

# araucarria

de Chile





Director: Volodia TEITELBOIM  
Secretario de redacción: Carlos ORELLANA  
Comité de redacción: Soledad BIANCHI, Luis BOCAZ,  
Oswaldo FERNANDEZ, Luis Alberto MANSILLA y Carlos MARTINEZ C.

Diseño gráfico: Fernando ORELLANA

La portada reproduce la pintura «Autorretrato en la plataforma de un tren»,  
de Gastón ORELLANA

La correspondencia, pedidos de ejemplares y suscripciones, y remesa  
de valores, dirigirlos a nombre de Ediciones MICHAY, Apartado de  
Correos 5056, Madrid-5, España

**NOTA: La Redacción de ARAUCARIA no responde por originales que no hayan sido  
previamente solicitados.**

Ediciones MICHAY, Carrera de San Francisco, 13, Of. 002. Tel. 265 98 80.  
Apartado de Correos 5056. Madrid-5, España

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 (España)

## SUMARIO

### NOVENTA AÑOS DE GABRIELA MISTRAL

- Radomiro Tomic: *Adiós y permanencia de Gabriela Mistral* ... 5  
Soledad Bianchi L.: *Descubriendo la prosa de Gabriela Mistral* ... 9

### NUESTRO TIEMPO

- Joaquín Ruiz Jiménez: *Díctadura y transición a la democracia en España* ... 21

### EXAMENES

- Sergio Sporer: *Después de Puebla. Iglesia y movimiento popular en América Latina* ... 41  
Osvaldo Fernández: *El funcionamiento de la ideología en una formación económico-social* ... 53

### TEMAS

- José Donoso: *Acercamiento a «Casa de Campo»* ... 69  
Samuel Guerrero: *Luces nuevas en la cultura chilena* ... 77  
Héctor P. Agosti: *La universalidad americana de Guayasamín* ... 87

### CAPITULOS DE LA CULTURA CHILENA

- El teatro* ... 99  
Varios: *El Teatro Experimental* ... 103  
Oscar Castro: *El teatro en los campos de concentración* ... 115  
Arnold Suttcliffe: *Teatro de creación colectiva* ... 149

### TEXTOS

- El último tren* ... 153  
*Pedro, Juan y Diego* ... 159  
*Los payasos de la esperanza* ... 167

### LOS LIBROS

- Miguel Rojas-Mix: *Tres libros sobre Argentina* ... 185

### CRONICA

- Julio Cortázar: *Desmintiendo mentiras* ... 195  
Luis Alberto Mansilla: *Notas en blanco y negro* ... 196

### BIBLIOGRAFIA CHILENA

- Víctor González Selanio: *Chile a través de los libros en italiano* ... 201  
Ignacio Delogu: *«La Araucana» en italiano* ... 207  
*Repertorio bibliográfico* ... 211

### NOTAS DE LECTURA

- El carácter chileno / La Plaza Mayor: el urbanismo, instrumento de dominio colonial / Las malas juntas / Lo demás es silencio / Bracamonte* ... 214

- CARTAS AL DIRECTOR ... 225



# ADIOS Y PERMANENCIA DE GABRIELA MISTRAL

**RADOMIRO TOMIC**

Bienaventurados aquellos por quienes lloran los pobres cuando mueren. Estas lágrimas que no nacen del vínculo de la sangre, ni de la memoria de servicios o gratitudes individuales, son la señal de la filiación en que los pueblos se reconocen en sus santos y en sus héroes.

Ninguna vida más plena que la de estos Elegidos para vivir por los demás o para morir por los demás.

Parecen estas palabras excesivas. Y, sin embargo, solamente a la luz del misterio de la Comunión de los Santos adquiere significado el alma torturada de Gabriela Mistral y puede entenderse la asombrosa identificación del pueblo chileno con esta mujer triste y solitaria.

Murió, y durante tres días y tres noches cientos de miles de personas esperaron de pie horas interminables, formando inmensas columnas, para ver el rostro inmóvil por la breve fugacidad de unos segundos. Millares venían de pueblos y ciudades próximos o lejanos. Decenas de millares abandonaron trabajos, obligaciones, deberes de familia, agrados o descanso. ¿Quiénes eran? Hombres, mujeres y niños de toda condición, ¿Qué querían? Verla por última vez.

¿Por qué...?

¿Acaso porque había obtenido el Premio Nobel doce años antes? Pero, ¿cuántos de ellos siquiera lo sabían? ¿Cuántos hubieran podido explicar en qué consiste el Premio Nobel? ¿Y qué agrega este honor a la cara de un muerto?

No, no venían por el Premio Nobel.

¿Acaso porque la muerte despierta oscuros terrores que empujan a buscar en el rostro rígido lo que no puede hallarse en la sonrisa y la luz de la mirada...? ¿Y cómo explicar entonces la marejada humana con que el país la recibió en 1954, primero en los puertos de recalada, más tarde al llegar a Valparaíso, después a lo largo de la vía férrea y, finalmente, en la gigantesca recepción popular en Santiago?

No, no venían por el secreto estremecimiento de la muerte visible.

¿Podría ser tal vez por la solidaridad de clase, de ideas, de partido? Pero ¿quién se hubiese atrevido a reclamar exclusividades sobre Gabriela Mistral sin cometer un ultraje contra el pueblo chileno y contra ella misma?

¿Fue, entonces, porque sus poemas les ayudaban a iluminar sus pobres vidas; porque les daban sosiego en la ansiedad, esperanza en el desconuelo y refugio ante la ráfaga nocturna en que todo parece frustrado y con sabor a cenizas? ¡Oh, no! La poesía de Gabriela Mistral no fue escrita para eso. Y si es cierto que entre ella jaspea la ternura de sus rondas infantiles y de sus poemas a las madres y maestras, es más cierto aún que la angustia es la más honda raíz de su mensaje, y la muerte el contrapunto de donde sacaba su inspiración fuerte, agreste, primitiva y quemante.

No; la identificación del pueblo chileno con Gabriela Mistral no obedecía a estos signos externos de su cansado paso por el mundo. Su origen es más hondo; más elemental y puro. La inmensa muchedumbre, ese medio millón de personas que la vieron pasar la mañana siguiente al cementerio, la sabían suya de un modo entrañable. No eran los honores, ni sus versos, ni siquiera sus ideas, la raíz de esa transfiguración. Era ella toda; su persona, su vida solitaria, su alma atormentada, su dura lucha, el fuego oscuro en que se consumía, el desdén con que miró pasar los éxitos del mundo cuando, en su hora, llegaron a su puerta. Fue creciendo lentamente en el corazón del pueblo chileno, alzándose y alzando junto a ella al pueblo suyo, como los árboles, milímetro a unilímetro, lentamente, poderosamente, signo y cifra del mundo que los rodea.

Murió, y al eco de su muerte todos fuimos testigos atónitos de la unanimidad con que el país se reconocía en ella. ¡Y, sin embargo, no fue el suyo un espíritu neutral ni buscó jamás «torres de marfil»! Estuvo siempre y sin vacilaciones con las ideas de la democracia y la libertad, por ser condición esencial para la dignidad humana; escribía y hablaba por la paz del mundo con dolorosa tensión de espíritu; le dolían los pobres y su mísera heredad de tierra, de escuela y de alegría; la verdad, como ella la veía, le quemaba los labios y tenía que ser dicha, cualquiera que fuese el precio que hubiese que pagar por ello. No fue neutral, sino combatiente; testigo insoportable de su fe y de sus convicciones, en la serenidad o en el martirio.

Pero apenas murió, ya todos los poderes del Estado, todos los estamentos dirigentes de la nación, toda la gama de ideologías y de

intereses en que los chilenos se organizan, se dividen y combaten, encontraron súbitamente en ella un centro de reunión.

¿Por qué...?

Porque, más que sus versos, sus honores o el anecdotario de su vida, esta mujer nos dio la muestra sensible de que la Patria es una comunidad humana de la que todos formamos parte orgánica, inevitablemente solidarios de un destino común.

Murió, y, según las agencias cablegráficas, mientras se prolongó su larga enfermedad, más de quinientas consultas *diarias* se hacían al hospital de Nueva York, en que estaba internada, por su salud. Asombrada la secretaria del establecimiento, preguntó un día al periodista: «¿Quién es, pues, esta mujer?»

¿Quién era? Una mujer anciana, enferma y pobre, cuyos versos más hondos habían sido escritos treinta años antes y cuyo espíritu tenía en los últimos tiempos el doloroso vuelo de un pájaro ciego. Y, sin embargo, apenas muerta, gobernantes de decenas de países, entre ellos Estados Unidos, la Unión Soviética y la India, y todos los de América Latina; el Secretario General de las Naciones Unidas; el Consejo de la Organización de Estados Americanos; el Senado y el pueblo del Perú; las Universidades argentinas; numerosas escuelas en diversos países hicieron llegar a Chile sus condolencias, le rindieron homenajes oficiales, recordaron en actos oficiales su memoria, y cambiaron los nombres de sus establecimientos escolares para que se llamasen «Gabriela Mistral».

¿Por qué, si no pocos de ellos eran ajenos a sus versos por el idioma; y los más, indiferentes a honores que representan poco en tierra extraña?

Porque el mundo exterior terminó por ver también en ella un símbolo de Chile, una forma transfigurada de su pueblo. ¿Cómo, si no, explicar el carácter universal que alcanzara la muerte de quien, como Gabriela, tuvo siempre poco a lo largo de su vida y ya casi había perdido todo en la hora de su muerte?

Instintivamente el pueblo chileno, sus grupos dirigentes y el mundo exterior vieron en ella lo que ella era: ¡El rostro multitudinario y el alma perdurable de su nación!





# DESCUBRIENDO LA PROSA DE GABRIELA MISTRAL

SOLEDAD BIANCHI L.

Durante este último tiempo, aproximadamente desde mediados de 1978, se han editado en Chile varias publicaciones de la prosa de Gabriela Mistral. Salvo *Materias*, seleccionada y prologada por Alfonso Calderón, publicada por Editorial Universitaria, todas las otras antologías han aparecido bajo el sello Editorial Andrés Bello, organismo estatal que pertenece a la Editorial Jurídica de Chile. Sus títulos son: *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, recogida y prologada por Sergio Fernández Larraín; *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*, escogida por Luis Vargas Saavedra, y dos obras recopiladas por Roque Esteban Scarpa: *Gabriela anda por el mundo...* y *Gabriela piensa en...*

«El 'boom' de la Mistral está apenas comenzando», afirma Enrique Lafourcade<sup>1</sup>. Es justo y natural que la obra de Gabriela Mistral se conozca en toda su amplitud y que su desperdigada prosa se haga más accesible, pero no deja de llamar la atención este súbito interés oficialista. Estas dudas surgen porque nadie olvida que una de las primeras acciones de la Junta fue borrar el nombre y la función del «Edificio de la Cultura 'Gabriela Mistral'». El régimen militar, tan poco partidario de metáforas, realizaba con este acto un símbolo de la destrucción de la cultura chilena.

Detenida con el golpe de Estado su producción de doce millones de volúmenes, meses después recomienza la actividad de la «Editora

<sup>1</sup> *El Mercurio*. 31 de diciembre de 1978, cuerpo E, pág. 1.

Nacional Quimantú» con el nuevo nombre de «Gabriela Mistral». Su orientación responde, entonces, a la política económica de las autoridades militares: se publican escasos títulos de reducidos tirajes. Al poco tiempo, el establecimiento se remata al mejor postor —privado, por supuesto..., que se dedica a la fabricación de material de escritorio...

Hace unos años, la publicación de las *Obras completas* de Vicente Huidobro por Editorial Andrés Bello se utilizó como pretexto para oponer el nombre de este gran poeta chileno al de Neruda. Lo mismo están tratando de hacer ahora con Gabriela Mistral, porque los fascistas son incapaces de comprender que estos escritores no se oponen. Por el contrario, sus obras se complementan porque muestran desde distintas perspectivas la realidad chilena. Además, la Mistral, Neruda o Huidobro, como todos los grandes artistas nacionales, pertenecen sólo al patrimonio del pueblo chileno que la Junta no representa ni puede representar.

La dificultad para acceder desde la lejanía del exilio a las obras ya mencionadas limita nuestro intento de comprensión solamente a dos de ellas: *Cartas de amor de Gabriela Mistral*<sup>2</sup> y *Materias*<sup>3</sup>, que por su diferencia son, probablemente, buenos puntos de referencia para comenzar a acercarse a la variada prosa mistraliana.

Distintos objetivos se proponen los antologadores que seleccionan, a su vez, materiales diferentes con actitudes diversas. Sergio Fernández Larraín saca a la luz algunos escritos personales de la poetisa en un intento de mostrar parte de su vida. Alfonso Calderón, por su parte, realiza un trabajo de investigación y búsqueda en múltiples publicaciones —desgraciadamente rara vez mencionadas— para reunir algunas crónicas entre los cientos de artículos que Gabriela quiso dar a conocer y publicar.

El larguísimo prólogo de Sergio Fernández Larraín ocupa casi tantas páginas como las cartas de Gabriela Mistral y no agrega nada al conocimiento de la poetisa porque se limita a glosar o unir trozos de poemas en un intento absurdo de ilustrar la vida de la Mistral con su poesía. Esta introducción se reduce a repetir largos párrafos de diferentes críticos de Gabriela Mistral (casi nunca los mejores) y —lo que es peor— a prosificar sus versos y a reescribir o copiar fragmentos de las cartas que el lector va a encontrar pocas páginas más adelante.

Este prefacio, más que dar a conocer a la Mistral, sirve para conocer al prologuista: su preocupación por rescatar (¿inventar?) los «rancios» orígenes sociales de los hombres que Gabriela amó, manifiesta el propio interés de Fernández Larraín por valorar una «aris-

<sup>2</sup> Sergio Fernández Larraín, *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Introducción, recopilación, iconografía y notas de Sergio Fernández Larraín. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1978, 243 págs.

<sup>3</sup> Gabriela Mistral, *Materias*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago, Editorial Universitaria, 1978, 412 págs. (Cormorán-Letras de América.)

toocracia colonial y criolla». Probablemente si conociera la opinión de la Mistral sobre los conquistadores españoles<sup>4</sup> no hubiera perdido tiempo en *descubrir* ancestros que a la poetisa no le interesaron nunca.

