán Romo y vengo de parte del Gobierno, es decir, del general Pinochet, del almirante Merino, del general Leigh y de César Mendozita, para invitar a todos los niños de todos los cursos de este colegio a escribir una composición. El que escriba la más linda de todas recibirá, de la propia mano del general Pinochet, una medalla de oro y una cinta como ésta con los colores de la bandera chilena.

Puso las manos tras la espalda, se abrió de piernas con un salto y enderezó el cuello levantando un poco la barbilla.

—¡Atención! ¡Sentarse!

Los muchachos obedecieron rascándose como si les faltaran manos.

—Bien —dijo el militar—, saquen cuadernos... ¿Listos los cuadernos? ¡Bien! Saquen lápiz... ¿Listos los lápices? ¡Anotar! Título de la



composición: «Lo que hace mi familia por las noches»... ¿Comprendido? Es decir, lo que hacen ustedes y sus padres desde que llegan del colegio y del trabajo. Los amigos que vienen. Lo que conversan. Lo que comentan cuando ven la tele. Cualquiera cosa que a ustedes se les ocurra libremente con toda libertad. ¿Ya? Uno, dos, tres: ¡comencemos!

—¿Se puede borrar, señor? —preguntó un niño.

—Sí —dijo el capitán.

—¿Se puede hacer con lápiz Bic?

—Sí, joven. ¡Cómo no!

—¿Se puede hacer en hojas de matemáticas, señor?

—Perfectamente.

—¿Cuánto hay que escribir, señor?

—Dos o tres páginas serán.

Los niños reclamaron en coro.

—Bueno —corrió el militar—, que sean una o dos. ¡A trabajar!

Los niños se metieron el lápiz entre los dientes y comenzaron a mirar el techo a ver si por un agujero caía volando sobre ellos el pajarito de la inspiración. Pedro estuvo chúpale que chúpale el lápiz, pero no le sacó ni una palabra. Se rascó el agujero de la nariz y pegó debajo del escritorio un moquito que le salió por casualidad. Leiva, su compañero de banco, estaba comiéndose una por una todas las uñas.

—¿Te las comes? —le preguntó Pedro.

—¿Qué? —dijo el compañero.

—Las uñas.

—No. Las corto con los dientes y después las escupo. ¡Así! ¿Vis?

El capitán se acercó por el pasillo y Pedro pudo ver a centímetros la dura hebilla dorada de su cinturón.

—¿Y ustedes no trabajan?

—Sí, señor —dijo Leiva, y a toda velocidad arrugó las cejas, sacó la lengua entre los dientes y puso una gran «A» para comenzar la composición. Cuando el capitán se fue hacia la pizarra y se instaló a hablar despacito con la profesora, Pedro le espío la hoja a Leiva.

—¿Qué vai a poner?

—Cualquier cosa. ¿Y vo?

—No sé.

—¿Qué hicieron tus papis ayer?

—Lo mismo de siempre, pu. Llegaron, comieron, oyeron la radio y se acostaron.

—Igualito mi mami.

—Mi mamá se puso a llorar de repente.

—Las mujeres se la pasan llorando, ¿te hai fijao?

—Yo trato de no llorar nunca. Hace como un año que no lloro.

—¿Y si te saco la chucha?

—¿Pa qué, si soy mi amigo?

—También es cierto.

Los dos se metieron los lápices y miraron y miraron la ampollita apagada y las sombras en las murallas y sintieron la cabeza hueca como

alcancía y oscura como pizarrón. Pedro acercó la boca a la oreja de Leiva y le dijo:

—¡Oye, Falco! ¿Tú soi antifacista?

Leiva vigiló la posición del capitán. Le indicó a Pedro que girara el cuello y vino y le dijo echándole el aliento en el oído:

—¡Por supuesto, pu ¡ueón!

Pedro se apartó un poco y le guiñó un ojo igualito como hacían los *cowboys* en el cine. Después volvió a acercársele simulando que escribía algo en la hoja desierta:

—¡Pero tú eres un niño!

—¡No tiene nada que ver!

—Mi mamá me dijo que los niños...

—Siempre dicen eso... A mi papi se lo llevaron preso p'al norte.

—A don Daniel, también.

—No lo conozco.

—El almacenero.

Pedro contempló la hoja en blanco y leyó lo escrito con su propia letra: «Lo que hace mi familia por las noches», por Pedro Malbrán, Escuela Siria, Tercera Preparatoria A.

—Flaco —le dijo a Leiva—, voy a hacerle empeño a la medallita.

—¡Dale, Chico!

—Si me la gano, la vendo y me compro una pelota de fútbol tamaño cinco de cuero blanco con parches negros.

—Si acaso llegai a ganártela.

Pedro mojó la punta del lápiz con un poco de saliva, suspiró hondo y escribió sin una pausa el siguiente texto:

«Cuando mi papi güelve del trabajo yo lo voy a esperar a la micro. A veces mi mami está en la casa y cuando llega mi papá le dice hola Chico, cómo te jüe hoy día. Bien, le dice mi papá, y a ti cómo te jüe. Aquí estamos, le dice mi mamá. Después yo salgo a jugar fútbol y me gusta jugar a meter goles de cabecita. Al Daniel le gusta jugar de arquero y yo le saco pica porque no me puede atajar cuando yo le chuteo. Después viene mi mamá y me dice ya venga a comer Pedrito y nos sentamos a comer y yo siempre me como todo menos los porotos, que no los trago. Después mi papá y mi mamá se sientan en el sillón del libin y juegan ajedrez y yo hago las tareas. Y más después nos vamos todos a la cama y yo juego a hacerles cosquillas en los pieses. Y después, después, después no puedo contar más porque me quedo dormido.»

Firmado: Pedro Malbrán.

PD.—Si me dan un premio por la composición ojalá sea una pelota de fútbol, pero no de plástico.

Pasó una semana, durante la cual se cayó de puro viejo un árbol en el barrio, a un niño le robaron la bicicleta, el basurero estuvo cinco días sin pasar y las moscas tropezaban en los ojos de la gente y hasta se le metían por las narices, se casó Gustavo Martínez de la casa del frente y repartieron así unos pedazos de torta a los vecinos, volvió el jeep y se llevó preso al profesor Manuel Pedraza, el cura no quiso decir misa el domingo, el Colo Colo ganó por goleada un partido internacional, apareció el muro blanco de la escuela atravesado por una palabra roja: «Resistencia». Danielito volvió a jugar fútbol y metió un gol de chilena y otro de palomita, subieron de precio los helados, y la Matilde Schepp, cuando cumplió ocho años, le pidió a Pedro que le diera un beso en la boca.

—¡Estái loca vo! —le dijo éste.

Después que pasó esa semana pasó todavía otra, y un día volvió al aula el militar con los brazos cargados de papeles, una bolsa de caramelos y un calendario con la foto de un general.

—Mis queridos amiguitos —le dijo al curso—. Sus composiciones han estado muy lindas y nos han alegrado mucho a los militares y en nombre de mis colegas y del General Pinochet debo felicitarlos muy sinceramente. La medalla de oro no recayó en este curso sino en otro, en algún otro. Pero para premiar sus simpáticos trabajitos les daré a cada uno un caramelo, la composición con una notita, y este calendario con la foto del prócer.

Pedro se comió el caramelo en el bus hacia su casa. Se quedó en la esquina esperando que llegara el padre y más tarde puso la composición sobre la mesa de la cena. Abajo, el capitán había escrito con tinta verde: «¡Bravo! ¡Te felicito!» Con una mano cuchareando la sopa y con la otra rascándose el ombligo, Pedro esperó a que el padre terminara de leerla. El hombre le pasó la composición a la mamá y la miró sin decir nada. Le metió dale que dale al plato hasta que hubo engullido el último fideo, pero sin quitar de la vista de su esposa. Entonces ella levantó la vista de la hoja y le apareció en la cara una sonrisa radiante como fruta. Esa misma sonrisa, calcadita, se la copió enseguida el padre.

—Bueno —dijo—. Habrá que comprar un ajedrez, por si las moscas.





A fines de 1976 el director de la Academia Naval acuñó una expresión que se popularizó rápidamente: *apagón cultural*. Se inspiraba en los resultados de las pruebas de admisión para cadetes y era una manera recatada de exteriorizar asombro horrorizado. Los postulantes habían dejado constancia escrita de que el gato es un animal herbívoro, que Shakespeare murió en la silla eléctrica o que Arturo Prat fue ministro del Interior.

Se trataba, pues, de una muestra de ignorancia llevada al límite de tolerancia aun en los institutos armados. El deterioro denunciado se debía a prácticas y omisiones del «nefasto régimen de la Unidad Popular».

Se abrió un debate con muchas ramificaciones: Educación en todos sus niveles, formación del profesorado, éxodo de intelectuales, artistas y profesionales, aportes fiscales, políticas represivas, extrema pobreza, necesidad de enmendar rumbos... Se sofocó el flujo de opiniones porque se «estaba exagerando con móviles políticos». El autor de la frase fue ascendido a un grado superior y luego llamado a retiro, tal vez por causar tal revuelo. En uno de los foros suscitados, el profesor Igor Saavedra rechazó la propiedad del término *apagón* y propuso «apagamiento», porque refleja un fenómeno paulatino, una enfermedad alarmante del cuerpo social.

Junto con sofocar el escándalo, se empezó a dar énfasis a las muestras de «despegue y desarrollo cultural». Así, *El Mercurio* editorializó: «A estas alturas son ya muchas las empresas que patrocinan exposiciones plásticas, conciertos, concursos de diversa índole, publicaciones de categoría,

restauraciones de patrimonio artístico, etcétera. El público disfruta, entonces, con eventos culturales de calidad, y los creadores reciben también beneficios claros con la apertura privada al intelecto» (25-XI-77). He aquí algunas muestras de esta «apertura»:

Episodio de la canción nacional. Día lunes. En la mañana gris los niños tratan de alinearse geométricamente en el patio barroso. Los profesores circulan entre ellos como hormigas gigantes, abrumados de seriedad e impaciencia. Según lo prescrito por la Junta, la semana escolar debe comenzar con un acto cívico en que se exalte el orden, la disciplina, el sentimiento patrio, el orgullo de ser chileno, el respeto a las autoridades, el culto a la bandera, a la canción nacional. Al comenzar la segunda estrofa, que nunca antes de septiembre del 73 se canto («Vuestros nombres, valientes soldados...»), el coro se desinfla y cascajea. Una maestra robusta y bien abrigada manotea, grita, tratando de entonar y dar bríos al concepto. De súbito surge un capitán, reluciente y frenético. Es una verdadera aparición, pues nadie lo vio antes. —¡Es inconcebible! ¡Los alumnos no saben la Canción Nacional! Esto constituye delito... Ustedes saben que la autoridad militar puede visitar los colegios a cualquier hora. Yo estoy facultado para citar a profesores, apoderados y alumnos a la Unidad Militar correspondiente. Pero por ahora me conformaré con llamarles la atención solamente. Eso sí; quedan advertidos. Esto es un delito de lesa patria. La señora directora se hace responsable. Volveré.

Los niños entran a sus aulas. El capitán convoca a los profesores y les endilga una perorata de hora y media sobre sus deberes y castigos correspondientes. Los maestros se miran entre sí con todo respeto. El oficial se marcha taconeando y estirando el cuello. Avizora un desfile heroico, disciplinado y vibrante.

Lo que importa es el orden, la disciplina, la veneración a los símbolos vigentes. Ahora el Estado se va desentendiendo de los gastos de educación; desapareció aquella «preocupación preferente» que leíamos en la Constitución de 1925. Ahora todo es

negocio, utilidad, economía de mercado. El desayuno escolar (que constituye la única comida del día para centenares de miles de niños) ve mermar su presupuesto año tras año. En cambio —se afirma— el Estado continuará velando por que la industria y el comercio tengan mano de obra semialfabeta. Seguirá atendiendo la educación Básica hasta de seis años (hasta ahora es de ocho) y dejará a la iniciativa particular el fundar institutos, academias y talleres para preparar dactilógrafas, chóferes, sastres, mecánicos y otras profesiones. La educación superior queda reservada a los que puedan pagar.

Educación y fascismo. La Escuela de Suboficiales, en cambio, ofrece un panorama simpático: Todo es gratuito (casa, comida, uniformes, educación). Además, pagan sueldo desde el momento en que el postulante se matricula. Los estudiantes de los últimos años de Medicina y Derecho pueden incorporarse a las FF. AA. acumulando puntos para una temprana jubilación. Así se estimula el anhelo de pertenecer a los cuerpos armados (porque «en cada chileno hay un soldado...»). En 1976 se presentaron 7.500 postulantes para 250 vacantes de la FaCH. «La privilegiada juventud del 11 de septiembre» (general Leigh), debe tener estatura aria, antecedentes limpios de cáncer marxista, profesión de fe nacionalista, culto a los emblemas nacionales y odio y desprecio a todo lo que no sea chileno.

Si no tenemos oportunidad de ser militares, debemos entrar a competir como sea, siempre que estemos en condiciones de pagar matrículas altas.



El país está tranquilo («ejemplo mundial»); en los liceos los muchachos sólo se preocupan de la Prueba de Aptitud Académica; los centros de alumnos ya no son «focos de concientización marxista», sino círculos sociales, culturales y deportivos, con vinculaciones permitidas sólo en nivel comunal, para que no se formen federaciones. Para sesionar deben pedir autorización a los militares, de acuerdo a los Bandos 25 y 28, de 1973. Se les prohíbe «intervenir en actividades políticas, religiosas, en materias técnicas-pedagógicas, ni tampoco en la administración escolar del establecimiento».

Como todo está bajo mando militar, todo es sometido a los reglamentos de cuartel. El coronel Hidalgo Mejías, director de Enseñanza Profesional, comprueba que algunos profesores andan con el pelo largo y mal vestidos. También ha tomado nota de que en ciertos establecimientos ¡había murales! En verdad, representaban alegorías de primavera, trabajo, patria y solidaridad, pero a él le recordaron la abominable Brigada Ramona Parra y ordenó borrarlos inmediatamente. Además, dispuso que los alumnos sin clases (por ausencia de profesores enfermos, castigados, procesados o desaparecidos) debían trabajar en el aseo y ornato del establecimiento. Nunca, como ahora, tuvimos colegios tan limpios.

Las purgas en las universidades continúan. «Ninguna persona separada de la Universidad de Chile, sea alumno, docente o funcionario..., podrá ser contratado ni nombrado (o matriculado) para cualquier cargo dentro de la misma» (D. 1.309, 1974). No es de extrañar entonces que haya exprofesores universitarios, vendiendo pescado, corbatas, ropa usada, volantines o sandalias artesanales. En el Mercado Persa se puede discutir sobre complicados problemas electrónicos, relatividad, Walt Whitman o estructuralismo, con algún comerciante sin patente. Un vendedor de perros desarrollaba el otro día una tesis sobre ley de probabilidades, en la calle Estado. ¿Se había visto antes tanta cultura en la vía pública?

En 1974 el decano de Ciencias de la Universidad de Chile constataba que el 30 por 100 de los miembros de la

Sociedad Biológica de Chile y 29 de los 40 integrantes del Departamento de Biología y el 72 por 100 de los matemáticos de la Universidad Católica se encontraban fuera del país. El éxodo de científicos ha continuado a un ritmo de 6 a 10 por mes. Causas: Remuneraciones insuficientes, represión política, carencia de presupuesto para la investigación. En la formación de un investigador se precisan entre 5 y 15 años con un gasto promedio de 250 mil dólares. Si el 33,4 por 100 de ellos abandona el país por razones políticas y el 82,3 por 100 de los restantes se desvincula de las universidades para ganarse el pan, ¿en qué manos queda la educación superior? ¿Qué justificación se puede dar a este despilfarro criminal? Decía el profesor norteamericano Clifton O'Chichester (*El Mercurio*, mayo 13, 1975): «Se ha comprobado que un técnico retorna mientras está en su actividad diez veces lo que el país invirtió en su preparación y doctorado. Y si abandona la nación, no se pierden 250 mil dólares, sino que hay que multiplicar por once para conocer las reales pérdidas.»

En 1976 el gasto fiscal para educación había bajado en 22 por 100 respecto a 1970 (en salud 22 por 100, en vivienda 40 por 100, en previsión social 18 por 100). Esta tendencia continúa y nuestro sistema educacional va perdiendo la respiración. La Universidad se paraliza en casi todas sus funciones al punto de que algunos se expresan con justificada desesperanza: «Un país con una alta tasa de analfabetismo o semianalfabetismo, con un alto porcentaje de niños creciendo con deficiencias mentales debido a la desnutrición, un país con una parte de su población alcohólica, en que aumenta la delincuencia, un país en que faltan alrededor de 600.000 viviendas, un país como éste, no puede darse el lujo de tener una Universidad que no cumple su misión fundamental.» (*Mensaje*, n. 242, 1975.)

La reforma educacional iniciada en 1965 y que culmina en el proyecto de la Escuela Nacional Unificada planteaba el derecho a la educación de todos los chilenos en igualdad de condiciones, la integración de todo individuo a la vida social, una formación



para la participación activa, una educación permanente. La Reforma universitaria empezó en 1966; en 1972 la Unidad Popular dicta el «Decreto de Democratización» en que se proclama «la plena participación de los trabajadores de la educación, de los padres y apoderados, de los estudiantes, de la comunidad organizada y de los trabajadores de la ciudad y del campo en la dirección, administración y gobierno de los servicios de educación y cultura y el acceso seguro de todos ellos a su pleno goce y disfrute». Ahora los rectores delegados arrasaron con todo. Hay un solo mando, una sola orientación, un solo corte vertical y ninguna participación de los interesados.

Se acabó la Universidad abierta, democrática, pluralista, renovadora y autónoma. Es un negocio, debe autofinanciarse, al igual que todo el resto. Por eso la educación media es pagada a partir de 1978.

Avatares del libro. Todavía se lee. Para algunos esto constituye una noticia. Hubo hogueras de libros en 1973 y 1974. Al mismo tiempo se cerraron todas las escuelas normales del país. Fue la primera medida cultural de la JM para «despolitizar la educación». Las hogueras se apagaron ante el escándalo internacional, pero las escuelas normales se acabaron, y su función fue absorbida por las universidades, donde la formación profesional se hace controlada y selectiva. Todavía se recuerda el argumento aducido por René Silva Espejo, director de *El Mercurio*, para abonar la suspensión: Luis

Corvalán obtuvo su título de profesor primario en la escuela normal de Chillán, en 1934.

Tener libros de Sociología ha pasado a ser un delito. Para no caer en él, hay personas que hacen desaparecer sus libros de diversas maneras. Las librerías son escarmenadas y peinadas periódicamente por individuos sagaces. No hace mucho escuchábamos comentarios alusivos entre libreros de la calle San Diego:

—Un tipo en *blujeans* se apoderó de un volumen sobre cibernética y otro sobre electrónica porque ambos tenían en el título la palabra «revolución». Me costó persuadirlo de que se trataba de libros técnicos.

—Debe de haber sido el mismo que quiso requisarme un texto sobre el cubismo; a él le parecía que se trata de Cuba... «Pero si es un libro anti-comunista...», le dije. «No me importa qué clase de comunista sea. Este no puede circular»... Por suerte llegó su coronel en ese momento.

A fines de septiembre se realizó un debate sobre *El libro y la cultura*, auspiciado por la Universidad Católica. Se comprobó que hoy casi no se lee. Los libreros lucen una cara más larga que un formato 32:

—En nuestro país un libro vale 300 por 100 más caro que en EE.UU. En 1965 se editaron 1.497 títulos; en 1975, apenas 618. Entre 1965 y 1976 las importaciones de libros y revistas bajaron en una proporción que va de 12 a 3,4.

Existe un estudio de *Conicyt* que muestra que en el Área Metropolitana la influencia de los libros es escasa o nula en el 70 por 100 de los hombres y en el 90 por 100 de las mujeres, «aunque leer sea un requisito previo para pensar, y pensar es existir. Si no leemos, pensamos menos y "somos" menos... La literatura está condenada a una declinación inexorable. Más ahora, que hay que pagar IVA (20 por 100 más sobre el valor) por el libro...» (debate sobre *El libro...*)

Audiovisuales. Los fascistas han reducido el ámbito de la vida cultural con decretos-leyes y tropelías. No han

obrado por torpeza o irracionalidad, lo han hecho deliberadamente para conseguir un terreno controlable por la Seguridad Nacional, máximo instituto del fascismo. El general Pinochet nos concede amplia libertad para pensar, pero ¡ay! si lo expresamos. No es posible el diálogo, la crítica, el intercambio entre intelectuales y artistas. La vigilancia y la delación son cosas vivas y omnipresentes. A inicios de diciembre, los actores que vieron quemada su carpa por llevar a escena unas «Hojas de Parra», crearon una obra sobre la vida del Padre Hurtado, en el teatro Don Bosco, de un colegio jesuita. Todo el mundo se apresuró a asistir «antes que quemen el teatro». Así es la vida de la creación en Chile.

Los actores que tienen la oportunidad de trabajar en una obra clásica, deben estudiar cuidadosamente su elección. *Julio César*, de Shakespeare, sería considerada incitación al asesinato de los augustos; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, una instigación a la revuelta. Los que tienen dinero favorecen el café-concert, la vaciedad rutilante, la audacia pornográfica. Obras serias, como *Don Juan*, *Arauco Domado*, *La viuda de Apablaza*, sólo logran sostenerse con funciones dedicadas a los escolares, a precio mínimo. Los montajes valiosos suelen verse en salas pequeñas auspiciadas por las embajadas (de Francia, de Alemania) o en el Taller 666 (que también sufrió un incendio misterioso el año pasado). Este esforzado Taller organizó a fines de noviembre de 1977 un encuentro de grupos independientes con títulos como *Home* (Storey), *Farsas sin público* (Ferreti), *Los payasos de la esperanza* (Creación colectiva), *El cepillo de dientes* (Jorge Díaz), *El médico a palos* (Molière), *La cantante calva* (Ionesco), *Anfitrión* (Plauto), *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Arrabal), *Cadáveres ambulantes* (Alcántara), *La arpillera* (Creación colectiva), *El delantal blanco* (Vodanović) y *Mahagony* (Brecht). Hay gente que se empeña en mantener la llama sagrada, a pesar de los riesgos y sobresaltos. Es estimulante comprobar que allí donde se lucha contra la muerte por hambre, en los comedores populares, en las ollas poblacionales, surgen obras de teatro, arpilleras, canciones.

En televisión no hay mucho paño que cortar. Los programas periodísticos están saturados de antimarxismo y de referencias al «nefasto régimen». La línea informativa está dictada por *El Mercurio*, lo que basta para caracterizarla. Las «áreas deportivas» ocupan la mayor superficie. Suelen verse programas educativos apoyados en concursos que financian los monopolios. Hay grandes estruendos patrióticos, con desfiles militares y escolares, ceremonias, festivales de la canción. Todo aburrido, cursi, grandilocuente, rechinante y verboso. «La TV da gusto al mal gusto», dijeron en el foro de *El libro*.

Desaparecida la Radio Balmaceda, el auditor da hoy su preferencia a las emisoras castigadas, especialmente a La Chilena, de propiedad del Arzobispado. Aparte de sus informativos diarios, a veces henchidos de subtexto, pueden escucharse allí programas de debates, con preguntas y respuestas.

La Resistencia escucha Radio Moscú y Berlín internacional en los momentos en que se descuidan los encargados de interferirlas. Circulan publicaciones clandestinas, grabaciones, fotografías de documentos. Causa emoción electrificante leer los planteos unitarios y antifascistas de —por ejemplo— *La resistencia democrática* (Mapu), *Liberación*, *La chispa*, *Cuadernos de educación* (PS) ¡*Vamos, mujer!*, *Frente antifascista*, *Ahora, la verdad*, *Principios* (PC). Circulan las *Memorias* de Pablo Neruda y del general Prats, a veces en copias a máquina. La revista *Mensaje*, del Arzobispado, se agota apenas aparece, lo mismo que el *Boletín de Solidaridad*, de la Vicaría. Ha mejorado ostensiblemente la técnica de leer entre líneas.