En una de sus opiniones *tan personales*, comparando a Neruda y la Mistral, Fernández señala: «De allí que a diferencia de Neruda, que navega en la superficie de las cosas, Gabriela nos la muestra *sub specie aeternitatis*, inmateriales e intangibles...», ¿estará pensando el prologuista en las *frívolas* «Alturas de Macchu Picchu» o en la *abstracta* «Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena»? ¿No recuerda, acaso, que la Mistral tituló una de las secciones de *Tala* con el *incorpóreo* nombre de *Materias*?

Pero el prologuista no sólo es descuidado en sus opiniones personales, sino que, a veces, olvida que ciertos juicios de Gabriela Mistral se oponen radicalmente al régimen que él defiende, ¿qué podría argumentar ante los censores de la Junta cuando citando un «Recado» mistraliano afirma que «la vida constitucional de Chile... es el mayor de nuestros decoros...»? Estas palabras, señor Fernández, ¿no constituyen un atentado a la «seguridad nacional»?

Si las *Cartas de amor* se centran, en su mayoría, en la intimidad de la poetisa cuya mirada se dirige a sí misma y a su relación amorosa que expresa para ella y sus amados, en *Materias* Gabriela Mistral se sitúa frente al mundo, a los diferentes seres y objetos en un intento de comprenderlos y descubrirlos. La poetisa, entonces, expresa para ella y muchos otros su contemplación de un mundo exterior que incorpora e interioriza por el acto de la escritura. Al acercarse a las diferentes «materias», la Mistral realiza, también, un acto de amor, de apropiación: «el poeta lírico es un defensor de las imágenes en fuga...» que «resucitará a otros y a sí mismo, peleando contra su propia muerte a fuerza de memoria empecinada...» (402, 403).

En infatigable epistolario, Gabriela se comunicaba con «amigos, maestros, conocidos o desconocidos»<sup>5</sup>. En la recolección de Fernández Larraín se dan a conocer cinco cartas dirigidas a Alfredo Videla Pineda<sup>6</sup> cuando ella tenía dieciséis y diecisiete años, y treinta y ocho, de más de un centenar original, de las enviadas al poeta chileno Manuel Magallanes Moure entre fines de 1914 y 1921.

Estas cartas hacen aflorar la comprensión religiosa que la Mistral tiene de la existencia. La vida, el amor, los seres humanos, ella mis-

<sup>4</sup> «...españoles linajudos y soberbios que llamaron a los indios raza inferior, para excusar la explotación perversa que de ellos hacían.» («Don Vasco de Quiroga», en *Gabriela Mistral en México*. Premio Nobel de Literatura. Biografía y antología por Guillermo Lagos Carmona. México, Secretaría de Educación Pública, 1945 (Biblioteca Enciclopédica Popular, núm. 87), pág. 71.

<sup>5</sup> Alfonso Calderón, «Prólogo», *op. cit.*, pág. 9.

<sup>6</sup> En las cinco cartas de la Mistral no aparecen nunca los apellidos de «Alfredo». La deducción es de Sergio Fernández Larraín, «Introducción», *op. cit.*, página 22.

ma, son limitados y no valen por sí mismos. Avanzan en un intento de perfeccionarse, viven intentando superar limitaciones y culpas.

Para la Mistral, todo hombre nace manchado, incompleto, culpable, inacabado, pero debe acatar esta realidad y asumirla dolorido. Vivir es sufrir y el sufrimiento debe soportarse con entereza.

Gabriela asume una vida difícil: comienza a trabajar a los quince años para ayudar a mantener a su madre. Desde esta época, se concibe como una mujer experimentada, como una anciana. Cansada, se siente derrotada e impotente ante una poderosa mala suerte imposible de vencer. Se mira pobre, fea, ruda, determinada por infinitas faltas, llega a odiarse en una actitud de humildad extrema. Al mismo tiempo, orgullosa, no se niega sus virtudes y, considerándose mejor que los otros hombres, se confiesa sus valores morales y se crea «un vivir cerrado a todo el mundo». Esta desgarradora ambigüedad la agobia y la poetisa la vive con dificultad porque su aislamiento no es comprendido y porque, a veces, se sabe tan miserable como todos los humanos.

Quebrada, quisiera superarse cada día y no puede, desgarrada por sus limitaciones, sufriendo por pugnas interiores, aspiraría a olvidar y matar una parte de ella misma. Este quiebre la obsiona: querría que su cuerpo no le impidiera avanzar hacia un ideal, que su carne que en todo instante le recuerda la muerte le permitiera liberarse, anhelaría que su espíritu dominara sobre su «ángel malo». Viviendo estas tensiones, Gabriela no puede acceder a la serenidad a la que aspira porque el acercamiento a la tranquilidad no depende de su decisión. Sufre, entonces, pero el sufrimiento es sinónimo de vida... Vive períodos difíciles en los que se unen el intenso dolor y la inmensa dicha: dolida por sentirse injustamente limitada, dichosa por creer, por tener fe.

En 1915, en las primeras cartas que escribe a Magallanes Moure confiesa atravesar momentos de crisis. Desesperada por su desgarramiento, cree que «la perfección no puede ser sino la serenidad» (104).

Pero este amor que ella entrega no le trae sosiego porque sabe que no la amarán. (Su lealtad, sin embargo, la obliga a prevenir de sus limitaciones: «...¿Tú me querrás fea? ¿Tú me querrás anti-pática? ¿Tú me querrás como soy?», le pregunta a Magallanes Moure.) Y a pesar que sufre, se complace porque amar embellece, porque el amor hace olvidar el mal, porque el amor endulza la amargura y seca las lágrimas. Pero no quiere poseer al amado, renuncia una y otra vez al deseo de posesión y rechaza el amor físico perecedero para adherir a un «concepto de amor que nada pide; que saca sustento de sí mismo, aunque sea devorándose» (110)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> «El amor cubre los infortunios más grandes con mantos de aurora y de flores. Bajo su imperio todo es bello. La tristeza es dulce, la queja es arrullo, la flagelación es la traición es caricia. Hasta la indiferencia del Idolo hace amar más.» (*Carta a Alfredo Videla*, pág. 93.)

Estas son las concepciones del amor y de la vida que aparecen en *Desolación*, cuya primera edición es de 1922.

El tiempo pasa, el sufrimiento disminuye y la serenidad llega o está más cerca, pero surgen los malentendidos con Magallanes Moure y después de romperse la relación amorosa comienza a surgir una amistad expresada en las cartas por la incorporación cada vez mayor del exterior. Gabriela Mistral habla, ahora, de sus colaboraciones y actividad literaria, de sus amistades, de sus luchas por ascender profesionalmente y opina, generalmente con rigor, sobre los sucesos y personalidades culturales y políticas<sup>8</sup>.

Después del fracaso amoroso se siente débil, pero tranquila y su lucha por arrancar de su persona el ansia de propiedad se resuelve dramáticamente en un sentimiento de vacío y de carencia radical: «...Soy la mujer —reconoce en 1921, cerca de sus treinta y dos años— en que el sentimiento de la posesión, así de los objetos como de las vidas, no existe. Es una de las cosas que me ha dado esta desolación espiritual. Nunca, nunca sentir mío nada, ni siquiera una planta...» (165).

El amor con Magallanes Moure no pudo ser, pero Gabriela lo rescató y conservó en sus cartas. La Mistral que se confiesa incapaz de poseer, no puede apoderarse de los seres o las cosas porque el hombre es incapaz de acceder a lo perdurable, el ser humano sólo puede conocer lo efímero: «¿Qué otra cosa es el mundo —dice en *Materias*— sino eso: un torrente ininterrumpido de gestos, hechos y formas huyentes? Todo escapa, pero dejando su imagen, cogida o desperdiciada por nosotros...» (401). La Mistral, entonces, toma las imágenes, las sombras, las representaciones de los seres y las cosas y las conserva, las escribe, las recuerda<sup>9</sup>, y en *Materias* hace aparecer y vivir un mundo, una naturaleza, un paisaje, objetos u oficios que hoy nos parecen lejanos y casi ídos en la distancia de cuatro décadas o medio siglo que nos separan. En cambio, sus opiniones sobre situaciones sociales o políticas resultan pertinentes, justas y modernas todavía hoy.

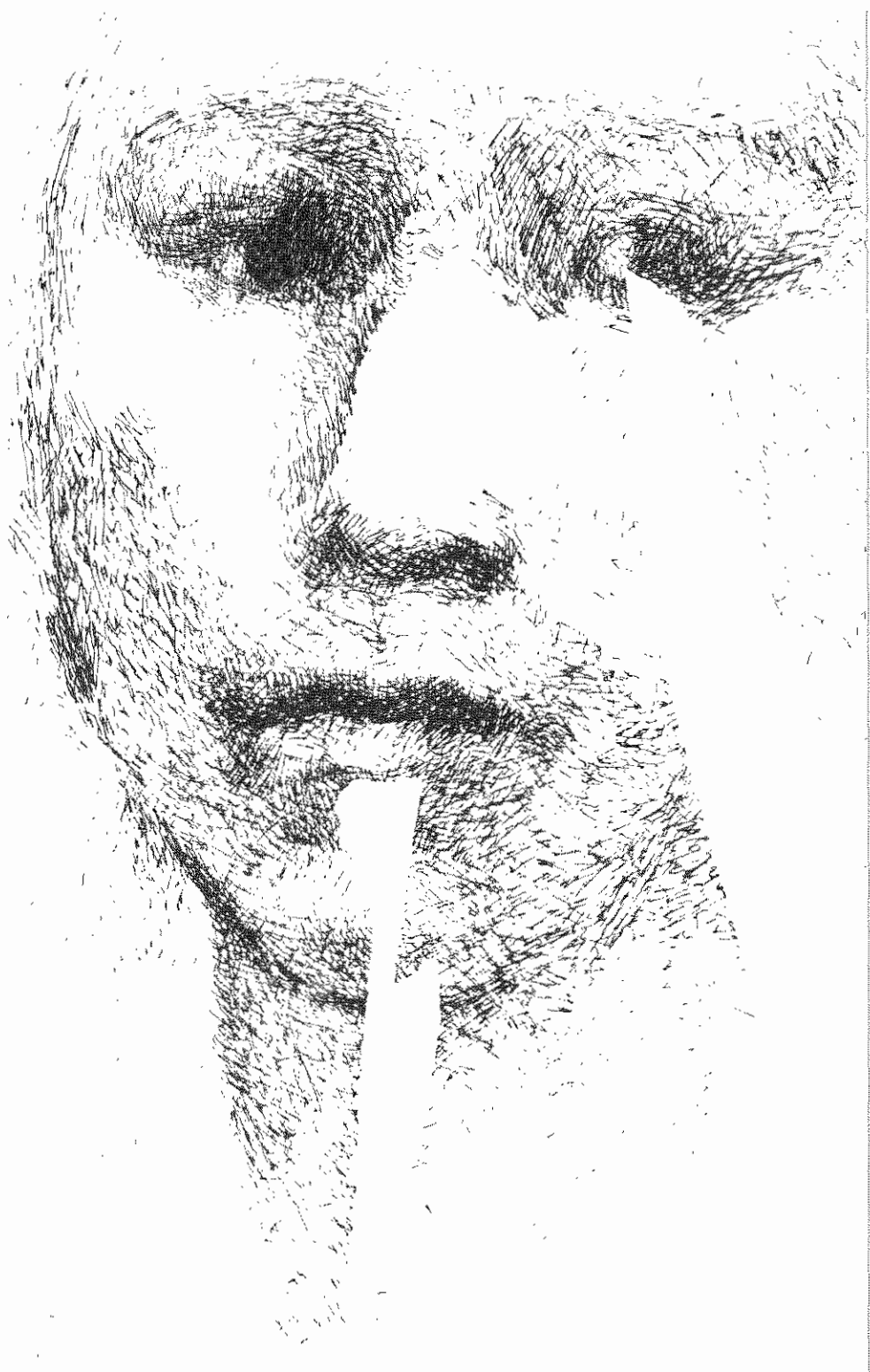
<sup>8</sup> Gabriela Mistral da cuenta de los trámites burocráticos y los problemas que vive en su carrera docente. Con gran afecto y gratitud se refiere a la ayuda que le otorgó don Pedro Aguirre Cerda.

Entre 1905 y 1921 —años que abarca este libro— se desarrolla casi toda la vida pedagógica de Gabriela Mistral en Chile (en 1925, después de residir algunos años en el extranjero, vuelve a Chile donde se le otorga la jubilación).

Gabriela se refiere, también, a las dificultades que vivió al publicar «Poemas de la Madre»: «...por los comentarios estúpidos de los falsos puros...» (164). Los «Poemas de la Madre» pasaron a integrar, posteriormente, una sección de *Desolación*.

<sup>9</sup> Tal como Gabriela Mistral considera que el ser humano está dividido en cuerpo y alma, en carne y espíritu, también ve una separación y pugna entre dos partes de la obra literaria: «...Observará usted por ahí —dice a Magallanes Moure— las dos cosas que pugnan en mí: el amor a la forma y el amor a la idea. Este me ha vencido y así prefiero mi 'Himno al árbol', que es un sermón rimado, la exposición de mi ideal de perfección, a mi 'Ángel Guardián' y otras cosas finas...» (113).

Sobre la sensibilidad trascendente de Gabriela Mistral, ver «Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna», de Bernardo Subercaseaux, en *Literatura Chilena en el Exilio*, núm. 1 (enero, invierno de 1977), págs. 5-10.



«Personas son siempre para mí los países»<sup>10</sup>, decía Gabriela Mistral, y así lo demuestra porque se siente cercana y casi identificada con la naturaleza que la asalta con sus diferencias en distintos «lugares» de Europa o América Latina.

Cada espacio lo vive en su geografía y en los seres que lo habitan o visitaron. Aprehendiendo las tierras y los hombres con todos los sentidos, como los cronistas de Indias cuando describían el Nuevo Mundo, Gabriela los transmite y los muestra al lector comparándolos con las tierras que ambos conocen mejor. Todo lo nombra con pulcra precisión, con colorido y sentimiento: «...el suceso más grande de las cosas, después de existir, es ése de set llamadas precisamente...» (58).

Las ciudades se sienten más humanas, más naturales y no como simples fotos o postales ausentes de vida porque Gabriela las mira, las ve, las vive y se incorpora al paisaje. Los lugares y las cosas se personifican, existen para la poetisa que oye que las barcas de Nápoles la llaman o que se pasea y conversa con Santa Teresa por la meseta castellana.

La Mistral se traslada de un país a otro, pero donde vive verdaderamente lo que ve es en América Latina. «Mi isla pequeña», dice tiernamente de Puerto Rico porque lo siente propio, porque se identifica más con su paisaje y con sus hombres. Gabriela recuerda para evitar el olvido y escribe para recordar porque no quiere deformar su memoria «con el recuerdo recreador que es el mío, el cual rehace los objetos por pura ansia de resurrección y así los designa...» (76).

Sin perder jamás su capacidad de asombro, Gabriela Mistral quiere hacer participar al lector de su emoción, de la singularidad de lo que encuentra, de la abundancia o la escasez, de la exuberancia vegetal o la pobreza humana. Con brevedad buscada, pero queriendo expresarlo todo, clasifica en una manera didáctica de transmitir lo que conoce: enumera, así, lo que más le gusta en Puerto Rico, los árboles que prefiere o los diversos indios que habitan una región. La razón de estas ordenaciones podría encontrarse en esas curiosas explicaciones de la Mistral sobre la peculiaridad femenina: «...Las mujeres no sabemos explicar nada en bloque y sólo conocemos una habilidad de encajeras, es decir, detallista...» (279).

A pesar de reconocerse como «una mujer de australidad fría, lenta y opaca», de los artículos de Gabriela Mistral surge una rica prosa con sus particularidades de estilo y de lenguaje: los plurales afectivos («sus Cides y sus Loyolas»), la ausencia de artículo antes del sustantivo («cuando los puso debajo de almohada»), el pronombre personal que aparece cerca del posesivo («me tengo caminada mi Francia agraria»), los vocablos arcaicos de «una campesina de

<sup>10</sup> Nota a «Recados», sección de *Tala*. Gabriela Mistral, *Poesías completas*, 4.ª ed., Madrid, Aguilar, 1968 (Biblioteca Premio Nobel), pág. 808.



origen, campesina de costumbres y campesina voluntaria o deliberada» que en «La lengua de Martí» da a conocer algunos de los principios que admira en el escritor cubano y respeta o considera válidos en un escritor latinoamericano. Muchas de estas normas —como señala Alfonso Calderón— pueden ser aplicadas a ella misma, que se declara discípula de Martí, «el maestro americano más ostensible de mi obra» (296).

Los juicios de la Mistral sobre el vocabulario y la creación de neologismos de Martí se adaptan, también, a ella porque ambos conservaron «a España la verdadera lealtad que le debemos, la de la lengua» (280). Siempre dispuesta a enriquecer el idioma, la chilena no se opone a incorporar términos ajenos más expresivos «en un préstamo de lengua latina a lengua latina»<sup>11</sup>, rechaza, en cambio, el vocablo extranjero si en español resulta más sabroso: «...el apelativo galo bonito, pero advenedizo, de 'flamboyant', que habría que abandonar, amigos míos, porque la planta, tanto como los hombres y las bestias, quiere ser mentada en lengua propia» (83).

Las descripciones de lugares intentan mostrar rasgos definitorios y penetrar en lo más profundo en paisajes, costumbres, habitantes o profesiones, «oficios» que cada vez se transforman en un homenaje a las diferentes actividades manuales y sus realizadores.

Pero Gabriela Mistral no sólo habla de espacios geográficos, sino que, también, describe amorosamente los vegetales, los elementos naturales, los animales y ciertos objetos como una «cuenta-mundo» que demuestra que no existe separación entre temas poéticos y temas triviales, como lo demostraría el «cotidianismo»<sup>12</sup> de parte de su poesía y como sería definitivamente confirmado, con posterioridad, por las *Odas elementales* de Neruda.

Los objetos toman vida, son vistos en su valor metafórico, son alabados en sus cualidades, son aprehendidos visualmente como un conjunto pictórico o vuelven a ser inventados porque «...La realidad del árbol o la criatura bien está cómo y dónde se está y no necesita de socio o de compadre para inmejorarse o componerse. Lo nuestro, lo del pintor o el poeta, sea, lo más cabalmente posible invención gay y denuedo puro» (309).

Como desterrada que fue durante gran parte de su vida, desde la distancia Gabriela ve con mayor profundidad ciertos problemas, ya que «el que mucho se aproxima a un objeto deja de verlo». La

<sup>11</sup> Nota a «Saudade», sección de *Tala. Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 806.

<sup>12</sup> Ver *Materias*, pág. 404.

Refiriéndose a la Mistral, Neruda señaló: «Esta madre sin hijos parece serlo de todos los chilenos; su palabra... ha sido alabando cada una de las instancias de Chile, desde el arrebataado mar Pacífico hasta las hojas de los últimos árboles australes... Las piedras y los hombres, los panes y las flores, las nieves y la poesía han recibido la alabanza de su voz profundísima. Ella misma es una parte de nuestra geografía...» (citado por Sergio Fernández Larrain, *op. cit.*, página 6).

Mistral, entonces, percibe y alerta sobre el peligro de perder la tierra propia, enajenada por «los intereses de los capitalistas criollos y de los capitalistas extranjeros». En *Conversando sobre la tierra*, escrito en San Juan de Puerto de Rico en 1931, explica esta dramática situación con palabras que, perfectamente y con toda precisión, pueden ser aplicadas hoy, en 1979, cuando las burguesías nacionales latinoamericanas ceden interesadamente los países a las multinacionales. La defensa de la lengua natal y de la tierra propia son, para Gabriela Mistral, la base de nuestra identidad y los pilares de una sociedad independiente. La poetisa observa inquieta un peligro enorme: «... el buen orden del extraño puede dar el desorden y la muerte nuestra, y es que es la cosa más natural del mundo que el extraño le importe menos que al semejante el que nos enloquezcamos» (160).

Importante autobiografía que ilumina retrospectivamente «esta familia de imágenes» muestran algunos textos finales de Gabriela Mistral, «la distraída, la de oficio de silencio». «Cuatro sorbos de agua», por ejemplo, dice en prosa lo que *Tala* había versificado.

Y esta mujer, que hablándole al cántaro de greda confiesa que le deja al rocío porque «como yo puedes tener la apariencia de la plenitud y estar vaciado», continúa guiando a sus lectores y enseñándoles, ahora, de «persouas», escritores, artistas o políticos con los que se identifica o diferencia en personalidad y quehacer y da opiniones sobre literatura y distintos problemas contemporáneos. Surgen, así, las opciones poéticas, literarias, políticas y humanas de Gabriela Mistral.

En Rainier María Rilke, «poeta del niño y de la mujer»; en Selma Lagerlöf, que usa «la uaturalidad de contar que le apellidan 'campesina'», o en la pintora argentina Norah Borges, que como mujer sin hijos «se los buscó hasta encontrárselos; mejor aún: se los llamó con el lápiz», parece sentirse comprendida y hasta identificada.

De acuerdo a sus lecturas confiesa deudas y preferencias literarias; rechaza el intelectualismo de sor Juana Inés de la Cruz, quedándose con su período de sacrificio; critica el romanticismo que «abusó del trueno y del rayo» y se pronuncia contra el regionalismo estrecho en la literatura latinoamericana<sup>13</sup>; generosa, confía en los nuevos escritores y trata de interesarlos mostrándoles derroteros desconocidos como el folklore americano, «tesoro que ha desdeñado neciamente nuestra generación», y señalándoles autores que como el español Pedro Salinas testimonian que una «sensibilidad nueva significa mirada inédita...» (236).

De José Martí, además de confesarse su heredera literaria, elogia su consecuente actitud militante por obtener para su pueblo «libertad primero, cultura y bienestar en seguida». El presidente Balmaceda y el general Sandino son las figuras en las que Gabriela Mistral centra sus elogios y en sus homenajes se manifiesta como una ferviente

<sup>13</sup> Ver nota a «Dos Himnos». *Poesías completas*, op. cit., pág. 805.

partidaria de la libertad y de la independencia americana. Si el chileno, «excepción hecha de una porción resentida de su propia clase social... fue el ídolo de una nación entera», en el campesino «perseguido por los ajenos y los propios», por la «cacería» llamada por «los desgraciados políticos nicaragüenses» ve al hombre «que ha tomado como un garfío la admiración de su raza, excepto uno que otro traidorzuelo o alma seca del Sur...» (270). Advierte que en esta «criatura providencial», «míster Hoover va a conseguir, sin buscarlo, algo que nosotros mismos no habíamos logrado: sentirnos uno de punta a cabo del continente en la muerte de Augusto Sandino»<sup>14</sup>, ¿pueden haber un mensaje más actual cuando en estos mismos momentos los continuadores de este héroe «rigurosamente racial» siguen luchando contra sus mismos enemigos para lograr la independencia de Nicaragua, para lograr —como decía Gabriela a los puertorriqueños en 1932— «ser dueños de sí mismos, que es la mínima posesión que podemos tener en este mundo»?

Sutiles pinceladas muestran a la Mistral como la pacifista, anti-imperialista, antimilitarista, antifascista y antinazi que fue. Mujer libertaria que nunca esquivó la ocasión de declararlo y expresarlo extensamente en artículos que serían censurados en el Chile de hoy. La mujer que se manifestaba por la justicia social: partidaria y propiciadora de la reforma agraria, defensora apasionada de la educación gratuita y obligatoria. Esta mujer que nunca negó sus orígenes y combatió contra la pobreza y las diferencias sociales, la campesina chilena siempre consciente de nuestra «americanidad» que se denominaba «indoespañola» o indoamericana. Nadie, entonces, más lejano en sus principios y creencias a la Junta y su aniquilamiento de la reforma agraria y de todos los logros educacionales y los avances sociales. Nadie más opuesto que Gabriela Mistral a la apropiación de Chile por las multinacionales. Nadie más contraria que Gabriela Mistral a la marginación de Chile del resto del continente americano y su miserable acercamiento a las tristes dictaduras argentina, paraguaya, uruguaya o brasileña.

Hoy, Gabriela Mistral contemplaría con tristeza el fascismo chileno como la mujer «que sigue viviendo en el valle de Elquí de su infancia» y repetiría las palabras que dijo alguna vez y que, desgraciadamente, son tan vigentes otra vez: «No creo en la mano militar para cosa alguna. Ni el escritor ni el artista, ni el sabio ni el estudiante, pueden cumplir su misión de ensanchar las fronteras del espíritu, si sobre ellos pesan las fuerzas armadas de un Estado gendarme que pretende dirigirlos. El trabajador manual y el trabajador intelectual no pueden permanecer indiferentes a la suerte del pueblo chileno y al derecho que éste tiene de expresar sus anhelos. América

<sup>14</sup> Este artículo de Gabriela Mistral fue escrito en 1931. Augusto Sandino fue asesinado en 1934 por la Guardia Nacional, dirigida por Anastasio Somoza, padre del dictador actual.

en su historia no representa sino la lucha pasada y presente de un mundo que busca en la libertad el triunfo del espíritu. Nuestro siglo no puede rebajarse de la libertad a la servidumbre. Se sirve mejor al campesino, al obrero, a la mujer y al estudiante enseñándoles a ser libres, porque se les respeta su dignidad.»<sup>15</sup>



<sup>15</sup> Citado en *Literatura Chilena en el Exilio*, 1 (enero, invierno de 1977), página 2.



# DICT Y TR A LA DEM EN ESP.

Entrevista a  
JOAQUIN RUIZ-GIMENEZ

Su vinculación  
viajó a Lima y c  
a diversos países. Más  
trópaica, y en c  
Se encontrab  
cable que Fi  
Tres añ  
desempeñó  
destacó c  
posición  
Diálogo  
quierd  
de la  
part

19.02

Una nueva generación, con edades que van de los treinta y cinco a los cuarenta y cinco años, ha asumido los más altos cargos en la política española. El nuevo régimen, la democracia, se estrenó con un Rey que anda por los cuarenta; el asunto de la edad marca una forma de pensar, una superación de las antiguas heridas de la guerra civil y de la dictadura, y una proyección hacia el futuro.

Sin embargo, persisten algunas viejas figuras. Quizá la más destacada y respetada hoy en España es la de Joaquín Ruiz-Giménez, un cristiano «aggiornado», de sesenta y cinco años. Hijo de un Ministro de Educación de la época de Alfonso XIII, Joaquín Ruiz-Giménez fue, en 1934, presidente de la Federación de Estudiantes Católicos de Filosofía y Letras. Poco después de estallar la guerra civil, en 1936, fue detenido, puesto en libertad y nuevamente encarcelado y condenado a muerte en noviembre de ese mismo año. Le salvó la vida Angel Galarza, Ministro de la Gobernación en el gobierno republicano de Largo Caballero.

Vivió un prolongado período de asilo diplomático en la embajada de Panamá, y a mediados de 1937 viajó a Francia. Pero días después estaba de regreso en la España nacionalista —la zona ya conquistada por Franco— y se alistó en el Regimiento de Ingenieros, participando en los frentes de Segovia y Teruel. Recién terminada la guerra inició sus actividades en pro de los derechos humanos, defendiendo a numerosos presos políticos que eran sometidos a juicios de guerra.

con América Latina se inició en 1939, cuando conoció allí, en un congreso de estudiantes católicos, a los que más tarde destacarían en la política de nuestros días. Más tarde fue presidente del Instituto de Cultura Hispánica y cumplió de su labor viajó por toda América Latina. En 1948, cuando le comunicaron por el gobierno que lo había designado embajador ante la Santa Sede. Después asumió el Ministerio de Educación, cargo que ocupó hasta 1956. A partir de esta última fecha Ruiz-Giménez fue conocido como uno de los más persistentes críticos al sistema, desde sus días liberales. En 1963 fundó la revista *Cuadernos para el desarrollo* y en los últimos años del franquismo fue el líder de la Izquierda Democrática Cristiana, grupo que nutría su acción política en las enseñanzas del Concilio Vaticano II, en el cual Ruiz-Giménez participó activamente.