Sabemos que ha habido conciertos y óperas en el Municipal, pero allí sólo se entra con corbata y los zapatos relucientes. Preferimos, cuando estamos en condiciones, asistir a las peñas folklóricas, que han proliferado: *Doña Javiera*, *El cantor*, *Fragua*, *Yugo*, *La parra*, *On nano*; o acudir cada domingo por la mañana a los recitales de «Nuestro Canto», en el Cariola.

¿Y para la clase obrera? Tenemos el Toque de Queda, relegaciones, la doctrina de la Seguridad Nacional, que significa «paz, libertad y respeto mutuo», tranquilidad interna y exter-

na, desarrollo, convivencia armónica. El general Pinochet ha eliminado del léxico oficial la palabra *obrero*, porque «era una vergüenza». Ahora todos somos «trabajadores». Podemos mirar gratis las farándulas de las Fiestas de la Primavera, altamente auspiciadas por la *Coca-cola* y *El Mercurio*; ver los festivales de la canción en cadenas obligatorias de TV; leer *El Mercurio* en diversos formatos, cantar el Himno Nacional los días, semanas o meses consagrados a la madre, al niño, al maestro, a la mujer, al tío, al compadre, al mar, a la montaña. En la culminación del mes de la montaña, los camiones del ejército acarrearon toneladas de nieve desde Farellones y cubrieron los prados del cerrito de Santa Lucía; allí pudimos presenciar las proezas de los esquiadores.

A fines de noviembre fue secuestrado el profesor Vicente Humberto Pizarro Vidal, que trabajaba con la Vicaría de la Solidaridad de la Población Nogales. Según informaciones oficiales, a partir de su detención iba a quedar en evidencia una vasta organización revolucionaria con ramificaciones en las universidades y círculos artísticos. Esta detención sería un primer eslabón de una *razzia*, esta vez centrada en intelectuales no afectos al fascismo.

Pocos días antes, el ideólogo del régimen, Jaime Guzmán («el feto») reunió a los directores de los medios de comunicación y les dictó la estrategia para estos días que corren: Centrar los esfuerzos en la población de 10-12 años, porque los mayores «ya no se tragan la pildora» (sic), dar mayor cabida a los deportes, actualizar y reforzar las listas negras en radio y TV. Esta estrategia está refinada en parte con la línea ya acordada hace dos años en el sentido de dar publicidad a toda clase de eventos culturales, con el objeto de dar brillo a una imagen exterior.

Resumen a media luz. A veces la Junta Militar parece preocupada por este deterioro. Acepta que hay por lo menos una generación perdida por causas de desnutrición y saca las cuentas con los dedos: Los soldados serán muy chicos, muy tontos, muy ineptos para manejar las nuevas armas que son tan complicadas. Habla

de erradicar la «Extrema pobreza» que abarca a un quinto de la población del país. Su equipo ideológico trata de poner en pie «un espíritu público» con un «programa de unidad nacional» vago e irreal a base de anticomunismo antiguo, «seguridad nacional», terror y censura. Por eso «lo que se postula en general no llega a los pobres; es decir, no sólo a los integrantes tradicionales de la extrema pobreza, sino de todos los grupos que se han visto más afectados por la crisis económica..., porque no poseen capacidad de expresión ni poder de influencia». (Hoy, N. 19.)

El mantenimiento de la «economía de mercado» y su peculiar superestructura sólo se mantiene por la fuerza de las armas y por el apoyo del imperialismo norteamericano. Quien quita la causa quita el pecado, reza un antiguo refrán. Para nuestra lucha constituye un gran estímulo todo lo que se hace en el exterior para aflojar la mano que sirve el afrecho a nuestros cerdos. Entre estos últimos, se han constituido en comisión legisladora cultural individuos de nombre Mac Hale, Ballas, Mario Calderón, Campos Harriet, Correa, Grez, Hübner. El visto bueno de cualquier actividad cultural debe darlo el Asesor Cultural de la Junta. Con todo, no han conseguido formular una política efectiva, salvo en planteos negativos, a base de cen-

sura y amedrentamiento. La mayoría de la población está «congelada» en su expresión. El fascismo carece de fantasía creadora. Lo mejor que tiene es la Secretaría de la Juventud, que tiene los dedos demasiado agarrotados para tocar el piano y sólo sabe gastar dinero. Las últimas Fiestas de la Primavera le costaron 15 millones de pesos; el presupuesto mensual del Museo de Bellas Artes es de 750 pesos (unos 240 dólares). ¿Cómo se puede construir una política con estos desniveles?

El mapa cultural dibujado por *El Mercurio* no tiene relieve ni color. La burguesía chilena, ejerciendo el mecenazgo de las artes y letras, constituye una caricatura deplorable. Origina monumentos enanos, cuadros chorreados, dramas sin vida, signos vacíos. Realizan certámenes literarios sin concurrencias de valor. Editan recopilaciones de Decretos-leyes y libros patrioter. Patrocinan el individualismo, la delación y el lucro. Esta «Apertura privada al intelecto» es una conversión hacia la pacotilla, a la imitación de lo imitado, a la exaltación de lo inerte. En Chile, la clase en el poder sólo tiene garra para la codicia y la crueldad y, al agonizar, extingue las luces de toda la nación.

R. P. (desde Santiago)



POLITICA

Federick Nunn.*The Military in Chilean History: Essays on Civil-Military Relations, 1810-1973*

University of New Mexico Press, Albuquerque, 1976.

Federick Nunn puede ser considerado como uno de los pocos conocedores de la historia militar chilena, especialmente por su libro *Chilean Politics, 1920-1931: The Honorable Mission of the Armed Forces* (University of New Mexico Press, Albuquerque, 1970), y por varios artículos sobre distintos aspectos de la evolución de las instituciones militares del país. La obra que ahora reseñamos intenta sintetizar dichos trabajos, abarcando más de 150 años de historia político-militar, y se presenta como un esfuerzo por «describir e interpretar las relaciones históricas entre el Estado, la nación y la sociedad *vis a vis* las Fuerzas Armadas, así como indicar la significación de la confrontación de Chile con el marxismo, entendido como legítima y constitucional expresión de ese Estado, nación y sociedad». El esfuerzo se despliega a través de más de 300 páginas, organizadas en tres partes: I, el siglo XIX; II, el período entre 1891 y 1931, y finalmente, el período entre 1932 y 1973.

Mientras en la primera parte se halla un sumario recuento del papel político de los militares entre los inicios de la vida independiente y la guerra civil de 1891, la segunda parte contiene un análisis bastante detallado e informado de las causas socio-políticas y especialmente militares (institucionales) que llevaron a la Guerra Civil de 1891. En su conjunto, estas secciones ofrecen una amplia base de información que le permiten al autor proponer una interpretación del rol político de los militares. Sin embargo se echa de menos un manejo adecuado de la dinámica socio-económica subyacente, y la importancia de la Guerra del Pacífico queda un tanto

oscurecida por el énfasis puesto en la posterior evolución de la profesionalización de las instituciones y la carrera militar. Asimismo, la cuestión del papel de Balmaceda y sus orientaciones en materia de política económica sólo son marginalmente mencionadas, lo cual le resta solidez al análisis. Con todo, son estas las partes más logradas del libro, lo que constituye su mejor aporte. Los hechos de la década del 20 se hallan también incluidos en esta evaluación.

La parte menos lograda y, para decirlo francamente, incluso deficiente, la constituye el tratamiento del período comprendido entre los años 1932 y 1973. Si durante las dos primeras partes se cumplía el propósito de bosquejar una amplia interpretación de las relaciones entre «el Estado, la nación, la sociedad y las Fuerzas Armadas», en el tratamiento de las últimas décadas tal esfuerzo se diluye, al punto de que finalmente el golpe militar de 1973 se acaba por caracterizar no como un golpe de derecha sino «simplemente... como un golpe militar». Especialmente débil en su conocimiento del rol político de los militares en la década del 40 y de los primeros años de la década del 70. Anotaremos sólo algunos aspectos de esta estabilidad:

a) La dictadura de González Videla, entre 1947 y 1951, se despacha en un par de líneas aprobatorias en cuanto allí el autor sólo percibe una respuesta correcta —según él— a la subversión comunista. Se pasa así completamente por alto la importancia de la Guerra Fría y de las presiones de la diplomacia norteamericana sobre los países latinoamericanos para enfrentar el auge de los movimientos populares. El Tratado de Asistencia Recíproca, que implica la reorientación explícita de las relaciones interamericanas hacia la lucha frontal contra el comunismo, no es siquiera mencionado. La presión y posterior precipitación militar en el Gobierno de González Videla, que marca la primera explicitación de lo que posteriormente sería conocido como la doctrina de las fronteras ideológicas, y que van acompañadas de campos de concentración, suspensión de la libertad de prensa, irrespeto de los derechos humanos, etc., sencillamente son he-

chos desconocidos por el autor. Y a nuestro juicio, son hechos que deben tenerse presente cuando se trata de explicar, primero, la política de la Unidad Popular frente a las Fuerzas Armadas durante el período de Allende y, segundo, la relación de éstas frente al movimiento popular.

b) Otro aspecto no considerado se relaciona con el análisis del «Tacnazo». Ingenuamente, el autor ve el frustrado golpe de Viaux como una mera demanda institucional por mejoras salariales, acogiendo así la justificación aparente del golpe según fuera enunciada por sus autores y cómplices. Queda fuera del análisis toda consideración sobre el conjunto de los procesos de cambio y de aumento de la participación política de los sectores populares que adquirió auge durante la segunda mitad de los años 60. Asimismo, se excluye por completo la cuestión de la crisis global del sistema político, y que fuera tan claramente expresada por las reformas electorales de inicios y fines de los años 60, y la reforma constitucional a finales del período de Frei.

c) Tal vez más serio que lo anterior es el hecho de que el autor sencillamente decidió desconocer la información que ha venido publicando el Senado de los Estados Unidos acerca del rol del Gobierno norteamericano y la CIA en el financiamiento, preparación y administración de varios conatos de golpe, incluyendo el asesinato del general René Schneider, el boicot económico al Gobierno de Allende y la subvención de los grupos económicos que hoy profitan de la política económica de la dictadura militar. En su conjunto, el análisis del período 1932-1973 carece de la base de información imprescindible en un análisis objetivo de los acontecimientos. Muestra, además, que el esfuerzo inicial por realizar un estudio integral del rol de los militares en el Estado ha cedido el paso a los perjuicios ideológicos del autor. El golpe de 1973 aparece así como la resultante mecánica de los «disturbios» en la escena política chilena, ¡los cuáles habrían sido percibidos por los militares sólo durante el año 1972!

Oscar CUELLAR

Collectif de femmes d'Amérique Latine et de la Caraïbe.

*Mujeres, des Latino
Américaines.*

Ed. des Femmes, Paris, 1977.

En el cuarto trimestre de 1977, un grupo de mujeres de América Latina y del Caribe publica un libro sobre el problema de la liberación de las mujeres y la significación de un movimiento femenino dentro del contexto sociocultural de Latinoamérica y las Antillas.

El trabajo, concebido como colectivo e interdisciplinario, afirma el carácter comunitario de la reflexión y la teorización, las cuales son concebidas como fruto de la participación de todas las mujeres que, directa o indirectamente, han contribuido a su elaboración.

El libro está dividido en dos partes. La primera es un conjunto de tres ensayos en los que se trata de señalar las ideas generales sobre la especificidad de un movimiento de mujeres en América Latina y el Caribe. El primer ensayo analiza particularmente el colonialismo y el neocolonialismo, el problema del «machismo», los principios idealistas del postulado «nosotras como hermanas e iguales» —negación utópica de la actual sociedad de clases—, y propone como tarea definir la relación que existe entre la lucha de las mujeres por su emanci-



pación y la lucha de clases. Postula un movimiento de liberación que sea popular, es decir, que exprese a la mayoría de las mujeres de América Latina, inscrito en una praxis revolucionaria. Movimiento de mujeres que se concibe autónomo y cuya perspectiva común con las organizaciones revolucionarias es la liberación de nuestros pueblos.

El segundo ensayo entrega una visión histórica general de la participación de las mujeres en las luchas sociales en América Latina y de los movimientos femeninos actuales. El último ensayo ilustra, a través del ejemplo de la reivindicación de un salario doméstico femenino, las desviaciones en que puede caer una lucha de las mujeres cuando se pierde de vista el objetivo fundamental de la transformación de la base y de las estructuras sociales del sistema capitalista.

La segunda parte comprende un conjunto de ensayos y algunos testimonios sobre diversos aspectos de la problemática de las mujeres en la particularidad de cada país. Por ejemplo, la situación laboral de las mujeres en las Antillas «francesas»; el testimonio de una dirigente sindical boliviana sobre la participación de la mujer campesina y urbana en la lucha social y las condiciones inhumanas de trabajo de las «palliris». Dos ensayos hablan de la mujer chilena. Uno nos entrega algunas notas históricas y el otro señala la utilización de la imagen tradicional de la mujer en los discursos y propaganda de la dictadura militar. Un artículo nos habla de la situación de la mujer colombiana, quien hasta diciembre de 1974 era considerada jurídicamente menor e incapaz. Otro ensayo se refiere a los resultados de una encuesta hecha en Matanzas (Cuba) por la Federación de Mujeres Cubanas. Encontramos también un trabajo sobre la función de la mujer campesina ecuatoriana en el trabajo productivo. En otro lugar se muestra la desigualdad de salarios entre hombres y mujeres en México y la distribución masiva del trabajo femenino en los sectores terciarios. Un ensayo sobre Puerto Rico señala que la introducción de nuevos mecanismos de dominación ha contribuido a endurecer la lucha por la liberación de la mujer de los sectores populares. Se

denuncia también la política demográfica en Puerto Rico, país que tiene la tasa de esterilización más elevada del mundo. Puerto Rico, México y Haití ejemplifican la manipulación demográfica ejercida por los Estados Unidos para la consecución de sus fines económico-políticos. Un testimonio hecho por una mujer salvadoreña nos muestra las condiciones de explotación del pueblo, la ignorancia y la miseria en que viven la mayoría de los campesinos, la condición de sometimiento de la mujer campesina y el trabajo extenuante de su jornada. Finalmente, tenemos un artículo que denuncia la situación de la mujer en el Uruguay de hoy y la represión que la dictadura ejerce sobre el país, más un testimonio sobre las condiciones y experiencias de la maternidad de las mujeres pobres en Caracas, Venezuela.

El libro se cierra con tres anexos, con datos de base de los países considerados, más una bibliografía general.

Creemos que el libro, hecho con gran seriedad y honestidad intelectual, es un aporte de valor al conocimiento de la mujer latinoamericana. La perspectiva sociológica sitúa en su real dimensión un movimiento de liberación femenino. Deseamos que su lectura sea el punto de partida de estudios e investigaciones sobre diferentes temas específicos que hasta el momento esperan su día. Habría que señalar dos pequeñas reservas. Por una parte, echamos de menos un desarrollo más amplio y más preciso sobre la noción de «identidad nacional» y su relación con la categoría de «dependencia». Por otra parte, nos parece discutible la valoración positiva de algunos trabajos sobre el status de la mujer indígena en la sociedad precolumbina.

Patricia GUZMAN B.

TESTIMONIO

Miguel Lawner.

Two years in Chilean concentration camps. Dos años en los campos de concentración de Chile. ¡Venceremos!

Toronto. Ediciones Belisario Enríquez, 1977, 61 pp.

Alrededor de 60 dibujos, realizados en los campos de concentración y salvados de la censura, muestran lo que otros prisioneros nos han hecho imaginar usando la palabra: El conocimiento de diferentes prisiones donde el autor permaneció desde el 11 de septiembre, permitiendo al lector visualizar las condiciones físicas y humanas vividas por miles de chilenos desde el golpe fascista.

Los apuntes testimonian la torpeza y crueldad de los carceleros al mostrar el tipo de trabajos forzados que debían realizar los prisioneros, los diferentes castigos y torturas que les eran practicados y las formas de amedrentamiento utilizadas con el fin de quebrar y hacer cada vez más difícil su vida. La defensa de los campos, absolutamente desproporcionada en relación con el número de reclusos indefensos, revela el temor de los guardias que se saben usurpadores del poder y practicando una «guerra invasora» contra sus propios compatriotas.

Destaca y contrasta con la conducta de los militares la fuerza vital, el ansia de vida, la entereza, organización y solidaridad de los prisioneros. El estudio, la lectura, las charlas, el festival de la canción, la presentación de obras de teatro, la celebración de festividades del movimiento popular, la artesanía, son formas de resistencia que demuestran la capacidad de acción e imaginación de los detenidos que obliga a los militares a autorizar dichos actos. El dibujo de la «barraca» donde le tocó vivir al autor en Dawson muestra este espíritu: Cada lugar era acondicionado de la mejor manera posible, demostrando así que nada los reduciría en las condiciones físicamente míseras en que se encontraban; cada piedra, cada pedazo de madera, cada moneda era utilizado para

restarle hostilidad al ambiente, trabajando y creando así su propio espacio y actividades.

Miguel Lawner, arquitecto, director de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) durante el Gobierno Popular, disminuye voluntariamente su presencia para dejar aparecer a sus compañeros y el entorno físico que les tocó vivir. Además, no se limita sólo al testimonio personal, utiliza también sus condiciones de dibujante para dar a conocer al mundo lo que significa el fascismo: En «Villa Grimaldi» aprovecha descripciones de torturados que vivieron reclusos en ese lugar en manos de la Dina para mostrar las diferentes torturas a que fueron sometidos. El horror y la repulsión ante la represión se unen a la incompreensión frente al odio desatado por los torturadores (varios de ellos aparecen en dibujos probablemente obtenidos a partir de retratos hablados).

Como todos los testimonios sobre la situación chilena, este libro cumple con hacer revivir la presencia sangrienta del fascismo en el país e impide que olvidemos la violencia desatada contra el pueblo. Represión que todavía perdura y se concreta dramáticamente en la desaparición de más de dos mil chilenos. La lucha por su pronta aparición es nuestro más inmediato y urgente deber.

El combate contra la dictadura continúa en el merecido recuerdo que los exiliados en Canadá le dedican a Belisario Enríquez, chileno fallecido en ese país, poniendo su nombre a estas ediciones que publicarán, para el público canadiense, distintos puntos de vista sobre lo que ha significado el fascismo en Chile.

S. B. L.



Poli Délano.*En este lugar sagrado.*

Editorial Grijalbo, México, 1977.

Hilvanada en torno a los recuerdos del protagonista, la primera novela larga de Poli Délano (41 años, 7 libros de cuentos, 3 novelas cortas, 1 libro de viajes, Premio Casa de las Américas 1973 y Premio Nacional de Cuento 1975, en México) cubre veinte años en la vida de Gabriel Canales, desde su llegada a Santiago para estudiar leyes en 1953 hasta el momento del golpe, en 1973. Siguiendo el hilo de las relaciones amorosas, los recuerdos enfocan sus años de desorientación y hedonismo y luego su paso a la madurez. La situación básica de la obra está configurada por el encierro casual del protagonista en el *toilette* de un cine céntrico de Santiago, la noche del 10 de septiembre de 1973. Durante los 3 días que permanece allí se dedica a evocar, a tratar de poner algo de lógica en sus recuerdos, a mirarse en el espejo (literal y metafóricamente) y a ojear los *grafittis* y versos anónimos escritos en las paredes, uno de los cuales sirve de título a la novela. La perspectiva de la reminiscencia es, entonces, anterior al golpe, pero al mismo tiempo se insinúa como paralela a él, puesto que el lector —a diferencia de Gabriel— sabe que los disparos que se escuchan no provienen ni de una película de guerra ni de un filme de vaqueros.

En un primer momento los recuerdos se centran en las aventuras amorosas del provinciano recién llegado a Santiago, del jovencito que se bautiza con una botella de Pisco y con los manoseos a Iris en la Posada del Corregidor, que seduce luego a Claudia la burguesita del pedagógico, que más tarde las oficia de cachife de una cincuentona apodada (¿por lo dura?) la Gallina, y que consueta por último a Mariela de las impotencias de su novio (quien, como se sabrá más adelante, estaba en el inter tanto debajo de la cama); un itinerario, en fin, de relaciones degradadas y de desen-

cuentos consigo mismo, de relaciones cuyas alternativas están recreadas con un lenguaje desacralizador e irreverente, un lenguaje que presentifica con enorme eficacia distintos ambientes y personajes de la capital.

El momento de la madurez está presentado en la relación con Teresa, la muchacha que le muestra que además de las «tetas duras» existe el regazo tierno, la esposa y compañera que lo espera en casa. Teresa, que encarna el compromiso con la realidad (y que se inscribe dentro de una serie de hechos fortuitos que llevan al protagonista a un cambio de valores) es, sin embargo, un personaje deslavado, que no alcanza a tener la presencia ficticia de Mariela o de Claudia; del mismo modo el proceso de maduración política de Gabriel resulta algo exterior y pálido si se lo compara con la animada recreación en su vida de crápula. Esta diferencia de énfasis parece ser, empero, intencional. Gabriel Canales es más bien una desmitificación del héroe de izquierda, un personaje antimaniqueísta que no se deja encasillar, un personaje que aún en plena madurez atribuye al azar un papel preponderante en la explicación de la realidad. Por otro lado, el encierro en el W.C. en los días del golpe constituye ya de por sí una situación antiheroica, una metáfora —podría pensarse— de la inacción o de la imposibilidad de actuar.

A la peripecia de Gabriel Canales se superponen otras dimensiones significativas que escapan a la conciencia del protagonista, pero que son más o menos evidentes para el lector. Subterráneamente, los recuerdos van trazando una trayectoria de preferencias y modelos. Primero: Los encendedores Ronson en las vitrinas de Ahumada, el culto a la Vespa, William Holden, estudiar leyes, Verónica Lake, Robert Mitchum. John Wayne, Los Cuatro Ases, The Platers, Frank Sinatra, el rock'roll, Kim Novak, Brigitte Bardot, Marlon Brando, una decena de años de cultura importada; y luego: La milonga, el tango, el bolero, para terminar con una mención a Violeta Parra y a la Internacional. Una trayectoria que es correlativa al desarrollo del personaje y que ilustra las preferencias de la juventud en el transcurso de tiempo abarcado por la

novela. *En este lugar sagrado* es también una actualización histórica de uno de los temas de mayor arraigo en la literatura chilena; el del provinciano en Santiago, iniciado por Blest Gana en 1862 con *Martín Rivas*. La obra es además, y en no pequeña medida, una novela de Santiago, sobre todo el Santiago de la clase media. Las aventuras de Gabriel van componiendo un panorama urbano y social que pasa por la Avenida Brasil, por Ahumada, por la Plaza Italia, por Grecia, por Macul, por Providencia y por El Golf, y que cuando el personaje ya está indentificado con la ciudad termina con una contemplación totalizadora (del paisaje y del pasado) desde la cumbre del Cerro de San Cristóbal. Un panorama salpicado con observaciones culinarias: Con lomitos en el Bremen o en la Fuente de Soda Alemana, con una cazuela de frutas y con almejas vivas retorciéndose al limón.

Délano ensambla también los conflictos del protagonista con las grandes fuerzas sociales en tensión. Al principio (en época de Ibañez y Alessandri) —como una pirámide invertida— son sólo atisbos, menciones o datos que casi en clave van señalando las incidencias del proceso político; luego, a partir de Frei —y paralelamente a la evolución de Gabriel— las pugnas sociales van ocupando un espacio mayor en sus reminiscencias, para finalmente alcanzar la base de la pirámide con un cuadro álgido del último año de la Unidad Popular. La superposición de estos diversos planos significativos —utilizando técnicas narrativas no convencionales y sin entorpecer la agilidad del relato— constituye a nuestro juicio uno de los aspectos más sobresalientes de la novela.