En esta nueva etapa de España sus opiniones son consideradas y escuchadas por todos los sectores. En reciente conferencia en el Club de Madrid, abordó el tema de la «explosión del desarrollo» que hoy atribula e infecta la sociedad española, e impartió una conferencia al gobierno y a los partidos de oposición.

Ruiz-Giménez ha estado dos veces en Chile en los últimos cinco años, ambas en calidad de defensor del Secretario General del Partido Comunista, Luis Corvalán, quien era entonces prisionero de guerra fascista. Ahora trabaja en su despacho de abogado, integra el Consejo Electoral Central, y será pronto, muy probablemente, miembro del futuro Tribunal Constitucional.

*su juicio, ¿vive aún España una etapa de transición?*

Creo que habría que distinguir una primera etapa de transición, la etapa que llamaríamos ahora de «rodaje» de la democracia, una línea divisoria entre esas dos etapas estaría marcada por la aprobación de la Constitución, en el referéndum constitucional de diciembre de 1978. Lo que yo llamo *primera etapa de transición* comienza con la muerte del general Franco, el 20 de noviembre de 1975, y se desarrolla durante 1976, con un primer gobierno de la UCD, que da algunos pasos todavía muy dentro de los esquemas de las normas jurídicas del régimen anterior, hasta que es sucedido por el segundo gobierno de la monarquía. Este es el gobierno que encabeza desde entonces el presidente Adolfo Suárez. Con el segundo gobierno cambia, diríamos, el estilo, el ritmo y el sentido de la transición. Recién entonces se puede decir que comienza un *auténtico período de transición*. Este gobierno lleva a las Cortes —todavía llamadas Cortes del régimen anterior, a las llamadas Cortes Orgánicas— el Proyecto de Ley de Reforma Política. Ella es un primer paso, como tal su nombre, de transformación y de cambio. Pero esto se hace unilateralmente, diríamos, desde el gobierno. Si usted quiere, desde las antiguas instituciones del régimen. Todavía no había día-

logo con la oposición democrática. Sin embargo, el gobierno va reconociendo ya, primero de una manera fáctica, y poco a poco después con medidas de carácter jurídico, la existencia de partidos, de grupos políticos de oposición democrática, y de organizaciones de trabajadores.

Estos grupos políticos y estas organizaciones de trabajadores se habían constituido, todavía bajo el mando del general Franco —claro que con carácter clandestino, ilegal, y por consiguiente sujetos a medidas de carácter represivo—, en lo que se llamó la Coordinación Democrática; es decir, una especie de mesa redonda en que estaban todos estos partidos de signo democrático y que iban desde la Democracia Cristiana (el llamado *equipo* de la DC, porque abarcaba no solamente a los partidos DC de habla castellana, sino, también, a los de Cataluña, País Vasco, Galicia y Valencia), pasando por grupos liberales, socialdemócratas, socialistas, comunistas e, incluso, algunos partidos más a la izquierda, si cabe hablar así, del propio Partido Comunista.

Esta Coordinadora Democrática logró también establecer una especie de coordinación más amplia, donde entraron organizaciones semejantes a lo que hoy llamamos nacionalidades o regiones de España. Pues bien. Todo este «sistema» de la oposición, hasta entonces clandestino, logró que el gobierno de Suárez accediera a tener un diálogo con él, y para ello se nombró una llamada *Comisión de los Nueve*, que fue la que en definitiva entabló relaciones con el gobierno. Se inició así el proceso ya de aceleración hacia la democracia.

En ese momento se produjo una especie de contraste dialéctico: esta *Comisión de los Nueve* quería hablar de *ruptura* entre el régimen antiguo y el nuevo que tenía que surgir. Por su parte, el gobierno sostenía que para evitar la reacción de fuerzas fácticas, como eran el Ejército y otros sectores del país, era menester no salirse de los cauces de la legalidad, aprovechar esos cauces para pasar a una etapa distinta y, por ello, hablaba siempre de *reforma*. La Comisión aceptó esa condición —no hablar de ruptura— con tal que el gobierno se comprometiera a: la concesión de una amplia amnistía para todos los delitos políticos, el reconocimiento de todos los partidos políticos que aceptaran la democracia y de todas las organizaciones de trabajadores, y convocar a elecciones generales de sufragio universal, restableciendo previamente todas las libertades cívicas (de expresión, prensa, reunión, asociación, huelga, etc.).

Sobre esa especie de pacto, digamos, que fue el primer *consenso* entre la oposición y el gobierno, éste se decidió a avanzar y llamar a elecciones generales. De ahí que las elecciones generales se convocaron para el 15 de junio de 1977. Entretanto se habían reconocido ya —se fueron reconociendo— a todos los partidos políticos, incluyendo al Partido Comunista, y a las organizaciones de trabajadores (Comisiones Obreras, Unión General de Trabajadores, etc.), y se restablecieron con suficiente amplitud las libertades cívicas. Las



elecciones se celebraron anunciando ya todos los partidos políticos en sus programas que estas elecciones serían constituyentes, es decir, que eran convocadas para *elaborar una Constitución democrática* que acabase con la vigencia de todas las leyes políticas fundamentales, las llamadas Leyes Fundamentales del régimen político autocrático del período anterior. De modo que esas Cortes, elegidas con ese signo, fueron fieles a su convocatoria.

En esas Cortes tuvo mayoría la Unión de Centro Democrático, inmediatamente después venía el Partido Socialista Obrero Español, luego el Partido Comunista, Alianza Popular y los partidos de las nacionalidades: el Partido Nacionalista Vasco, las organizaciones democráticas de Cataluña, etc.

### **La nueva Constitución**

Durante año y medio las Cortes trabajaron con una enorme eficacia, y elaboraron una Constitución que realmente hay que decir que es excelente, con sus defectos técnicos, que evidentemente los tiene, pero es quizá de las mejores Constituciones que ha tenido España en toda su historia. Y, sobre todo, es una Constitución que se ha elaborado en virtud de acuerdos, de transacciones entre gobierno y oposición, para que pudiera ser una Constitución *para TODOS los españoles*. Así se da el hecho, insólito en la historia constitucional de España, de que es la primera Constitución que ha sido votada en unas Cortes Constituyentes con los votos convergentes de la Unión de Centro Democrático (el partido del presidente Suárez), de Alianza Popular (en ese entonces el partido político más derechista del espectro político español, dirigido por el ex ministro de Información y Turismo del general Franco, Manuel Fraga Iribarne), de los socialistas, de los comunistas, de la minoría catalana, y únicamente se abstuvo —a última hora— la minoría vasca, por estimar que no estaban suficientemente reconocidos lo que ellos llamaban su derecho de autodeterminación. Sin embargo, la Constitución admitía ya la idea de comunidades autónomas. La autonomía, dentro de la unidad de la nación española, se reconoce, se refrenda y se garantiza en la Constitución. Pues bien, esta Constitución fue, como se sabe, aprobada ampliamente en el referéndum de diciembre de 1978, y después sancionada por las Cortes con la presencia del Rey don Juan Carlos el día 26 de diciembre de 1978.

Esta fue una etapa trabajosa, difícil, pero a mi juicio clave, porque si no hubiera existido, por un lado una actitud de comprensión y de diálogo en el gobierno, y por otro, una actitud muy racional, muy de antodominio, en la oposición democrática, renunciando a rupturas violentas, no pidiendo lo máximo, sino lo que iba resultando posible, no se hubiera llegado a la democracia en España.

—¿Cuáles fueron, en su opinión, las razones para que esto ocurriera así? Porque parecía natural que después de cuarenta años de autoritarismo se produjera una ruptura.

—Las razones han sido muy variadas, pero yo creo que se podrían sintetizar así: en primer lugar, un cambio psicológico-social, en gran parte debido a una transformación en las condiciones socioeconómicas de vida del pueblo español. El pueblo español de 1976 —del 1 de enero de 1976—, cuando acababa de morir el Jefe del Estado, Francisco Franco, no era el mismo pueblo, en muchos aspectos, que el de 1931-1936. Pues, hay que ser justo. Nos encontramos ahora con un pueblo que —pese a las desigualdades todavía existentes— ha elevado su nivel de vida durante estos años, y que además ha adquirido una mayor cultura, y ha demostrado tener un cierto grado de sensibilidad y de madurez política como no se podía sospechar. Me parece que éste es el primer factor importante. *El primer gran protagonista de esta transición ha sido el pueblo español.*

En segundo lugar, la clara conciencia que tenían y tienen las fuerzas democráticas de que era imposible —y hubiera sido una locura— enfrentarse de manera violenta con el Ejército y los aparatos de seguridad del Estado, comenzando por el hecho de que esas fuerzas democráticas no tenían organización ni armas.

## **La Reconciliación Nacional**

Pero hay un tercer factor, a mi juicio todavía más importante: el deseo de *reconciliación nacional* que desde años antes venían formulando algunos —o muchos— de los hombres que habían sido vencedores, y muchos de los que habían sido vencidos. Ahí se produjo un movimiento convergente extraordinariamente interesante: los que estuvieron en el bando vencedor, en el ejército nacional, y los que estuvieron en el sector republicano, los vencidos, llegaron al convencimiento de que en España no se podía repetir una Guerra Civil. Hicieron un gran esfuerzo, de un lado y de otro, por entenderse, por estrecharse las manos, por considerar que la tragedia había sido culpa de todos, y que lo que había que hacer ahora era crear las condiciones psicológicas y objetivas para que no volviera a haber un enfrentamiento fratricida. A mí me parece que éste ha sido un factor fundamental.

Yo diría que también hay que añadir a esto la serenidad y la amplitud de espíritu con que el Rey —que había sido preparado como su sucesor por el general Franco— se dio cuenta de que él no podía ser simplemente el sucesor de Franco, sino que tenía que ser, por el contrario, más bien el sucesor del espíritu liberal y democrático

de su padre, Don Juan, y por otra parte, un Rey para todos los españoles.

Yo diría que también hay que reconocer la parte que les corresponde a algunos altos jefes del ejército, sobre todo al Teniente General Manuel Gutiérrez Mellado (actual Vicepresidente primero del Gobierno y encargado de la Seguridad y Defensa Nacional, y Comandante en Jefe del Ejército de Tierra), a quien nunca los españoles le agradecerán bastante el esfuerzo inmenso que hizo para hacer comprender a las Fuerzas Armadas que no tenían por qué oponerse a una transformación de las estructuras jurídico-políticas españolas, con tal simplemente de que se respetaran los cauces, diríamos establecidos, en las Leyes Fundamentales del régimen anterior, para cambiar ese régimen. Hay que tomar en cuenta que esas leyes preveían la posibilidad de su propio cambio, a través de un referéndum. Por eso el gobierno llevó a las Cortes la Ley de Reforma Política, y ésta se sometió a un primer referéndum el 15 de diciembre de 1976. El procedimiento fue éste: el 15-XII-1976, la Ley de Reforma Política que había sido aprobada en el mes de junio por las Cortes, fue refrendada por el pueblo español, y de allí arranca ya la generación de este proceso de cambios.

### **Ni reforma ni ruptura**

Yo diría, hablando en términos sociológicos y jurídicos, que no hubo una mera reforma en un sentido puramente de evolución gradual, ni hubo tampoco ruptura violenta. Se podría decir, sin embargo, que desde el punto de vista jurídico ha habido una ruptura en el ordenamiento del Estado (desde el momento en que la Constitución actual es radicalmente democrática, mientras que no lo eran las Leyes Fundamentales), pero en cuanto al modo de realizar el cambio, no ha habido ruptura. En todo caso, ha sido una ruptura negociada o pactada. Me parece que ésa es la calificación más exacta. Y esto que parecía inconcebible que pudiera ocurrir, dado lo que las gentes piensan, sobre todo en el extranjero, sobre el carácter español, se pudo realizar. Esta proeza del pueblo español ha causado la admiración de otros estados, de todos los estados europeos, porque nadie pensaba que en la Península Ibérica se pudiera producir un hecho de este tipo sin derramamiento de sangre.

Es cierto que mientras ese proceso se producía hubo numerosos brotes de terrorismo, pero ellos no representaban una actitud de la oposición democrática, la que denunció y condenó esos brotes, y apoyó siempre al gobierno enfrentado al terrorismo. El terrorismo tiene causas muy específicas, unas de tipo internacional, otras de tipo interno, y estas últimas están muy relacionadas con el problema del nacionalismo del País Vasco. Ha habido también terrorismo de pequeños grupos de extrema izquierda y de ultraderecha en Madrid.



Pero frente al terrorismo hay que decir que todos los partidos políticos, desde la Democracia Cristiana hasta el Partido Comunista, lo condenaron y se pusieron al lado del gobierno para evitarlo. O sea, que estas violencias no se pueden considerar como violencias del pueblo español contra el proceso democrático, sino más bien como intentos de extremistas, a veces de origen muy oscuro, para impedir el cambio pacífico. Me parece que éstas son las características principales de la que hemos llamado primera fase.

Luego comienza, reitero, con la Constitución, la segunda fase que yo he llamado de *rodaje* de la democracia. La Constitución tiene que completarse. Ella prevé una serie de leyes orgánicas y de desarrollos que no pudieran ser completados por las Cortes Constituyentes, al haberse decidido el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, a disolver las Cortes una vez que se aprobó la Constitución. ¿Por qué lo hizo? Hay que reconocer que se lo pidieron insistentemente los dirigentes del Partido Socialista. El Partido Comunista en este punto creía que era prematuro disolver las Cortes. Yo personalmente también creí que las Cortes debieron haber durado un año y medio, o dos años más, hasta despachar las leyes orgánicas que prevé la Constitución, especialmente el Consejo Supremo Judicial, para asegurar la independencia del Poder Judicial; el Tribunal Constitucional, para garantizar la protección de todos los derechos humanos; el Defensor del Pueblo, con análoga finalidad; la Ley de Haciendas Locales; la Ley Orgánica de la Educación; la de Autonomía de las Universidades, y otras semejantes; y, tal vez, incluso para haber aprobado ya los dos primeros Estatutos de Comunidades Autónomas que estaban presentados a las Cortes antes de diciembre de 1978: el Estatuto Catalán y el Estatuto Vasco. A pesar de todo, el presidente del gobierno se decidió a disolverlas, no solamente porque se lo pedía una parte de la oposición, sino también porque le parecía que se estaba produciendo cierto desgaste del gobierno al pactar con la oposición, disgustando de esta manera a una parte de su electorado potencial.

Por otro lado, la conflictividad socio-económica laboral aumentaba, porque la crisis económica mundial ha tenido en España un impacto muy grande. En 1977 se llegó, por ejemplo, a una tasa de inflación muy alta, del 28%. Durante el año 1978 se hizo un gran esfuerzo por reducir esa tasa, hasta el punto que se terminó el año con un 16 y pico por ciento; pero eso fue a costa de que se aumentara hasta un millón largo el número de obreros sin trabajo. Y, claro, eso producía una tensión de tipo laboral difícil, que durante el año 1978 se procuró atenuar mediante los llamados *Pactos de la Moncloa*, que fueron también acuerdos entre el gobierno y los partidos de la oposición, para evitar que la inflación siguiera, o al menos reducirla, y para tratar, en la medida de lo posible, de aliviar el paro o cesantía o, por lo menos, buscar medidas que lo atenuasen, y para mejorar o dar satisfacción a algunas aspiraciones urgentes de la clase trabajadora.

## Un Gobierno de centro-derecha

Decía que todas estas razones, más la obligación constitucional de llamar a elecciones municipales como máximo en los primeros cuatro meses de este año, movieron al presidente del gobierno a disolver las Cortes Constituyentes, y a convocar a nuevas elecciones generales para el 1 de marzo de 1979. El resultado fue favorable para su partido, el de la Unión de Centro Democrático, sin que consiguiera, sin embargo, la mayoría absoluta en el Congreso de Diputados —sí en el Senado, no en el Congreso—. Por consiguiente, el gobierno se ve ahora abocado a la necesidad de buscar alguna ayuda para las votaciones parlamentarias. Como la Coalición Democrática (antigua Alianza Popular de Fraga Iribarne, unida al Partido Liberal de José María Areilza y al grupo del democristiano Alfonso Osorio) había perdido votos respecto a las elecciones anteriores, y quedó sólo con nueve representantes, se manifestó dispuesta a apoyar al gobierno monocolor de UCD. Ello plantea problemas importantes, pues UCD va a ser siempre tributaria de ese sector de derecha, pues aunque sean pocos diputados, para ella son necesarios.

Este es el momento presente, de pleno *rodaje* de la democracia, con gobierno de centro-derecha —tendencia que incluso se ha acentuado en la composición del nuevo gabinete ministerial— y municipios democráticos por primera vez, y mayoritariamente de izquierdas. Pues, después de las elecciones generales del 1 de marzo han venido, como ya estaba acordado por las Cortes Constituyentes, las elecciones municipales del 3 de abril. En ellas se han producido dos fenómenos significativos: primero, una mayor abstención que se explica por causas muy complejas. Parece ser que —todavía no hay datos estadísticos suficientes para decirlo con absoluta seguridad— la mayor abstención ha sido de las clases medias, del sector derechista, tal vez por considerar que ya teniendo un gobierno con una mayoría de UCD no eran tan importantes las elecciones municipales.

La izquierda, en cambio, ha respondido vigorosamente en estas elecciones, y hay que decir que aunque en el total de concejales elegidos para los ayuntamientos en toda España ha sido mucho mayor el número de UCD —cerca de 30.000, mientras que el PSOE obtuvo unos 13.000—, la verdad es que en las grandes capitales, Madrid, Barcelona, Valencia, etc., los concejales de los partidos de izquierda hacen más que los de la derecha. Y aunque ninguno haya obtenido mayoría absoluta, salvo en dos o tres pequeñas capitales, unidos los votos de los concejales socialistas con los comunistas han decidido elegir alcaldes de izquierda en más de 1.800 ayuntamientos. Eso significa que más de las tres cuartas partes de la población urbana española —los que viven en ciudades de más de 100.000 habitantes— tendrán alcaldes socialistas o comunistas.

A mí eso creo que no nos debe asustar ni preocupar. Me parece que era previsible, y creo que si el que haya una especie de ensayo, de adiestramiento para administrar las comunidades locales por parte



de los grupos de izquierda, pues, no es malo, y de alguna manera les hará tomar aún más conciencia de su responsabilidad. Creo que los dirigentes tanto del Partido Socialista como del Partido Comunista, seguirán manteniendo una política de control, de moderación, sabiendo que cualquier abuso, cualquier extralimitación, puede dar lugar en España a reacciones de tipo conservador muy fuertes y, por tanto, perjudiciales para la consolidación de la democracia.

—¿Y respecto a la Democracia Cristiana?

—Bueno, como usted sabe fuimos barridos por la UCD en las elecciones generales del 15 de junio de 1977. En el fondo, lo que pasa es que la gran masa de demócratacristianos de España estimó que era mejor integrarse en UCD, y votar a UCD, porque les parecía que era un aparato más organizado y más potente que los partidos demócratacristianos.

### Optimismo esperanzado

—Ahora bien. En todo este cuadro, ¿es usted optimista en la evolución de la situación actual del país?

—Yo le diría que tanto el calificativo positivo optimista, como el negativo pesimista, no me decido a emplearlos, porque creo que no responden, primero a mi realidad anímica, pero tampoco a la realidad objetiva del país. Yo recuerdo el título de una deliciosa comedia de dos grandes humoristas, que se titulaba *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*. Yo le diría ahora: «ni optimista ni pesimista, sino todo lo contrario».

Es decir, yo creo que quien sea hoy optimista es que está ciego, es que no tiene conciencia de la gravedad de los problemas. Optimista en ese sentido, bobalicón, no se puede ser. Pero me parece que tampoco hay razones para un pesimismo sombrío. Creo que hay verdadero desencanto en amplios sectores de la población y, cosa curiosa, en la población joven más que en la población madura. En parte, sólo en parte, ello se debe a la *inflación de expectativas* engendrada por la vieja oposición al franquismo, que hizo ver a la democracia, en cierta forma, como la *solución mítica* de todos los problemas. Este desencanto se refleja en algún porcentaje en la abstención electoral.

Creo, no obstante, que no hay motivos para la desesperación; por el contrario, hay fundamentos muy sólidos para la esperanza. Me parece que los pasos dados en dos años y medio han sido enormes, cosa que parecía inimaginable; y si eso que era lo más difícil se ha realizado sin dramatismos, sin tragedias, sin tensiones violentas —las violencias del terrorismo son de otro signo, como ya he dicho— no hay razón para pensar que no pueda continuarse por ese camino.



Ahora bien: puede continuarse por ese camino si sigue prevaleciendo un sentido de responsabilidad recíproca, una voluntad de diálogo, y se superan los intereses partidistas en función de los grandes intereses del pueblo español.

—*Ahora quisiera pedirle que mirara un poco hacia atrás. Se dice generalmente que un régimen puede imponerse por la fuerza, vencer, ganar la guerra. Pero que no puede mantenerse mucho tiempo mediante el solo recurso de la fuerza. Sin embargo, el régimen del general Franco duró más de cuarenta años. ¿Cuáles fueron los otros factores, los elementos esenciales del franquismo?*

—Yo creo que los factores son varios y muy complejos. Desde luego, hay que tomar en cuenta el momento histórico en que se produjo el triunfo de las fuerzas de Franco. Recuerde usted que en ese momento estallaba la Guerra Mundial, y que España logró no entrar en ella. Evidentemente, coqueteó con el Eje. Pero también hay que tomar en cuenta que tenía a las tropas de Hitler en los Pirineos, y que teníamos al otro lado del mediterráneo a Italia. Eso hay que valorarlo, para darse cuenta de lo que valió la neutralidad. Y el pueblo español yo diría que de alguna manera aprendió esta actitud. Es un aspecto, a mi juicio, importante.

Segundo: en cuanto finaliza la Segunda Guerra Mundial, se puede decir que se inicia también la guerra fría. Entonces Estados Unidos comprende la importancia estratégica de la Península Ibérica, y se establecen inmediatamente, en 1953, los pactos entre Washington y Madrid para una «protección» por parte de Estados Unidos a la Península Ibérica, y una especie de amistad o alianza entre España y los Estados Unidos. Ello frenó la actitud de varios de los países europeos que eran hostiles al régimen autocrático español.

En tercer lugar, no hay que olvidar nunca que el régimen del general Franco se instauró como consecuencia de una guerra civil. Una guerra civil tremenda, en que hubo terribles crueldades. Una guerra civil que produjo..., bueno, se ha hablado de un millón de muertos, pero según las estadísticas más serias y compulsadas parece que se llegaría a un total de quinientos mil muertos... Pero no es problema numérico, sino cualitativo. Quedó entonces una huella terrible en el pueblo español. Y luego, hubo además en España, al terminar la guerra, una represión dura, muy dura, durante muchos años.

Es evidente, entonces, que por una parte una sensación de miedo al pasado y, por otra parte, por el mantenimiento en prisión de los dirigentes políticos republicanos, se inmovilizaron las posibilidades de un cambio más rápido en España.

Yo añadiría, además, otros factores, como fueron, en una primera etapa, una especie de entusiasmo religioso-temporal. Se hizo una gran exaltación de la guerra civil, desde el bando franquista, como

si se hubiera tratado de una cruzada. Durante la guerra, en la zona republicana se habían registrado quemas de iglesias, cayeron como mártires muchos obispos y sacerdotes, etc., y eso produjo una reacción, como una guerra de cruzada. ¡Desdichadamente! No se le debió haber dado nunca ese carácter, porque no había por qué mezclar la religión en ella, pero éste es un hecho real. Así fue. Y eso perduró durante bastantes años en el ambiente político y cultural español. No hay que olvidar que la mayoría de los españoles son, al menos, gentes bautizadas, aunque no sean de un catolicismo siempre muy operante, muy aquilatado. Este fue también un factor que produjo una cierta cohesión en el país durante un determinado número de años, hasta que el proceso de secularización fue erosionando ese factor aglutinante.

Hay otro asunto que también es importante: el crecimiento económico, la industrialización de España durante esos años. Pagando un precio, ciertamente, que se tradujo en una emigración muy alta, que llegó a ser de tres millones de españoles trabajando fuera de nuestras fronteras. Pero es un hecho que la industrialización de España se produjo, y es también un hecho que de alguna manera el nivel de vida de los españoles mejoró. Aumentó, digamos, el espacio de la clase media, disminuyó el de una clase proletaria mísera, y también el de una clase alta aristocrática. Y al extenderse la clase media, surgió entonces otro factor de estabilidad del régimen.

Estas creo que son las razones fundamentales que explican que el régimen del general Franco haya perdurado en España. Hubo, también, un cierto número de españoles que tenían respeto y entusiasmo por él. Eso no hay que olvidarlo. Pero eso se fue poco a poco amortiguando, a medida que pasaba el tiempo y que comenzaban a surgir nuevas generaciones que no habían vivido la guerra ni la revolución, y que empezaban a asomarse al mundo a través de la lectura, de los libros, de la radio, la TV, etc., y que ya empezaron a tener criterios valorativos distintos de la generación que vivió la guerra civil. Eso después produjo un fermento de cambio importante. Prueba de ello es que los primeros brotes de ese cambio se produjeron, por un lado, en la Universidad y, por otro, en las fábricas. Es decir, en los dos sectores en que se concentraba la juventud.

Esta explicación, en líneas generales, diríamos «de brocha gorda», creo que es importante, pues usted tiene razón: un régimen no se sostiene durante cuarenta años por la pura fuerza. En España hubo también un cierto grado, si no de aceptación jubilosa —por la totalidad del pueblo español es evidente que no la hubo, pues no hay que olvidar que quizá la mitad de los españoles eran los vencidos—, al menos de respeto hacia el general Franco de parte de quienes estuvieron con él durante la contienda. A ello hay que sumarles todos los factores económicos, culturales e incluso religiosos que he mencionado. Y luego la preocupación de los países occidentales, comenzando por Estados Unidos e incluyendo después a los estados euro-

peos, de que en España no se creara (ni en España ni en Portugal) una especie de foco revolucionario más o menos favorecedor de una desestabilización en Europa meridional.

## El «aparato ortopédico» dictatorial

—Hay algunas personas que sostienen que en los regímenes autoritarios reina el orden, la paz, la tranquilidad. En cambio, en las democracias hay violencias, intranquilidad, terrorismo. Los gobernantes chilenos ponen como ejemplo a España, pues dicen que, en vida de Franco, éste era un país tranquilo para vivir, y ahora nadie puede estar muy confiada en lo que va a ocurrir. ¿Qué piensa usted al respecto?

—Eso no es verdad. Y yo tengo que decir que he sido ministro en la época del general Franco, he sido embajador y estuve en las filas del ejército —era un joven profesor, recién terminada mi carrera, cuando estalló la guerra civil; me movilizaron y estuve fundamentalmente en los frentes del mediterráneo, en el frente del levante, en Aragón y hasta el mar—. Luego, cuando terminó la guerra, siendo todavía oficial, actué como oficial-defensor de muchos de los prisioneros y presos políticos juzgados por los tribunales militares. Mis actividades en defensa de los derechos humanos, por tanto, comenzaron ya en 1939-40. Luego fui director del Instituto de Cultura Hispánica, embajador y ministro. Pero comprendí que había que iniciar un cambio gradual, y me convencí de que los colaboradores del general Franco tenían una visión absolutamente inmovilista del sistema. Creían que éste era sustancialmente bueno, y yo consideraba que el sistema era una solución transitoria, pero que una vez terminada la Guerra Mundial, había que evolucionar. Y cuando me llamó el general Franco como embajador, ya inicié este trabajo, pero sobre todo cuando me nombró ministro de Educación, en julio de 1951. Intenté liberalizar la enseñanza universitaria, reponer profesores que habían sido separados de sus puestos el año 36 y el año 39, y dar mayor flexibilidad a las estructuras de gobierno en la universidad. Incluso conseguí autorizar ciertas actividades, como, por ejemplo, un Congreso de Escritores Jóvenes, que tenían ya un cierto aire revisionista y crítico. Todo esto motivó mi salida del gobierno en febrero de 1956.

Yo hablé y dialogué a fondo con el general Franco, y creo que si en aquel instante las cosas que conversamos se hubieran puesto en práctica, es posible que la evolución del régimen hubiera sido distinta de lo que luego ha sido. La transición se hubiera iniciado antes, y tal vez con menos costo del que luego se produjo. La verdad es que las fuerzas más reaccionarias prevalecieron, y esa situación se prolongó veinte años más.