En este lugar sagrado es, en síntesis, ejemplo de los logros, e indicio de lo que se puede todavía esperar de la promoción de narradores chilenos que empiezan a publicar en la década del 60, de autores que, como Poli Délano y Antonio Skarmeta, unen a un proceso de desacartonamiento literario una experiencia personal y social de compromiso político.

Bernardo SUBERCASEAUX

Enrique Valdés.

Ventana al Sur. Santiago.
Ziz-Zag, 1975.

En Valdivia escribía cuentos, poemas, una biografía de O-Higgins premiada en un concurso, artículos varios. Era violoncelista de la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral y profesor de Guitarra. Trabajamos juntos en el grupo Trilce y en la revista. Alguna vez alguien dijo que la presencia del muy joven Enrique Valdés en el grupo y el nacimiento —o desarrollo— de su fervorosa vocación justificaba por sí solo la agitada vida de ese *Trilce* inusitado en la ciudad del Calle-Calle.

Es cierto. Aunque después el grupo se ensanchó y fueron varias y variadas sus «justificaciones». Se llamaron también Federico Schopf, Juan Armando Epple, Walter Hoefler, Carlos Cortínez, Waldo Rojas, los fotógrafos Guillermo Monforte y Luis Bustamante, y los siempre presentes Jaime Concha, Carlos Santander, y más tarde Grinor Rojo, Eugenio Matus, Luis Oyarzún.

Pero Enrique era nuestro «producto», casi nacido a la vida literaria con los trajines de *Trilce*. Entonces publicó un libro de poemas (*Permanencias*, 1968. Ediciones Trilce-Mimbres: «He aquí que soy la jaula: / Una armazón de sangre y huesos / y arterias navegadas por palabras»).

Así pues, su novela *Ventana al sur*, que obtuvo el Premio Gabriela Mistral el año 1975, no nos sorprende y nos



encanta. Porque el «encanto» es la primera emoción que se me ocurre luego de la lectura de esta narración que nos da cuenta del despertar de un adolescente tanto a su intimidad como a la realidad humana y geográfica que lo rodea.

En general la oposición armoniosa entre el estallido de su yo íntimo y el tanteo de su circunstancia domina el movimiento de esta poderosa y al mismo tiempo delicada historia. Porque incluso las decisivas experiencias a las que accede el joven protagonista: El despertar sexual, la revisión crítica pero serena de sus relaciones con el padre, el paso incommensurable desde las desoladas tierras de la pampa a las inquietantes y bullentes calles de una gran ciudad, están tratadas con un adecuado lenguaje en el que los elementos predominantes son la sencillez, la hondura, la emoción, un suave humor. («Ese primer paseo a través del campo fue maravilloso. Ibamos saltando troncos quemados de los que huían las liebres y los zorzales. La pampa estaba llena de aves y animales que desconocía. Bandadas de caiquenes y avutardas cubrían el cielo y se detenían más allá, asustadas por nuestros pasos. El amor junta también a estas aves sureñas en enormes bandadas, donde cada cual reconoce su pareja».)

Los momentos esenciales de la novela, de su personaje, están marcados por la idea (y el acto) del *viaje*. El viaje funciona aquí como ritmo de iniciación y como elemento, por tanto, de formación, de incorporación, de aceptación. Tres viajes, tres etapas importantes en la vida del protagonista: El largo viaje de la familia hasta Lago Verde, hacia lo desconocido, lo árido, lo inquietante («...salimos de madrugada, medio dormidos aún, pues sólo tuve conciencia de esa partida mucho más tarde, al encontrarme sumergido en un paisaje desconocido... Allí supe que aquél era el viaje del que mi madre venía hablando desde un tiempo...»); el viaje del joven con su padre y el amigo, Moroco, hasta el río Turbio, a la junta de animales, que marca la madurez de Camilo («...no se trataba sino de conocer el terreno que tú pisabas, aunque sólo fuera para poder opinar, como lo hago ahora, con un poco más de pro-

piedad y de experiencia»); y, por último, el viaje con el padre enfermo hasta un hospital, con un Camilo reflexivo y seguro de sí mismo.

En la oposición padre-hijo —el hijo que desea conocer el mundo y «ser otra cosa» frente a la tenaz obstinación paterna que anhela un heredero de su pasión campesina— se impone la no menos firme convicción del joven. Pero sin violencia, sin resentimiento por ninguna de las dos partes; un paso natural, como el paso de las estaciones.

Omar LARA



POESIA

Walter Lowenfelds (ed.).

For Neruda, for Chile.

An International Anthology,

Ed. Boston. Beacon Press, 1975,
241 pp.

El poeta norteamericano Walter Lowenfelds, autor, entre otros libros, de *Sonnets of Love and Liberty*, *Found poems & Others*, *Reality Prime*, y antologías como *From the Belly of the Shark*, *In the Time of Revolution: Poems from our Third World*, *The Writing on the Wall*, etc., pudo realizar con éxito la no fácil tarea de recopilar, seleccionar y editar en inglés esta amplia antología de poemas es-

critos en diversos países, en distintas lenguas, y que fueron naciendo como un homenaje y un canto colectivo de solidaridad hacia nuestro país.

En las palabras preliminares, el autor señala: «*Por Neruda, por Chile* trasciende, creo, los límites frecuentes asignados a la poesía. Este libro habla no solamente por los poetas que están aquí incluidos, sino por millones de personas que han sido sacudidas por la tragedia de Chile. Además, el lector debe saber que el libro contiene sólo una pequeña selección de los cientos que el editor recolectó de los cinco continentes.»

Lowenfels destaca el carácter colectivo que fue adquiriendo el trabajo, en especial a través de la colaboración espontánea y efectiva de muchos escritores y entidades culturales que se han identificado con la causa chilena.

Así, este libro, que incluye cerca de 145 poetas de 27 países, se despliega como un poderoso concierto de voces que, superando las limitaciones geográficas y las llamadas «barreras del idioma», pulsan una cuerda temática que se recrea con íntima convicción en cada lugar distinto del planeta, repercutiendo solidariamente en el canto que está creciendo en otro lugar. Esta unidad temática, y las variadas posibilidades expresivas que permite desarrollar desde puntos de vista muy personales, antirretóricos, como es la condición de la poesía actual, que cifra sus valores en los criterios de autenticidad y fidelidad a lo que es experiencia vivida, le permite al antologador organizar el texto en unidades más pequeñas, haciendo que las voces se reconozcan y dialoguen en el espacio íntimo de los distintos temas coincidentes. Así, el libro aparece dividido en 12 partes, y los subtítulos nos dan una idea de cuál es el núcleo expresivo que predomina: «El dolor de un vasto espacio», «La luz que llega», «Blues por Salvador», «Opúsculo para el general Pinochet», «El cantante chileno», «Maldito sea el crepúsculo», «Vivo, vivo», «La muerte en Santiago», «Un círculo de luz», «El cielo es rojo», «Canto» y «Sol del mañana».

La selección recoge 14 o 15 poemas de autores de habla española, entre ellos Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Luis Cardoza y Aragón, José Kozer. Pero la mayor

parte de los textos, y esto le otorga un valor especial a la antología, vienen de latitudes menos conocidas, menos accesibles si no está de por medio el recurso de la traducción. A los poetas españoles y latinoamericanos, y a los poetas de casa, como Allen Ginsberg, Reed, Tom Wayman, el mismo Lowendelfs, etc., se unen voces como las de Aragón, Jena Bierre, A. Appercelle, Alain Bosquet, Gilbert Langevin, Ch. Riondet, Pierre Gamarra, Michael Cahour, etc., de Francia; Karl Vennberg y Tóbiás Berggren, de Suecia; Osman Türkay y Kemal Ozer, de Turquía; Eva Korácová y Gabriela Haringova, de Checoslovaquia; Piero Santi, de Italia; György Somlyó, de Hungría; Orlin Orlinov, de Bulgaria; Vinicius de Moraes, de Brasil; Yevtushenko, de la URSS; Gianinis Ritsos, de Grecia; Kyoko Komori, de Japón, y muchos otros.

Un primer acercamiento a los poemas —ese acercamiento del lector que Alonso destacaba como el fundamento básico de esta forma sui generis de comunicación que es la literatura— nos revela la persistencia, como fuente evocadora o como centro de referencia para sostener el tema de Chile, de la poesía de Neruda. Es una poesía que teje sus hilos recuperando y proyectando a otros espacios una historia que se ha difundido —como una opción peculiar del lenguaje artístico— más a través del canto que de la historiografía.

Una lectura crítica de los poemas, que examina el modo como estas evocaciones se encarnan en la vivencia de cada autor y hacen de su voz una expresión siempre original, nos permite distinguir pulsaciones de distinto cuño coexistiendo en la antología, lo que por una parte muestra la amplitud del registro poético, pero por otra tiende a desnivelar el texto como unidad. Característica que, por lo demás, es inherente a libros de este tipo. Hay poemas que se centran en el subjetivismo angustiado de quienes, viviendo en la realidad alienada de algunos países llamados «civilizados», vieron la experiencia chilena como un espejo nuevo que prometía definir otra imagen del mundo, y que se les rompió cuando recién empezaba a aproximarse, y antes de conocer su dimensión compleja, donde lo nuevo

no consistía en lo ya conquistado, sino en el proceso que se iba generando (son poemas que, significativamente, aluden a lecturas de «Residencia en la Tierra»). En otro nivel, están los poemas que hacen de la solidaridad y el amor la base necesaria para moldear un canto de tonos afirmativos, donde las imágenes fragmentadas de ese pequeño territorio sometido a las fuerzas contrarias de la historia actúan como una poderosa fuerza emotiva para reivindicar todos los valores humanos pisoteados por el fascismo.

Por último están aquellos poemas que se hermanan con la mejor tradición de la poesía social enriquecida y dignificada por Neruda, poemas donde los datos de la historia reciente de Chile, con sus oposiciones extremas de opresión y lucha, de derrotas y esperanzas, de vileza y heroísmo popular, de muertes y resurrecciones, no constituyen sólo elementos aislados capaces de mover las fibras subjetivas de una sensibilidad compadecida, sino que forman esa dura y compleja materia vital que se reconoce, buena o mala, como experiencia histórica, y que hacen del poema una cifra comprensiva de una realidad entendida como patrimonio colectivo. En muchos de estos casos se trata de una poesía que recupera y amplía, con nuevas resonancias, las raíces ya impresas en el *Canto General*.

Pero en todo el libro —y esto revela justamente la autenticidad del homenaje— se respira un diálogo a la vez íntimo y abierto con esa obra viva del poeta que sigue siendo la voz más valiosa de su pueblo.

Es como si la invocación de quien definió con lucidez y pasión los fundamentos del mundo americano estuviera resonando aún en la tierra otra vez ensangrentada, encargada en la voz que un día dijo, llamando al corazón de América: «Hablad por mis palabras y mi sangre».

Juan A. EPPLE

Gonzalo Rojas.

Oscuro. Caracas. Monte Avila. Editores, 1977, 214 pp.

La cultura desterrada está tomando conocimiento de un nuevo libro de poesía, escrito por Gonzalo Rojas. Aparecido en Venezuela, tierra de poetas, *Oscuro* a empezado a correr por el mundo despertando la lógica admiración de quienes no conocían la poesía vigorosa, fuerte, dura a veces de Gonzalo Rojas. Poeta de larga maduración, seguramente en estos momentos es uno de los más legítimos representantes de la poesía chilena que camina por el mundo.

Un soplo de eternidad traspasa sus versos. No es fácil decir: «¿Cuándo, / hueso flexible; cuándo, carbón / sudoroso, límpido / del minero padre? / Pétalos / del aroma pobre, / ¿cuándo?» Pienso en *Oscuro* y se me cae encima todo el cielo de Valparaíso con la estrellería parpadeante, sobre una terraza de madera donde yo empecé a descubrir para mí mismo el fuego y la nieve de la poesía de Gonzalo. Después, tanto mundo andado, Concepción y la humedad de los huiros de Tomé, ese vino descolorido por fuera, las conversaciones oyendo el estrellarse del mar contra la costa, liceos, universidades, caminos, caminos todos hechos rectilíneos con sus alamedas. Un hijo. Dos. La vida, hermosamanos, la vida que cuidamos para poder seguir leyendo, seguir mirando, seguir enamorándose, seguir, seguir eternamente con el ruido del mar en la oreja, con el sabor del vino en la boca, o mejor, dejarla, sí, que te lo borre el beso de la mujer. Todo está ahí, en *Oscuro*. Trozos anchos de vida extendida en una terraza de madera en la noche del Valparaíso oscuro. ¿Qué podrán decir los técnicos de este libro? Ellos no conocen la aridez de los cerros de Pueblo Hundido, del norte pétreo, no han andado por el sur cuando llueve en Lebu, no han visto tanta cosa sino la poesía como un hecho segmentado de la multiplicidad de la vida de un poeta que la ha aprehendido, aprendido y sin disectarla ha extraído sus entrañas. No me gustan ni las comparaciones ni las manidas «influencias». Gonzalo Rojas, así como los hijos venimos de los

padres, de alguien viene y de él alguien irá por los caminos, pero son muy personales sus versos, pequeña partícula de la Naturaleza, perfume de pinos a la orilla del mar, que tanto nos toca a los chilenos. La poesía de Rojas nos incita a amar más, nos da la lección de las raíces perfectamente atada a la tierra. Poeta realista, sí, aunque algunos se indignen, realista, nunca tanto como cuando: «Perdí mi juventud en los burdeles / pero no te he perdido / ni un instante, mi bestia, / máquina de placer, mi pobre novia / reventada en el baile...» O cuando él mismo, el poeta siempre: «Te nombro, Realidad, / y renace en tu nombre lo profundo / del abismo del Génesis, / como un pájaro / de la corteza de mis secos labios.»

Perdidos en la oscuridad los poetas mayores y menores, otros están llamados, otra nueva reserva ardiendo por múltiples ardores, con las manos flamígeras escala los bastiones, salta las trincheras, se apoderan de su mundo que es el mundo de todos, adelantados en esta larga guerra. Mucho ha de dar de sí Gonzalo Rojas, mucho nos enseñará este maestro. Desde luego, con su ejemplo nos está indicando que vayamos lentos, que no se escribe gritando, que la madurez viene despacio y no a todos.

Oscuro reúne también poemas de *La Miseria del Hombre*, Valparaíso 1948, Premio Sociedad Escritores de Chile, y *Contra la Muerte*, 1964, además de poesía inédita.

Saludamos, aplaudimos este libro hermoso, sin concesiones, sobrio has-

ta en su título. Estamos gozosos de tenerlo con nosotros y saber que por muy ancha que sea la tierra la poesía verídica se encuentra a pleno pulmón en todo lugar donde haya un poeta, condición de dignidad, y no un lacayo poetizando para los usurpadores de la patria.

Julio MONCADA

Rafael Alberti.

Cile nel cuore (Homenaje internacional a Pablo Neruda).
Roma, Newton Compton Editori, 1977.

Año 1940. En su Isla Negra, Neruda escribía: «Este joven maestro de la literatura española contemporánea, este revolucionario intachable de la poesía y de la política, debiera venir a Chile, traer a nuestra tierra su fuerza, su alegría y su generosidad. Debería venir para que cantáramos. Hay mucho que cantar por aquí... Haríamos unos coros formidables...»

Y hoy, 1978, con botas de siete leguas, con canto de siete llaves, ese joven maestro, Rafael Alberti, «il fratello» de Pablo, viene de Chile, llega a Chile, anda con Chile en el corazón y nos trae ese coro formidable.

Cile nel cuore. Un libro-cita. Cita de amor, de fraternidad, de lucha. Y sobre todo, de poesía. Bilingüe, reparte en italiano y en español, obras de treinta y un poetas de todo el mundo. Cuatro chilenos: Hernán Castellano, Omar Lara, José Ramírez y Waldo Rojas. Una mujer, la catalana Ana María Moix.

Un libro que congrega no sólo a Alberti, el anfitrión, sino también a Vicente Aleixandre, Miguel Ángel Asturias —muerto un año después que Neruda, en París—, Eugenio Evtushenko, Allen Ginsberg, Jorge Guillén, Jorge Amado, Julio Cortázar, Blas de Otero. Y muchos más, que escriben en griego, en vietnamita, en inglés, en italiano, en vasco, catalán y castellano, en alemán. Cada uno desde su patria. Algunos desde el exilio. Pero aquí están, con sus testimonios y poemas.



Una mano-paloma, en cuya palma brilla nuestra estrella solitaria sobre los tres colores añorados, nos abre la portada de este libro. Y que, a los que andamos desperdigados por el mundo —sureños y nortinos, curicanos, temuquenses, santiaguinos—, nos llega como un regalo mágico, para abrimos también este candado negro del exilio y dejarnos entrever la luz del regreso, Porque este libro bello, generoso, internacionalista, este coro formidable, poesía en mano les dice a los fascistas que no, que los más y los mejores están con nosotros, cantando, escribiendo, pensando, en todas partes. Y que venceremos y que volveremos.

Cile nel cuore, con una introducción de Ignacio Delogu, estructurado en tres partes: homenaje de Rafael Alberti; homenaje de escritores españoles e hispanoamericanos; homenaje de escritores de otras nacionalidades, es un libro que hay que leer y rumiar, mucho más allá de sus ciento setenta y dos páginas y de su fecha actual.

Qué dice, por ejemplo, Vicente Aleixandre. Habla de 1937. De Madrid. Otra lucha, pero la misma. La España dolorosa que entró para siempre al corazón de Neruda. Recuerda la última vez que vió al amigo «carísimo». Pero recuerda más: «Entraba de una manera casi aterciopelada y sonreía con un dedo sobre los labios, para que yo no me agitara...»

Es como si por sobre el tiempo, por sobre la muerte, ambos poetas recorran la charla iniciada entonces y que Neruda recordaba después en su Isla Negra, escribiendo sobre Vicente Aleixandre: «Es grande, rubio y rosado. Está enfermo desde hace muchos años. Nunca sale de casa. Vive casi inmóvil... De todos mis amigos, lo separo por la calidad infinitamente pura de su amistad. En el recinto aislado de su casa, la poesía y la vida adquieren una transparencia sagrada...»

¿Y Miguel Angel Asturias? En su poema «Pablo Neruda Vivo» sigue latiendo «el diástole y el sistole

de un sólo corazón
el diástole, Allende
el sistole, Neruda»,

y para que no quepa dudas de que «la voz en el fondo del pozo vuelve a los manantiales secretos de la tierra» el

guatemalteco vive de nuevo en este libro, para negar la muerte del chileno:

«Que no hablen de tu muerte,
yo te proclamo vivo,
yo te proclamo vivo,
y al reclamo de Chile,
tú respondes: ¡Presente!»

Y el vietnamita Che Lan Vien, escribiendo el 13 de septiembre de 1973 en Erevan, durante un simposio de poetas de Africa y Asia, le dice a Neruda:

«En este día que es día de alegría
cómo osaré gustar la mía
si estás inmerso en el dolor...»

Y el griego Ghiannis Ritsos, poeta y combatiente, el 12 de septiembre de 1973, en su poema «Chile» hacía vibrar en Atenas:

«La guitarra roja,
la guitarra sobre el ancho pecho
de Neruda...»

Y Rafael Alberti prolonga su homenaje de siete poemas con el testimonio que rindió en la velada para Neruda, efectuada el 20 de octubre de 1973 en Florencia, en la que habló —tal como él lo dice— en «italiano andaluz». Y con otro prólogo: el que escribió en 1939 para la edición de «España en el corazón».

¿Y qué cuenta Rafael Alberti? Todo lo que a él, a Neruda, a García Lorca, a Miguel Hernández, a la España de la Guerra Civil y de después de la guerra, a la Alianza de Intelectuales Antifascistas les sucedía. El combate, las bombas, «la casa de las flores», el luto, la sangre, los niños muertos. Y cómo podían allí florecer la amistad, la poesía. Cómo se nutría la solidaridad de entonces y de hoy: «Cuando llegó a París, Neruda se puso a disposición del Gobierno en exilio de la República Española para ayudar a todos los españoles que se encontraban en los campos de concentración de Francia. Eramos medio millón de españoles...»

¿Y los poemas? Tomemos apenas un fragmento de uno de ellos: «A Pablo»:

«Pablo, cierro ahora los ojos en
(esta noche de Roma,
y te veo llegar de nuevo en estos
(versos,

ahora, como entonces,
 con tu imantada mano de la pura
 (amistad,
 sólo que ahora, ay, no como
 (entonces,
 siento tu mano herida,
 siento tu corazón volcado entre
 (tus libros,
 tu hermosa vida rota,
 tu silencio de muerte al mismo
 (tiempo
 que en todo tu país grita la
 (sangre ardiendo por las calles.
 Así tu mano llega ahora por
 (encima del mar, sobre los cielos,
 tu mano viva ya bajo la tierra.»

Poniendo su corazón en esa mano
 viva, Rafael Alberti canta en este *Cile
 nel cuore*.

Tal vez no están todos los que andan
 en este tiempo con Chile en el
 corazón, por todo el mundo, en todos
 los idiomas. Pero están los que deben
 estar. Los que Neruda reclamaba
 cuando escribía en 1940 a sus amigos
 españoles: «No sólo la guerra nos ha
 unido, sino la poesía. Os había llevado
 a Madrid mi buen corazón americano
 y un ramo de rimas que habéis guardado.
 Con vosotros. ¡Vosotros, cuántos!
 Todos habéis aclarado tanto mi
 pensamiento, me habéis dado tan
 singular y tan transparente amistad. A
 muchos de vosotros he ayudado en
 problemas recónditos, antes, durante
 y después de la guerra. Vosotros me
 habéis ayudado más...»

«Y hasta ahora —concluía Neruda—
 este sencillo camino que descubro
 es el único para todos los intelectuales.
 Que no pasen a luchar con el pueblo
 los envidiosos, los sentidos, los
 envenenados, los malignos, los megalómanos.
 Esos, al otro lado. Con nosotros,
 amigos y hermanos españoles,
 solamente los puros, los fraternales,
 los honrados, los nuestros».

Y aquí están. Rafael Alberti los llamó.
 Los reunió en este libro. Aquí están
 junto a él, con Neruda, porque todavía
 «hay mucho que cantar, por aquí».

José Jorge Letra.

O canto-arma de Víctor Jara.
 Lisboa, Editora Gráfica Portuguesa,
 s.f., 95 pp. (Documentos 2).

Victor Jara. His Life and Songs.
 London, Elm Tree Books in association
 with Essex House Publishing, 1976,
 127 pp.

Escrito en plena «Revolución de los
 Claveles», a escasos diez meses de la
 muerte de Víctor Jara, *O canto-arma
 de Víctor Jara* presenta al cantante
 chileno y el significado de su obra a
 los portugueses imposibilitados de
 conocerlo durante el gobierno fascista.

El propósito del autor es insertar la
 actividad del cantante dentro del
 proceso político de Chile. El capítulo
 «Un golpe fascista "Made in USA"»,
 basándose en un texto no mencionado
 de Armando Uribe, da cuenta muy
 generalizadamente del Gobierno de la
 Unidad Popular y de los intentos del
 imperialismo norteamericano para
 terminar con esta experiencia; el
 desarrollo de las diversas agresiones
 políticas, económicas y diplomáticas
 que derivan en el golpe de estado.

En «Un canto militante», Letria
 reseña la vida de Víctor Jara: su
 origen campesino, sus estudios de teatro,
 su



interés por la música y sus actividades artístico-políticas, a partir de los pocos datos que se conocen y que con posterioridad han sido repetidos una y otra vez.