—*Hablábamos de que en los regímenes autoritarios hay completa paz.*

—Bien. Le he dado esa explicación para que usted considere que hay una cierta objetividad en mi juicio. De todas maneras, también en la época del general Franco hubo terrorismo, hubo violencias; las hubo en el País Vasco (recuerde los sucesos de 1968); hubo los famosos juicios de Burgos, con varias condenas a muerte; durante toda la época de Franco se ejecutó a mucha gente.

Hubo también violencia de abajo hacia arriba. Por ejemplo, surgió ETA. ETA no es un producto de la democracia. ¡La democracia está sufriendo a ETA! ETA es un producto de la política de no comprensión con el problema vasco durante muchos decenios y decenios. El almirante Luis Carrero Blanco, presidente del gobierno, voló por los aires con sus acompañantes el año 73, en plena época del general Franco, y siendo además ministro de la Gobernación nada menos que don Carlos Arias, a quien nadie podía considerar un hombre blando. Y así, sucesivamente. De modo que el terrorismo es muy anterior a la democracia.

Tampoco es verdad que la crisis económica haya surgido con la democracia. La crisis económica —y los datos estadísticos están ahí— empezó en el año 1974. El último año de una cierta prosperidad económica fue el 73. Luego, a partir ya del 74 se inicia una crisis, como consecuencia de la debacle energética mundial y de otros factores, que se acelera cada vez más y llega muy fuerte, muy viva, hasta el final del régimen de Franco. Las dificultades económicas en el orden internacional, especialmente en el mundo occidental, afectan gravemente a España, que carece de solidez y fortaleza para hacer frente a una situación como ésta, a pesar de tantos años de tranquilidad laboral impuesta mediante la represión, y de toda clase de facilidades para que los sectores que gobernaban llevaran a cabo sus planes.

Yo pienso que la dictadura es como un aparato ortopédico, que no deja moverse al enfermo o a un órgano determinado. Pero en cuanto, por razón de la muerte de quien sea jefe del sistema, o por razón de una intervención internacional, o por una sublevación popular, se quiebra este aparato ortopédico, entonces adquiere una enorme virulencia todo lo que estaba contenido, todo lo que era espíritu de crítica, de rebelión frente a las estructuras, de afán de revisión ya muy a fondo de los valores tradicionales. Por ejemplo, durante todo el régimen de Franco se cuidó mucho evitar lo de la pornografía, evitar la literatura, el teatro o el cine que tuvieran aspectos eróticos. Y en cuanto él desapareció y se ha producido un cambio en la legislación, pues inmediatamente todo lo que estaba ahí como reprimido ha hecho su aparición. No es que eso no existiera. Eso existía ya, había sido germinado y con cierta pujanza. Lo que hay es que se manifiesta, eso sí, en un régimen de libertad.

Pero, en cambio, es evidente que la personalidad y la realidad de un país se ven mucho más claras, y se desarrollan mucho más, en un régimen de democracia que en un régimen de autocracia.

### **El rol de la Iglesia...**

—*La Iglesia Católica chilena ha desempeñado una importante labor en nuestro país en la defensa de los derechos humanos...*

—Lo sé. Y eso honra a la Iglesia chilena. Yo he podido comprobarlo en los dos viajes que hice a Chile después del golpe militar. Me parece que el cardenal Raúl Silva Henríquez es ejemplo de un hombre profundamente cristiano y que ha mantenido la función liberadora de la Iglesia. No es simplemente esa Iglesia liberadora de las servidumbres temporales; tiene también, evidentemente, una función trascendente, espiritual. Pero no cabe duda que a la Iglesia Católica le corresponde esa dimensión de defensa de los derechos humanos y de acabar con las injusticias, las opresiones, las crueldades, etc. Esto lo ha encarnado espléndidamente el cardenal Raúl Silva Henríquez y, en general, el episcopado chileno y la Vicaría de la Solidaridad.

En España, durante un tiempo, se puede decir que la Iglesia o, por lo menos los sectores más institucionales, más jerárquicos de la Iglesia, evidentemente no se opusieron al régimen que había surgido de la guerra. Ya he dicho antes que durante la época de la guerra civil, en la zoua republicana, la Iglesia sufrió mucho. Había también odio concentrado de decenios y de siglos contra ella, y por eso hubo obispos muertos y sacerdotes asesinados. Todo eso produjo una especie de reacción más tradicional por parte de la Iglesia. Se puede decir que más o menos hasta los años 50, la Iglesia en España es predominantemente favorable al régimen que había surgido al final de la guerra civil. Pero sobre la Iglesia española, y en general sobre los católicos españoles, tuvo un impacto decisivo la figura y la enseñanza de Juan XXIII, su encíclica *Pacem in Terris*, la vivencia muy íntima, muy estrecha, del Concilio Vaticano II, y también la enseñanza de Pablo VI. Todo ello produjo una transformación muy profunda, y yo diría muy acelerada, en la conciencia católica española.

De tal manera que, a partir ya de los años 60, los movimientos seculares de apostolado, tanto los de carácter obrero —la JOC (Juventudes Obreras Católicas), la HOAC (Hermandades Obreras de la Acción Católica)— como los de tipo estudiantil —la JEC (Juventud de Estudiantes Católicos), los grupos estudiantiles de Pax Romana, los sectores intelectuales cristianos, las Conversaciones Católicas de San Sebastián, las Conversaciones de Gredos— se colocaban ya en disposición de aceptar las resoluciones del Concilio. Lo mismo hicieron después, no todos, pero sí la mayoría de los creyentes españoles. La vivencia del respeto al prójimo en el afán de reconciliación

fue entonces muy grande. Justicia y Paz en España encabezó el movimiento de petición de amnistía; obtuvo, arriesgando mucho, las primeras firmas —150 mil— pidiendo la amnistía para los presos políticos, la legalización de las organizaciones políticas, la restauración de las libertades. Todo eso surgió realmente desde el seno de la Iglesia católica, al mismo tiempo que de otros grupos de la oposición clandestina.

En ese aspecto se puede decir que, poco a poco, el Episcopado fue adoptando una postura cada vez más despegada del régimen, y más propicia a un cambio democrático sin violencias.

### ...y el de las Fuerzas Armadas

*—Quisiera conocer su opinión, también en líneas generales, sobre el Ejército. El Ejército fue la institución que hizo posible el triunfo del general Franco.*

—Sí, es cierto. Pero yo creo que hubo siempre una leyenda negra sobre el Ejército. Se creía que el Ejército era un bloque monolítico, totalmente reaccionario, absolutamente identificado con el régimen. Y eso no era tan exacto. Hubo siempre dentro de él ciertas tendencias de mayor respeto a la voluntad popular, algunas proclividades más democráticas. Por ejemplo, la Unión Militar Democrática era una organización clandestina, pero que actuó dentro del Ejército. Y, sobre todo, en los principales Altos Mandos del Ejército comenzaron a surgir mentalidades más abiertas, más democráticas. Por ejemplo, el general Díez Alegría, el general Vega y, sobre todo, el Teniente General Gutiérrez Mellado. Ellos comprendieron que no se podía mantener una actitud de intransigencia ante los cambios que el pueblo español deseaba.

Aquí hay que decir que el Rey ha contribuido enormemente a este proceso. Al fin y al cabo, el Rey es el Capitán General del Ejército, y se ha ganado la confianza de una grandísima parte de sus integrantes, debido a lo cual la institución ha adoptado una actitud de serenidad. Ello es enormemente elogiable, porque ha hecho posible el cambio democrático en España. Recientemente, el Ejército ha sufrido algunos atentados criminales de los terroristas, quienes atacan precisamente a personalidades del Ejército, porque lo que buscan es excitarlo, provocarlo. Con su sola manera de actuar los terroristas demuestran que son antidemócratas.

Incluso, a veces, cuando ha muerto algún general y los grupos reaccionarios han ido al entierro, sus gritos son «¡el ejército al poder!». Se ve entonces claramente una especie de voluntad de utilizar a las víctimas del terrorismo, como si fueran un cebo, para que el Ejército se salga de la legalidad y dé un golpe de estado. Felizmente, hasta ahora esto se ha evitado, y yo creo que se debe a una toma de conciencia de los altos jefes que siguen al Rey y, al mismo tiempo,

a una actitud muy abierta y mucho más progresista de una gran parte de la oficialidad joven.

—*Si me permite, quiero terminar esta entrevista con dos preguntas que se apartan un poco de la tónica general de esta conversación. La primera: ¿cuál es su opinión sobre la actitud del actual gobierno español respecto a los refugiados políticos de América Latina?*

—Pienso que hasta ahora ha sido de amplitud de espíritu en la admisión de exiliados y de trato a los mismos, pese a las dificultades interiores existentes en España como consecuencia de la crisis económica y de otras circunstancias dolorosas. Pero urge que se perfeccionen las normas referentes a la permanencia en España de los refugiados, promulgándose cuanto antes el estatuto que prevé la nueva Constitución democrática, y reformando también en ese sentido las leyes y otras normas subordinadas de carácter administrativo y que conciernen a este problema.

Por otra parte, confiamos en que la nueva Comisión Española de Ayuda a los Refugiados (CEAR), puesta en marcha por iniciativa de varias organizaciones, eclesiales unas, civiles otras, pueda ser un eficaz instrumento en contacto con el Comisariado de las Naciones Unidas para los Refugiados, en esta humana tarea de solidaridad.

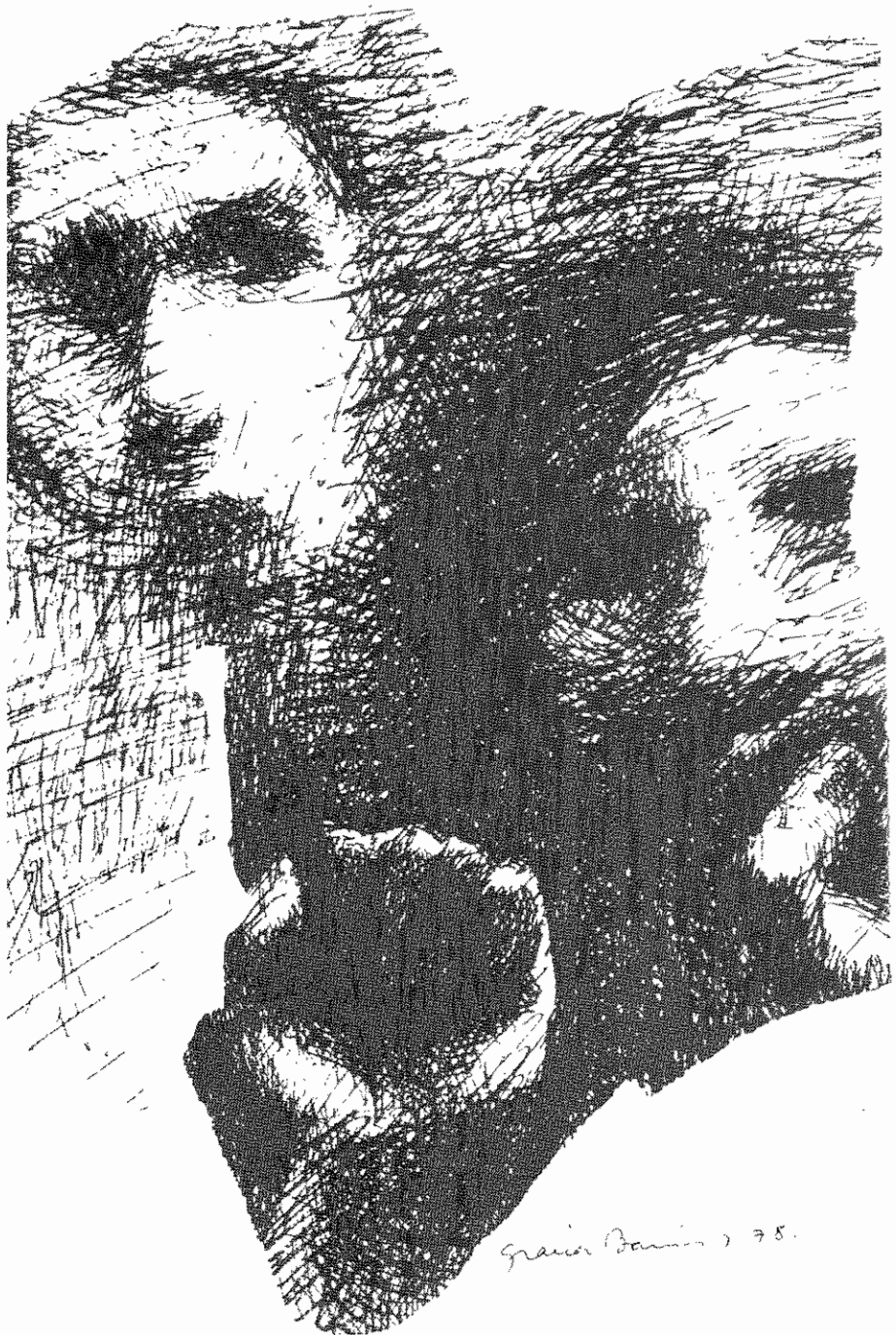
—*Por último, ¿por qué aceptó asumir la defensa del Secretario General del Partido Comunista de Chile, senador Luis Corvalán?*

—Sencillamente, por tres razones:

a) Porque era un hombre cuya vida estaba en peligro y eso era suficiente para que al serme solicitada mi intervención como abogado, yo me sintiera en el deber moral de contestar afirmativamente, como había hecho en mi propia Patria en casos semejantes.