La exclusiva dedicación de Víctor Jara a la música es tratada en «La canción como arma», el autor penetra bien en el sentido de la obra del chileno señalando: «Sus canciones, ..., fueron verdaderos instrumentos de lucha ya sea con carácter didáctico, ya sea con fuerza exhortativa y movilizadora. Cada una de sus canciones fue el espejo de una circunstancia concreta, de situaciones políticas y económicas que el autor, como trabajador colocado activamente en el sentido de la Historia, no podía ignorar» pp. 37-38). Además, este capítulo señala brevemente la importancia de la canción popular en Chile, «precioso auxilio» en las luchas de la clase obrera desde mediados del siglo XIX; la labor y el carácter pionero de Violeta Parra en la «concientización de los cantantes chilenos», y constata la existencia en América Latina de un grupo de cantantes de música comprometida con la realidad de sus países.

Una «Breve antología», que recoge ocho canciones de Víctor Jara y una de la que sólo fue intérprete, pretende revelar «...el modo en que Víctor Jara orientaba su práctica artística hacia las masas populares tratando a través del canto problemas específicos de los campesinos y de los trabajadores en su lucha cotidiana» (p. 47). Se enfatiza el uso de «palabras simples y movilizadoras» que cumplan «exigencias estéticas» de simpleza y funcionalidad para lograr los fines que el autor se había propuesto. Esta «exigua antología» —según palabras del propio Letria— se propone «...ilustrar los aspectos más significativos de una práctica artística y revolucionaria» (p. 47). Los textos se reproducen en español anteceditos de una pequeña nota explicativa demasiado general, referida más bien a la temática o a una situación adyacente que a la canción misma.

El interés del pueblo peruano ante la canción de Víctor Jara y ante el proceso político del Gobierno de la Unidad Popular aparece en «Fraternidad revolucionaria», que reproduce un

artículo del cantante aparecido en la revista chilena *Quinta Rueda* después de su viaje a ese país en agosto de 1973. Su inclusión sólo se justifica porque expresa la opinión de Víctor Jara sobre la situación política que en este tiempo vivía Perú.

Una «Discografía» incompleta y con errores en las fechas de aparición cierra el trabajo realizado por Letria, ya que el último capítulo de su libro «Una impresionante declaración» transcribe un supuesto «testimonio ocular» de un escritor chileno que habría presenciado la muerte de Víctor Jara. Desgraciadamente esta narración corroboró y ayudó a extender una versión distorsionada sobre el asesinato del cantante chileno.

Refiriéndose a la totalidad de la obra, sin penetrar ni ejemplificar jamás específicamente, el mérito de este trabajo reside en ser el primero, que sepamos, escrito sobre Víctor Jara. Desgraciadamente posee algunos errores históricos que confundirán al lector europeo.

De mayor significación nos parece la obra editada en Londres.

Es interesante la variada recopilación de documentos que acoge este texto: algunos de los homenajes rendidos en Inglaterra a Víctor Jara, como el poema de Adrián Mitchell y parte del guión de la película «Compañero»; gráficamente muy hermoso, ilustrado por numerosas fotografías que presentan a Víctor Jara y a algunos de los representantes de la Nueva Canción Chilena; una extensa sinopsis de las actividades teatrales y musicales realizadas por Víctor Jara que desgraciadamente no da cuenta de la lista íntegra de las canciones, ni de su fecha de composición; el libro se completa con una amplia selección de más de treinta canciones originales con texto en inglés y castellano, acompañadas por su partitura musical, que reflejan la amplitud de intereses del cantante chileno expresados en una extensa temática.

Prologado por el cantante norteamericano Peter Seegers, solidario con el Chile combatiente desde los primeros momentos posteriores al golpe, deja constancia del error cometido por los fascistas al asesinar a Víctor Jara: «... Mientras cantemos sus canciones, mientras su coraje pueda ins-

pirarnos mayor coraje, Víctor Jara no morirá nunca».

Joan Jara, que elaboró el currículum y las introducciones interpretativas a cada una de las canciones recogidas, facilita —con los datos que entrega— el acceso a la variada actividad realizada por Víctor Jara, entregando ordenadamente antecedentes que permitirán comprender mejor su obra y su inseparable actividad artística y militante. Además, Joan Jara tiene una participación fundamental en el filme «Compañero». Su voz expresa el compromiso de su marido, mostrándolo como un luchador que solidarizó e hizo suya la batalla de su pueblo por la libertad. Una voz distinta comenta y generaliza, dando una visión sobre la situación de subdesarrollo y de dependencia de Chile, permitiendo —principalmente al espectador extranjero— captar la realidad chilena y la decisión mayoritaria que pretendía hacer posible un cambio radical; la participación masiva en las tareas por realizar y la drástica decisión del imperialismo y sus aliados nacionales para terminar con la experiencia de la Unidad Popular, acudiendo a medios como el crimen y la represión, de los cuales Víctor Jara fue una de las primeras víctimas.

Soledad BIANCHI



Patricio Guzmán y Pedro Sempere.

Chile: El cine contra el fascismo.
Valencia. Fernando Torres,
Editor, 1977.

Patricio Guzmán.

La batalla de Chile o la lucha de un pueblo en armas.
Madrid. Editorial Ayuso, 1977
(Libros Hyperión).

El estreno en España de «La batalla de Chile» —gran éxito de crítica y público— ha coincidido con la aparición de dos libros ilustrativos del filme y del conjunto de la labor de Guzmán.

El primero es una larga y exhaustiva conversación entre el cineasta y el periodista español Sempere, donde se sigue en detalle la formación fílmica del chileno y la obra realizada. Se recapitulan sus años de estudio en España, los filmes de ficción que allí realizó, y su llegada a Chile, poco después que Allende ha llegado al mando de la nación. Allí forma de inmediato un equipo, y con el apoyo de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica filma «El primer año», película testimonial, que empieza con la toma de posesión de Allende y termina con el viaje a Chile de Fidel Castro, y que se caracteriza por el sentido cronológico de los acontecimientos. Recoge los hechos visibles externos, públicos; no es un cine de montaje, ni de archivo.

Más tarde hay un intento de Guzmán de realizar un largometraje de ficción, «Manuel Rodríguez». Pero la ofensiva reaccionaria lleva al cineasta a interrumpir el proyecto, vuelve otra vez a la calle con su equipo y de allí surge «La respuesta de Octubre», documental de cincuenta minutos que recoge las imágenes de la contraofensiva popular a los camioneros en huelga. «En un período de lucha de clases intensa —dice Guzmán— (el cineasta) es completamente secundario, tú tienes un rol como militante político, mucho más importante en ese momento que tu creación.»

Conforme a esa línea abandona definitivamente el proyecto en torno a «Manuel Rodríguez» y forma un nuevo colectivo, «Equipo tercer año»,

con Jorge Müller, Federico Elton y José Pino, y el apoyo de la revista «Chile-Hoy». Surge en ellos la idea de realizar «La batalla de Chile», que procurará ser un manifiesto de métodos de trabajo, un documento teórico que resuma las opciones que ofrece la narrativa, el lenguaje cinematográfico, enfrentados a los hechos capitales que se estaban viviendo. Dice Guzmán: «En ese momento, nosotros sabíamos que teníamos dos posibilidades, o un golpe de Estado fascista o la guerra civil. Ahora bien, si pasábamos a la guerra civil, íbamos a seguir filmando, y algún día, ganada o perdida, se iba a montar con este mismo criterio. Porque fundamentalmente éramos testigos de lo que estaba pasando. Hacer la memoria de Chile es lo que queríamos hacer... Fue hecha para que el pueblo de Chile la vea y (algún día) la verá.»

El libro se completa con varios otros textos: Guiones, el testimonio de Guzmán de sus días de prisión, inédito hasta ahora, una selección de críticas de sus filmes y otros materiales.

La otra obra, como lo indica su título, se refiere específicamente a «La batalla de Chile». Contiene, en efecto, los guiones íntegros de las dos primeras partes de la trilogía, «La insurrección de la burguesía» y «El golpe de Estado», la ficha técnica de ambos, un resumen de la intervención de Guzmán en la Quincena de los Realizadores (Cannes, 1976) y un detalle de los galardones acumulados por el filme en diversos festivales internacionales.

Hay, además, dos prólogos, uno de Marta Harnecker y otro del cubano Julio García Espinosa, que actuaron de asesores en el montaje de las dos primeras partes de la película.

Como se sabe, «La batalla de Chile» fue hecha en los estudios cinematográficos de ICAIC, en Cuba. Allí se procesaron los miles de metros de película filmados en los meses precedentes al golpe de Estado. Guzmán y su equipo pudieron rescatarlos, y ellos mismos salieron después del 11 del país, salvo el camarógrafo Jorge Müller, que, junto con su compañera, está desaparecido hasta el día de hoy.

Aún antes de conocerse la tercera parte de la trilogía —«El poder popu-

lar»— «La batalla de Chile» se ha consagrado ya como uno de los documentos filmicos claves sobre el golpe fascista en nuestro país. Estos dos libros, aparecidos casi simultáneamente, constituyen por una parte un homenaje merecido y legítimo, pero sobre todo, un aporte documental de valor inestimable para todos los que se interesan en el estudio del cine chileno y latinoamericano.

Jacqueline MOUESCA



ARTESANIA

Chili, un peuple brode sa vie et ses luttes. París, 1977, CIMADE, 100 pages.

Con este título ha aparecido recientemente un libro sobre las arpilleras realizadas en Chile entre 1975 y 1977. Editado por CIMADE (organismo francés que se ocupa de la ayuda a los refugiados políticos) y con una presentación de André Jacques y Geneviève Camus, contiene 54 reproducciones en color y textos de Pablo Neruda, Berthold Brecht y Nazim Hikmet. Acompañan igualmente las imágenes plásticas, textos explicativos sobre la temática de las arpilleras, en donde se va siguiendo la historia de las luchas, sufrimientos y esperanzas de nuestro pueblo.

Como se indica en el prólogo, estas obras tienen sus antecedentes principalmente en el trabajo realizado por las Bordadoras de Isla Negra, que durante varios años hasta 1973 tuvieron una gran actividad creadora bordando la vida del mar y del campo chilenos.

Pero ahora hay un imperativo violento, una motivación más fuerte: La necesidad de sobrevivir, un llamado urgente a la solidaridad y a la defensa de la dignidad del hombre. Con medios de expresión muy directos, lanas de colores y trozos de géneros de diversas texturas y otros materiales, testimonian la vida del pueblo de Chile en estos momentos y adquieren por la simplicidad del lenguaje plástico y su pureza expresiva una fuerza y una autenticidad conmovedoras.

Testimonio político, histórico y social que se realiza a través de los temas del diario vivir actual: Los comedores populares, el hambre, el desempleo, los desaparecidos, la denuncia de la explotación, la tortura; y también la solidaridad, las luchas del pueblo y su esperanza.

Los diálogos con las bordadoras explican el porqué de este nuevo oficio y cómo llegaron ellas a esta expresión artística. Ella ha brotado de la miseria abriendo posibilidades de sobrevivencia y de contacto con los demás. Ha nacido así una expresión de la más alta solidaridad humana.

A partir del taller de trabajo se han organizado y hablan de los temas a realizar, de todo lo que las motiva, de

la necesidad imperiosa de expresar todas las cosas que les suceden: Su dificultad para vivir. Una de las bordadoras dice: «A mí me gusta este trabajo, ya que uno habla de cosas que ha vivido. Me acuesto a las tres de la mañana porque en la noche puedo trabajar más tranquila. No es un trabajo cualquiera... Lo que yo hago no es con mala intención, es lo que yo he visto. Yo no soy quien inventa que hay hambre. Lo que yo hago es para comer... Jamás nos habíamos imaginado, ni siquiera soñado, ser artistas...» Y siguen los diálogos que nos hablan de mil aspectos del trabajo que realizan, completando así una información necesaria para la comprensión cabal de las arpilleras.

Junto a la forma de los trozos de géneros diversos en plano y volumen, de colores vibrantes y francos que describen objetos, paisajes, seres humanos, etc., aparecen leyendas que dan el título a la obra o que indican el nombre del campo de concentración o del taller de trabajo, de las cantinas populares o el nombre del desaparecido.

Estas arpilleras de Chile son un mensaje vivo y quemante que las mujeres de nuestra patria nos envían, dando una vez más muestra de su capacidad creativa, de su espíritu combativo y su extraordinaria fe en el futuro.

Gracia BARRIOS



(Viñetas de MATA)

El objetivo de esta bibliografía es dar cuenta de las publicaciones que han aparecido sobre Chile en USA con posterioridad al golpe militar de 1973. Es necesario destacar, sin embargo, la existencia de un copiosa literatura anterior, centrada en el proceso chileno, y donde sobresalen los libros de Ricard Feinberg, *The Triumph of Allende: Chile's Legal Revolution* (1972); David Morris, *We Must Make Haste-Slowly: The Process of Revolution in Chile* (1973); y el de Dale Jonhson, *The Chilean Road to Socialism* (1973), bibliografía que queda fuera de los límites fijados para este trabajo.

1. BIRNS, LAWRENCE (comp.): *The end of Chilean democracy; and IDOC dossier of the coup and its aftermath* (New York: Seabury Press, 1974), 219 pp.
2. BOORSTEIN, EDWARD: *Allende's Chile* (New York: International Publishers, 1977), 277 pp.
3. CLEAVES, PETER S.: *Bureaucratic politics and administration in Chile* (Berkeley: University of California Press, 1974), XX, 352 pp. Bibliografía: pp. 328-343.
4. *Covert Action in Chile, 1963-1973*. Staff Report to the Select Committee to Study Governmental Operations with Respect Intelligence Activities, United States Senate (U.S. Government Printing Office, Washington D.C., 1975).
5. CUSACK, D. F.: *Revolution and reaction: the internal dynamics of conflict and confrontation in Chile* (Denver, Colorado: University of Denver, 1977). (Graduate School of International Studies.)
6. *Chile: the status of human rights and its relationship to U.S. economic assistance programs*. Hearings before the Subcommittee on International Organizations of the Committee on International Relations, House of Representatives (Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1976).
7. EVANS, LES (comp.): *Disaster in Chile: Allende's strategy and why it failed*. Edited with an introd. by Les Evans (New York: Pathfinder Press, 1974), 271 pp.
8. GAYNER, JEFFREY, and LAWRENCE D. PRATT: *Allende and the failure of Chilean Marxism*. (Washington: Heritage Foundation, 1974), 57 pp.
9. HORNE, ALISTAIR: *Small earthquake in Chile; Allende's South America* (New York: Viking Press, 1972-1973), 349 pp.
10. IDOC: *Chile under military rule: A dossier of documents and analysis compiled by the staff of IDOC/International Documentation, with the special assistance of guest editor, Gary MacEoin* (New York: IDOC/North America, 1974). (IDOC N. 62, 64). Bibliografía: pp. 158-159; pp. 164.
11. KAUFMAN, R. R.: *Transitions to stable authoritarian-corporate regimes: The Chilean case?* (Chicago: Sage Publications, 1976).
12. KURTZ, CAROL, SAUL LANDAU and RALPH STAVINS: *Orlando Letelier and Ronni Karpen Moffitt* (Washington, D.C.: Transnational Institute, 1977), 94 pp.
13. LETELIER, ORLANDO: *Chile: Economic freedom and political repression*. (Washington D. C.: Transnational Institute, 1976.)
14. LOVEMAN, BRIAN: *Struggle in countryside: A documentary supplement* (Bloomington, Indiana: IDRC, 1976), X, 194 pp. («Supplement to Studies in development N. 10».)
15. MacEoin, GARY: *No peaceful way: Chile's struggle for dignity*. (New York: Sheed and Ward, 1974), VII, 230 pp. Bibliografía: pp. 221-224.
16. MALAMAKIS, MARKOS: *The growth and structure of the Chilean economy: From independence to Allende* (New Haven: Yale University Press, 1976), xx, 390 pp.
17. NUNN, FREDERICK M.: *The military in Chilean history: Essays on civil military relations, 1810-1973* (Albuquerque: University

- of New Mexico Press, 1976), xiv, 343 pp.
18. PETRAS, JAMES and MORRIS MORLEY: *The United States and Chile: imperialism and the overthrow of the Allende Government* (New York: Monthly Review Press, 1975), xvii, 217 pp.
 19. PROTOPAPAS, GEORGE: *Chile: Allende and after* (Huntington, Indiana: Our Sunday Visitor, 1975), 128 pp.
 20. *Refuge and humanitarian problems in Chile*. U.S. Congress Senate, Ninethird Cong., 1st session, september 28, 1973 (Washington D.C.: U.S. Printing Office, 1973).
 21. RIESCH, MARY and STRHASKI: *Bibliographical Notes for Understanding the Military Coup in Chile* (Washington D.C.: Cooperation in Documentation and Communication, 1974), 108 pp.
 22. ROJAS, ROBINSON: *The murder of Allende and the end of the Chilean way to socialism* (New York: Harper & Row, 1976), x, 274 pp. (Traducción de *Estos mataron a Allende*. Barcelona, 1974.)
 23. ROXBOROUGH, IAN: *Chile: The state and revolution* (New York: Holmes & Meier, 1977), x, 304 pp. Bibliografía: pp. 293-300.
 24. SOBEL, LESTER A.: *Chile & Allende*. (New York: Fact on File, 1974), ii, 190 pp. (A Fact on File publication).
 25. STEENLAND, KY LE: *Agrarian reform under Allende: Peasant revolt in the South* (Albuquerque: University of Mexico Press, 1977), 241 pp.
 26. *United States and Chile during the Allende years, 1970-1973*, Hearings before the Subcommittee on Inter-American Affairs of the Committee on Foreign Affairs, House of Representatives (Washington D.C.: U.S. Printing Office, 1975).
 27. SWEEZY, PAUL MARLOR and HARRY MAGDOFF (comp.): *Revolution and counter-revolution in Chile* (New York: Monthly Review Press, 1974), 169 pp.
 28. URIBE ARCE, ARMANDO: *The black book of American intervention in Chile* (Boston: Beacon Press, 1975), x, 163 pp. (Traducción de *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile*.)
 29. VALENZUELA, ARTURO and VALENZUELA, SAMUEL: *Chile: Politics and society* (New Brunswick, N. J.: Transaction Books, 1976), xv, 399 pp. Bibliografía: pp. 378-382.
 30. VARAS, FLORENCIA and VERGARA, JOSE MANUEL: *Coup! Allende's last day* (New York: Stein and Day, 1974, 1975), 182 pp.
 31. VARIOS AUTORES: *The coup in Chile: Firsthand report and assessment by Hugo Blanco and other revolutionaries who escaped* (New York: Pathfinder Press, 1973), 23 pp.
 32. WHITE, JUDY (ed.): *Chile's days of terror* (New York: Pathfinder Press, 1974). (Eyewitness accounts of the military coup. Introd. by José Iglesias.)
 33. WILLIAMS, LEE H.: *The Allende years: A union list of Chilean imprints, 1970-1973*, in selected North American libraries, with a supplemental, holdings list of books published elsewhere for the same period by Chileans or about or Chileans (Boston: G.K. Hall, 1977), vii, 339 pp.

Juan Armando Epple
Bernardo Subercaseaux

CARTAS AL DIRECTOR

«Les escribo para felicitarlos por la revista, por este primer número aparecido, tan bueno.» *María Eugenia Bravo Calderara* (Londres, Inglaterra).

«¡Formidable primer número! Les daré opiniones más cimentadas próximamente.» *Polí Déllano* (Ciudad de México, México).

«La revista no me ha disgustado... La he leído por completo y el balance, a nivel general, me parece positivo...» *Germán Marín* (Barcelona, España).

«Nuestra impresión es excelente... La revista es muy buena, impresiona bien desde el comienzo... Los artículos de fondo muy buenos, interesantísimos; también la sección reseñas. No hablemos, eso sí, de las feas erratas, incomprensibles... Para el futuro me atrevo a sugerir que se cumpla exactamente la declaración de principios en cuanto a la amplitud...» *Omar Lara* (Bucarest, Rumania).

«Mis sinceras felicitaciones por la magnífica publicación que ustedes patrocinan, y que es un esfuerzo estimable sumado a otros en la lucha solidaria por la liberación de nuestro pueblo.» *Ernesto Malbrán* (Bergen, Noruega).

«Nos alegramos que haya salido la revista, está bonita y el contenido interesante y bueno. Sin embargo, tomando en cuenta lo que se dice en la presentación y lo que ella se propone, pienso que habrá que hacer un gran esfuerzo para conseguir colaboraciones de sectores más amplios.» *Bernardo Subercaseaux* (Cambridge, Estados Unidos).

«La revista es buena, buena en toda la línea... Creo que un esfuerzo tan notable con un primer fruto de calidad superior, merece ser analizado y criticado con rigor y ánimo de que cada número corresponda al alto nivel que había alcanzado Chile en el campo cultural durante el gobierno de la UP... No deja de dar una especie de vértigo una revista cultural chilena antifascista que va a llegar a todos los rincones del mundo...» *Virginia Vidal* (Belgrado, Yugoslavia).

«Llegó un ejemplar del «almanaque» y he tenido la suerte de leerlo de tapa a tapa. Ustedes conocen mi afición por los almanaques... Mientras el ejemplar se desgasta de mano en mano, recojo algunas opiniones y, personalmente, celebro, felicito, bailo...» *M. S.* (Santiago, Chile).

LOS AUTORES DE ESTE NUMERO

* Fernando ALEGRIA: Novelista, poeta, crítico literario, autor de *Caballo de copas*, *Mañana los guerreros* y muchos otros libros. * Clodomiro ALMEYDA: abogado y sociólogo, ex-ministro de relaciones exteriores del gobierno de la Unidad Popular. * Ligeia BALLADARES: periodista y poeta. * Gracia BARRIOS: pintora, ex-profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. * Gustavo BECERRA: músico, Premio Nacional de Arte, ex-Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. * Soledad BIANCHI: profesora de Literatura. * Oscar CUELLAR: sociólogo, especialista en estudios sobre las Fuerzas Armadas latinoamericanas. * Juan Armando EPPLE: poeta y ensayista, profesor de literatura. * Pablo GONZALEZ CASANOVA: sociólogo y ensayista mexicano, ex Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, autor de innumerables libros sobre filosofía, sociología y educación. * Patricia GUZMAN: profesora de Literatura. * Omar LARA: poeta y ensayista. * José MORALES: seudónimo de músico chileno residente en el país. * Jacqueline MOUESCA: guionista de cine. * Julio MONCADA: poeta y periodista. * Jorge MONTES: Dirigente del Partido Comunista de Chile, autor de un libro inédito que relata sus tres años en las prisiones de Pinochet. * Miguel ROJASMIX: ensayista y crítico de arte, ex-Director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. * Antonio SKARMETA: cuentista, premio Casa de las Américas, autor de «El entusiasmo», «Desnudo en el tejado» y otros libros. * Bernardo SUBERCASEAUX: profesor de literatura, ensayista, autor de «Gracias a la vida». * Joan TURNER: bailarina inglesa, viuda de Víctor Jara. * Sergio VILLEGAS: periodista y escritor. * Sergio VUSKOVIC: profesor de español, ensayista, ex-alcalde de Valparaíso.

La referencia de los autores no mencionados figura en el número 1 de ARAUCARIA.

Dibujo de la portada:
Roberto MATTA
Diseño gráfico:
Fernando ORELLANA
sobre maqueta original de
TEX





Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <http://www.archivochile.com> (Además: <http://www.archivochile.cl> y <http://www.archivochile.org>). Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.) Envía a: archivochileceme@yahoo.com y ceme@archivochile.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#)..

© CEME web productions 1999 -2010 