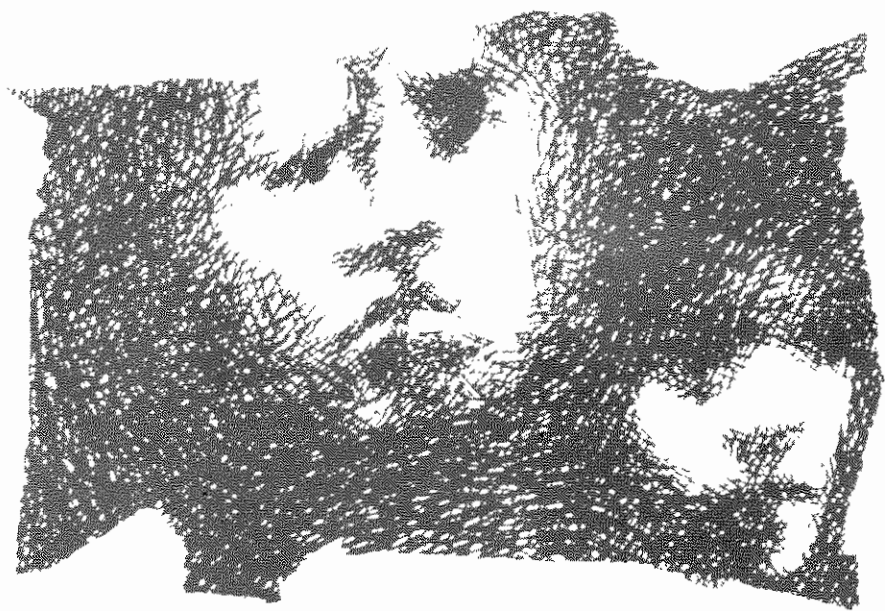
b) Porque esa petición me llegó de parte de la esposa y de los familiares del senador Corvalán y fue ratificada luego por él mismo; aunque también, con toda honradez, he de decir que igualmente me lo pidieron varias organizaciones jurídicas y sindicales europeas.

c) Porque me parecía que en un instante tan crítico, un hombre de conciencia cristiana tenía que superar las diferencias ideológicas y dar testimonio de respeto a los derechos humanos de cualquier hombre en peligro. Luego pude comprobar que muchos amigos míos cristianos, también de Chile, me expresaron plenamente su solidaridad conmigo por haber asumido ese deber.



Francis Bacon 1975.





# DESPUES DE PUEBLA. IGLESIA Y MOVIMIENTO POPULAR EN AMERICA LATINA

SERGIO SPOERER

Al igual que la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano realizada en Medellín el año 1968, la reciente Conferencia de Puebla (27 enero-13 febrero de 1979) ha tenido un profundo impacto en la opinión pública del continente, donde los más diversos sectores sociales y políticos han expresado una opinión sobre los preparativos, el desarrollo y los resultados de la conferencia. No es la diversidad de las reacciones lo que más llama la atención, sino la profundidad del impacto, la vastedad del interés suscitado por esta reunión de la Iglesia. Ello exige plantearse una primera pregunta: ¿Cuáles son los hechos que permiten explicar esta presencia destacada de la Iglesia católica en la vida de las naciones latinoamericanas durante los últimos años?

De Medellín a Puebla profundas transformaciones han ocurrido en nuestro continente: su rostro social, su paisaje político, sus estructuras económicas han sido alteradas radicalmente<sup>1</sup>; si Medellín vivía la edad del optimismo, Puebla está marcada por los años duros del reflujó del movimiento popular, de la tepsión, de la muerte. A la lógica implacable de un tipo de desarrollo capitalista periférico basado en los grandes conglomerados transnacionales, se ha sumado la exacerbación de las funciones represivas de los Estados Nacionales

<sup>1</sup> Hemos analizado estas transformaciones en América Latina, «La década de Medellín a Puebla», Alain Touraine y Sergio Spoerer, *Chile-América*, números 43-44-45, junio-julio 1978

que abandonan crecientemente el cumplimiento de sus funciones económicas y sociales propias de la fase liberal-populista; la vida social queda sometida estrictamente a la racionalidad del mercado y sus garantías: Las Fuerzas Armadas transformadas en policía interna. *Homo economicus* y seguridad nacional son los únicos nuevos dioses del culto legítimo, a ellos debe someterse toda forma de organización social y de existencia colectiva: así desgarrada, la sociedad se desangra.

El movimiento popular (partidos, organizaciones de masas) no ha estado en condiciones de reconstruir un tejido social (democrático, de participación) que limite los efectos de la acción represiva y de la desmovilización nacida de las condiciones extremas en que la reestructuración capitalista ha sido producida. Cuando se analiza el ascenso del movimiento de masas en varios países (Brasil, Chile, Bolivia, América Central) en los meses recientes, ha de tenerse presente el profundo reflujo del que se regresa; de allí que la fase actual sea ante todo una fase de recuperación que está aún lejos de devolver al movimiento popular del continente el poder y la influencia social alcanzada por él en la década del 60 y a comienzos del 70.

Son los dos elementos antes mencionados (reestructuración autoritaria del capitalismo, repliegue del movimiento popular) que determinan el marco de acción de la Iglesia durante los años cuyo balance se realiza en Puebla; son ellos los que han conducido al surgimiento de los dos hechos mayores en la Iglesia latinoamericana de este tiempo: la Pastoral de Solidaridad y las comunidades de base. No es superfluo señalar que éste es un momento nuevo de la Iglesia; desde el pasado colonial, y aun antes desde la raíz de la Conquista, la cruz y la espada cumplieron roles complementarios en el establecimiento del poder hispánico y lusitano. La existencia de personalidades católicas disidentes que cumplieron un papel destacado en las luchas de la Independencia, en la defensa de los derechos de los indios y en la denuncia de la «cuestión social», no puede hacer ignorar el que, hasta avanzado este siglo, la jerarquía católica concebía su acción evangelizadora como estrechamente ligada al poder político, contribuyendo así a que su pastoral cumpliera más bien un rol de control social —particularmente en el campo— que de la liberación integral del hombre. Desde este punto de vista es innegable el carácter democrático que han jugado desde el siglo pasado las corrientes liberales y del racionalismo laico y más tarde el socialismo científico que, no sin conflicto, impulsaron una separación progresiva de la Iglesia y el Estado con la consiguiente pérdida del carácter confesional antes impuesto a la educación y a las funciones civiles del Estado; en el caso de Chile esta separación será formalmente establecida en la Constitución de 1925. Es desde los años 30 que una nueva generación de jóvenes católicos surge a la vida política. Nacidos de familias conservadoras tradicionales y marcados doblemente por la crisis del 29 y el pensamiento social de la Iglesia (Encíclica Cuadragesimo Anno, 1931) conformarán un movimiento social que dará origen, primero,

a la Falange Nacional y, más tarde, bajo influencia del personalismo de E. Mounier, de las enseñanzas de la escuela «Economía y Humanismo» del padre J. Lebreton (que inspirará a Pablo VI en su encíclica *Populorum Progressio*), conformarán el Partido Demócrata Cristiano. Sumada a las transformaciones operadas por el Concilio Vaticano II, la corriente demócrata cristiana marcará fuertemente a la Iglesia de los años 60; ello es particularmente claro en Chile con la experiencia de gobierno de Eduardo Frei, en que las orientaciones pastorales de la Iglesia se identifican prácticamente con la política social del Partido Demócrata Cristiano. La extrema polarización de los conflictos sociales de fines de los años 60 sacude profundamente la Iglesia, cuya Jerarquía intenta una fase de repliegue institucional con que hacer frente a la creciente diversidad de opciones políticas que se dan en el seno del «Pueblo de Dios», que van desde el integrismo católico más tradicional hasta los cristianos por el socialismo; diversidad contradictoria hasta hoy no resuelta y presente tanto en la declaración de «occidentales y cristianos» que se autoconfieren los regímenes dictatoriales de América Latina como en las más avanzadas posiciones de sectores del Episcopado (Arns, Helder Camara, Cándido Padim, en Brasil; Ariztía, Alvear, Precht, en Chile; Proaño, en Ecuador; Romero, en El Salvador; Méndez Arceo, en México). Así, la emergencia de la Pastoral de la Solidaridad, con que hemos caracterizado esta tercera fase (la actual) de la Iglesia latinoamericana (Jerarquía y Pueblo de Dios) es el resultado de un proceso interno a la Iglesia que madura en las condiciones históricas descritas más arriba (reestructuración autoritaria del capitalismo y reflujo del movimiento popular).

¿Qué es lo nuevo de la Pastoral de la Solidaridad? Ella no es una doctrina sino una práctica; nace de la necesidad de responder a los problemas sociales más urgentes creados por la reestructuración autoritaria del capitalismo: defensa jurídica de detenidos, asistencia a las familias de prisioneros desaparecidos o muertos, comedores populares, cesantía, defensa de libertades individuales y derechos cívicos (de reunión, de asociación, de información, etc.); es este carácter de práctica social concreta el que hace de la Pastoral de la Solidaridad el interlocutor privilegiado de las organizaciones históricas del movimiento popular: sindicatos, organizaciones vecinales, culturales, juveniles; de allí también su carácter no confesional: no es el ser católicos lo que define a sus protagonistas, sino su condición social. Es en este terreno común que se han encontrado la Iglesia y el movimiento popular conformando una realidad nueva, una dinámica inédita, una práctica social en común y de carácter masivo; esta experiencia conjunta no podrá dejar de marcar a ambos actores, como tampoco les garantiza que serán privados de las tentaciones de una utilización sectaria en la perspectiva de un proyecto de exclusión recíproca: la vitalidad de una democracia renovada, de participación y pluralista, dependerá, en mucho, de la manera como dicha tentación sea evitada y se abra paso a un efectivo consenso social, el cual

no es la sumatoria simple de intereses y experiencias fragmentarias, sino la conformación de un espacio común —en un clima de confianza y respeto mutuo— que haga posible una colaboración de largo aliento en la perspectiva de un proyecto de desarrollo de carácter democrático, nacional y popular.

Intentar una evaluación de la Conferencia de Puebla supone tomar debidamente en cuenta el trasfondo social y los desafíos políticos antes señalados; supone, además, no confundir en el análisis concreto dos sucesos que tienen lugar simultáneamente en Puebla, pero que son de distinta naturaleza: la visita del Papa a México para inaugurar la Conferencia y la Conferencia misma. En los discursos del Papa predominan las preocupaciones doctrinarias, la ortodoxia, la unidad de la Iglesia universal, América Latina no es sino la manifestación particular de verdades de validez general: su historia reciente, sus problemas concretos no aparecen sino en cuanto ilustraciones específicas de principios preestablecidos. Muy distinta es la perspectiva que prima en la Conferencia misma: la realidad concreta de la Iglesia en la situación latinoamericana está en el centro de los debates; ella se hace presente desde el inicio, cuando los participantes —rechazando el documento final cuyo esquema les era propuesto junto con un plan de discusión— deciden empezar por discutir en comisiones sobre la confección misma del temario y ello a partir de la experiencia pastoral de cada obispo. Así, en Puebla prima la realidad por sobre las opciones doctrinarias y es esto lo que abre paso a los sectores más marcados por la pastoral de solidaridad, que obtienen la aprobación de un documento final que retoma las orientaciones principales de la anterior conferencia de Medellín y revierte los énfasis tradicionalistas de los documentos preparatorios.

En Europa, a propósito de Puebla, se ha hablado de desencanto y se ha puesto el énfasis crítico en las omisiones del documento final (ausencia de reconocimiento formal a la teología de la liberación, carencias en el análisis sociopolítico del continente, falta de una perspectiva democrática explícita); nos parece que lo fundamental de la Conferencia no reside en sus opciones doctrinarias sino en el primado de una visión de la Iglesia profundamente sensibilizada por las urgencias sociales y humanas de la actual situación latinoamericana. Esta perspectiva está presente de manera explícita en el texto final: «Esta Conferencia Episcopal latinoamericana, sintiéndose comprometida con los pobres, condena como antievangélica la pobreza extrema que reina sobre nuestro continente. Ella se esfuerza en conocer y denunciar los mecanismos que engendran esta pobreza; (...) ella apoya las aspiraciones de los trabajadores y campesinos que desean ser tratados como hombres libres y responsables llamados a participar en las decisiones que conciernen a su vida y su futuro.» Más adelante el documento defiende el derecho de los trabajadores a darse las organizaciones que les permitan defender y promover sus intereses específicos, al mismo tiempo que señala la importancia

de las organizaciones sociales intermedias en la perspectiva de una sociedad pluralista. En este contexto no es extraño que las comunidades de base sean llamadas «la esperanza de la Iglesia»; más allá de sus limitaciones, es en el reconocimiento de esta esperanza que la Conferencia de Puebla señala la clave de una reconversión popular de la Iglesia latinoamericana. Es claro que esta opción no es unívoca; en ella están presentes dos sensibilidades llamadas a coexistir de manera estable en la Iglesia en cuanto expresiones diversas de su propia naturaleza: una pone el acento en la Iglesia como institución, en la Jerarquía y autoridad de los obispos, en Cristo y la persona humana, en la ortodoxia del magisterio y la espiritualidad; la otra enfatiza la dimensión de la Iglesia en cuanto Pueblo de Dios, en la realidad de los pobres (Cristo, el hijo del carpintero), en la Pastoral de la Solidaridad y las comunidades de base. El movimiento popular en América Latina no puede ignorar esta dimensión compleja y contradictoria de la Iglesia y exigir de ella la coherencia de análisis y de práctica que es dable exigir de un partido político; el respeto a su diversidad es la condición misma de un entendimiento de largo aliento y al mismo tiempo una referencia necesaria para la acción social y cultural del movimiento popular, cuya capacidad hegemónica está en estrecha relación con la riqueza de sus análisis, con el imprescindible respeto de la diversidad social y cultural y del pluralismo político, y con su capacidad de recoger y encarnar las aspiraciones sociales más diversas en la perspectiva de un proyecto histórico de transformación social de carácter nacional, popular y democrático. Es en este sentido que la ruptura de la actual situación de opresión y miseria que vive el continente es, también, para el movimiento popular un desafío de la inteligencia; responder a ese desafío supone, en primer lugar, no exigir de otros lo que es una responsabilidad propia, lo cual, a su vez, obliga a reconocer las propias debilidades e insuficiencias presentes en el análisis y las políticas del movimiento popular. Nuestra hipótesis de trabajo es que las distintas organizaciones políticas y de masas en América Latina no han profundizado suficientemente, hasta hoy, su reflexión sobre las importantes transformaciones económicas, políticas y culturales que derivan de la reestructuración autoritaria del capitalismo y del reflujo popular de los últimos años; de allí la permanencia de ciertos énfasis que subvaloran las dificultades reales que enfrentan en la hora actual las fuerzas democráticas y socialistas del continente. Pues existe una contradicción evidente entre la gravedad de la crisis nacional que enfrentan la mayor parte de los países latinoamericanos y la capacidad real del movimiento popular para encabezar una alternativa democrática que dé una salida estable a la actual situación.

Cuando se señala que el documento de Puebla carece de una proposición democrática clara, cuando se espera de la Iglesia una iniciativa en ese sentido, lo que parece señalarse es la ausencia efectiva —es decir, políticamente viable— de un proyecto histórico que,

con suficiente poder de convocatoria social, permita al movimiento popular el desarrollo de una política amplia y unitaria, pero con perspectiva hegemónica a lo largo de toda la fase que se abrirá con la caída de los actuales regímenes autoritarios y que debiera conducir sin una nueva ruptura, es decir, sin destrucción del Estado democrático, hacia una clara perspectiva socialista para el continente. Enfrentar este desafío estratégico plantea al movimiento popular tres exigencias fundamentales: considerar debidamente la fuerza con que cuentan los sectores interesados en la mantención del actual modelo autoritario; producir un análisis riguroso de los datos económicos y sociales que caracterizan la actual situación y, en tercer lugar, asumir lúcida y críticamente las insuficiencias políticas que bloquean al movimiento popular en el despliegue de su capacidad hegemónica. Veremos más de cerca cada uno de estos tres aspectos.

La falta de un consenso interno y el aislamiento internacional de los regímenes autoritarios de la región, no debe ocultar el hecho del considerable apoyo financiero que tales regímenes han recibido de los principales bancos y conglomerados del sistema capitalista mundial; es evidente la contradicción que existe entre el aislamiento político (gobierno y sistema de Naciones Unidas) y la estrecha y creciente articulación producida entre las economías de cada país y el sistema financiero internacional. Este apoyo ha constituido un considerable factor de fuerza en la estabilización de los gobiernos autoritarios en sus fases más críticas; es él que ha impulsado y permitido que el peso de la reestructuración económica repose en una ilimitada superexplotación del trabajo asalariado, cuyo «costo social» en desempleo, subalimentación y baja de los niveles absolutos en salud, vivienda y educación es pagado por la gran mayoría nacional. Esta realidad se expresa en el aumento considerable de las tasas de «extrema pobreza» en el continente, que alcanzan un nivel promedio cercano al 25 % de la población; en el caso de Chile, según el BID<sup>2</sup> esta cifra es del orden de un 22%. Si embargo, estos indicadores de la miseria tienen una contrapartida: la constitución de un mercado interno reducido y sofisticado del que disfrutan las capas sociales beneficiadas por la actual reestructuración capitalista; más allá de los sectores monopolistas y financieros es necesario no ignorar el acceso que tienen a este mercado privilegiado ciertas capas medias modernas (profesionales, alta burocracia del Estado, personal militar) que son la base social de apoyo, la «clase política» de los gobiernos autoritarios. De allí la existencia de un fuerte desequilibrio interno entre las capas beneficiadas del actual modelo y las mayorías nacionales excluidas de la vida económica y carentes de derechos cívicos.

La exacerbación de las funciones de orden interior que derivan de las concepciones de seguridad nacional han llevado a las Fuerzas Armadas a jugar un papel institucional en que monopolizan el poder

<sup>2</sup> *Progrès économique et sociaux en Amérique Latine. Rapport 1977*, página 207.

político con exclusión de los partidos y organizaciones sociales tradicionales cuyas responsabilidades públicas estuvieron en la base del carácter democrático (liberal populista) de los Estados de la región durante buena parte de este siglo. Este «monopolio político» se ha acompañado de una extrema privatización de las funciones económicas (área estatal, industrialización, reforma agraria) y sociales (educación, salud, seguridad social) del Estado; la lógica de una autoridad política que responde al interés democrático de la mayoría nacional ha sido sustituida integralmente por la lógica del mercado y las teorías monetaristas de un extremo liberalismo capitalista muy en boga en estos años a partir de la escuela de Chicago. La estrecha alianza constituida entre esta tecnocracia económica, el personal de las instituciones militares y los intereses de los monopolios nacionales y el gran capital transnacional han sido hasta hoy uno de los más importantes factores de fuerza en el mantenimiento de la actual situación; no basta señalar el hecho o reducir el análisis a las dimensiones de un simple juicio moral: en él se expresa la debilidad hegemónica del movimiento popular (insuficiencias de su presencia de masas, de su crítica cultural, de su capacidad de dirección política) que le ha impedido hasta hoy desagregar los factores que han convergido hacia la conformación de tal alianza, factor de poder fundamental en la instalación del actual modelo de capitalismo periférico.

El desafío de una nueva democracia capaz de conducir a los países latinoamericanos hacia otro tipo de desarrollo exige tomar debidamente en cuenta el conjunto de transformaciones estructurales que se producen en la actual situación del continente. A modo indicativo del tipo de reflexión que nos parece imprescindible, queremos señalar la importancia de ciertos factores demográficos necesariamente presentes en todo análisis prospectivo.

Con una tasa de crecimiento de población de un 2,8%, América Latina<sup>3</sup> aparece por debajo de la tasa media de los países subdesarrollados; esta ausencia aparente de «explosión demográfica» oculta, sin embargo, dos fenómenos no menos explosivos: primero, con una tasa de crecimiento de su población urbana de 4,3% entre 1960 y 1977, América Latina ha pasado de 49,4% a 63,4% de población urbana; para el caso de Chile las cifras son aún más elocuentes: a una tasa de crecimiento de su población total de 1,9% corresponde una tasa de 2,9% para su población urbana, lo que hace pasar el porcentaje total de población urbana entre 1960 y 1977 de un 67,8% a 79,2%, con lo cual Chile pasa a ser el tercer país más urbanizado de América Latina, siguiendo muy de cerca a Argentina (83,7%) y Uruguay (80,8%), países a los cuales debería sobrepasar en los próximos años si se tiene en cuenta su tasa de crecimiento mayor.

En relación al resto de las regiones del mundo, América Latina presenta actualmente la tasa más elevada de crecimiento de la po-

<sup>3</sup> Datos tomados del informe anual del BID ya citado.



blación económicamente activa, la cual aumentará en un 100% entre 1975 y el año 2000; y esto menos por razones estrictamente demográficas que por el peso decisivo de las migraciones internas campo-ciudad y el predominio consecuente de una cultura urbana (baja en las tasas de analfabetismo, aumento de los niveles de escolaridad, medios de comunicación de masas, incorporación de la mujer al mundo del trabajo, etc.). Esta «revolución del empleo» tiene su punto de partida en la baja tasa de participación de la población económicamente activa respecto de la población total actual (31,48% para América Latina y 41,47% de promedio mundial), cifra que es la más baja de todos los continentes. Este problema adquirirá características explosivas en el caso del empleo de la mujer, manifiestamente discriminada hasta hoy en materia de trabajo, educación y ventajas sociales: entre 1980 y 1985, mientras el aumento de la tasa de demanda de empleo en los hombres será de 2,61% de promedio anual, en el caso de la mujer será de 3,77%, concentrándose de preferencia en los servicios y la industria. Es innegable que esta explosión de la demanda femenina presionará fuertemente sobre la sociedad, cuestionando el conjunto de formas de participación social y normas culturales hoy vigentes: el reconocimiento integral de los derechos de la mujer y la lucha contra las discriminaciones de que es objeto son un componente fundamental de cualquiera perspectiva democrática.

Constatar los vacíos de Puebla a este respecto y el extremo tradicionalismo expresado en el discurso inaugural del Papa, no eximen al movimiento popular de sus propias responsabilidades en esta materia.

La contradicción abierta entre las tendencias antes descritas y el actual patrón de desarrollo hace del problema del empleo un factor determinante en cualquiera alternativa de desarrollo. Las presiones sobre el empleo urbano (industria y servicios) exigirán la utilización de tecnología adecuada (intensiva en mano de obra) capaz de articular las necesidades de empleo con una creciente autonomía científica y tecnológica en función de un desarrollo nacional independiente. Impulsar una política de este tipo requiere la estrecha concertación entre el movimiento popular (obreros, subproletariado urbano, campesinos) y los sectores medios modernos (profesionales, universitarios y técnicos) en acelerada expansión. El desafío tecnológico más arriba señalado exige impulsar una política educacional no sólo en materia de escolaridad básica o de educación superior e investigación científica, sino muy especialmente de capacitación técnica de los trabajadores (obreros y cuadros intermedios). Ello sólo es posible sobre la base de una completa y acelerada reestructuración del conjunto del sistema educacional, democratizándolo y ahorrándolo a las modernas experiencias en materia de educación no-formal y educación en alternancia (articulación permanente entre el mundo del trabajo y la formación sistemática). En este terreno nos parece fundamental avanzar en una perspectiva de análisis y de acción que

tienda a la reconciliación del mundo del trabajo con el mundo de la cultura y que sea capaz de recoger las ricas experiencias democráticas de los últimos años en una y otra esfera de la vida social.

Es por eso que asignamos a la actitud de la Iglesia (Jerarquía y Pueblo de Dios) un papel determinante; para ello son decisivas las conclusiones que ella misma saque de sus recientes experiencias en materia de pastoral popular (de solidaridad) y pastoral universitaria (entendida como integrante de una «pastoral de la cultura» o «de la inteligencia», como la llama monseñor Poupard, obispo auxiliar de París). Superando riesgos ciertos (intentos de recuperación sectaria o «neocristiandad»), de lo que se trata es de echar las bases de una colaboración, de una acción común, estable y de largo plazo, entre Iglesia y movimiento popular, que sin excluir —al contrario, integrando plenamente— otras corrientes ideológicas, genere una dinámica permanente y fecunda entre el mundo del trabajo y el mundo de la cultura. En la perspectiva de esta suerte de alianza estratégica por un desarrollo nacional, democrático y popular, es necesario superar los reflejos «obreristas» y «antiintelectualistas» de los unos y «elitistas» u «occidentalistas» de los otros; pensamos que una verdadera Pastoral de Solidaridad que haga de la liberación social y el desarrollo integral sus aspiraciones explícitas, puede contribuir de modo significativo al establecimiento de dicha alianza estratégica y al cumplimiento de sus objetivos.

Estamos ciertos, sin embargo, que construir esta alternativa es, ante todo, responsabilidad del propio movimiento popular; ello le exige superar sus deficiencias históricas y estar a la altura del desafío democrático que es la clave de la hora actual en el continente. Sin su presencia lúcida y con envergadura social, la América Latina de los años 80 no podrá ir más allá de ciertas fórmulas de democracia limitada y protegida o de ensayos socialdemócratas tomados de las experiencias del capitalismo maduro, incapaces de producir las rupturas de dominación que son la condición básica de nuestro desarrollo; alternativas éstas sobre las que pesará de modo permanente y grave la amenaza de una nueva involución autoritaria.

El tiempo apremia; la historia tiene de singular aquello de ser irrepetible; una fase abierta siempre contiene las condiciones de su propio cierre. El movimiento popular, sus organizaciones de masas, sus vanguardias políticas, no tienen derecho a frustrar la aspiración de justicia, de un nuevo orden social, que nace en la entraña de las luchas que hoy se libran en todo el continente. Después de la esperanza que encarnó Cuba a comienzos de los años 60, después del Chile popular en esta década, un nuevo ascenso multifacético se dibuja a través del paisaje latinoamericano: encarnarlo, darle forma, contribuir a dirigirlo, es hoy un desafío irrenunciable para el movimiento popular; ello le exige asumir (es decir, tener conciencia y resolver) sus limitaciones persistentes: dar perfil y consistencia a su proyecto histórico de transformación social, acentuar la enverga-

dura de las acciones de masas —darles un peso decisivo en la vida nacional—, y acrecentar de manera decisiva la calidad de su dirección política (de sus contenidos, de sus formas orgánicas, de sus métodos de trabajo).

Resolver la profunda crisis nacional que viven la mayoría de los países latinoamericanos supone una poderosa capacidad de convocatoria social, de convergencia de voluntad política, capaz de constituir un Estado nacional y popular, una democracia de participación pluralista, que devuelva a cada nación latinoamericana la identidad de su cultura, el vigor de una economía autónoma y no dependiente, capaz de satisfacer las necesidades de todos sus habitantes y abierta a relaciones de igualdad con todas las naciones de la tierra y en que el orgullo del perfil nacional encuentre su realización plena en una humanidad solidaria.

Desafío inmenso, esta aspiración, no sólo es el sueño de una generación, sino la tarea de un pueblo entero, de muchos pueblos decididos a transitar adultos el umbral de un siglo.





# EL FUNCIONAMIENTO DE LA IDEOLOGIA EN UNA FORMACION ECONOMICO-SOCIAL

*Proposiciones para un estudio*

OSVALDO FERNANDEZ

## La naturaleza ilusoria de la ideología

En el modo de producción capitalista, la ideología opera en el nivel más transparente de las relaciones sociales. Allí la presencia inmediata de las cosas es concebida como la sola realidad, y el discurso explícito como el único verdadero. Estamos en el paraíso del empirismo, en donde prosperan las declaraciones fervientes que confunden bandera patria y propiedad privada, persona humana y enemigo interno, democracia y autoridad.

Sin embargo, la ilusión que allí se pone en obra, encierra una paradoja. En efecto, si bien la ideología constituye la esfera más ilusoria de las relaciones sociales capitalistas, y la imagen que allí se produce es una inversión de estas relaciones, es a través suyo que los hombres toman conciencia de la contradicción real y del conflicto fundamental de la sociedad capitalista.

Se piensa y se actúa por intermedio de esta ilusión. Ella proporciona el lenguaje mediante el cual se trafican las ideas, o se impone un determinado dominio político. El sentido mismo de la fórmula jurídica, de la creencia popular, de la norma social, de la relación de padre a hijo, o de la sanción en materia de arte, dependen de ella. Desde un punto de vista metodológico, toda práctica científica implica abrirse paso a través de esta verdadera maraña de preconceptos, de ideas hechas, de prejuicios e ilusiones.

El estudio de esta forma de apariencia de la sociedad capitalista comienza por la crítica de cierta interpretación vulgar del marxismo, que concibe la ideología y la superestructura como pura ilusión, como epifenómenos que se disuelven enteramente en su fundamento material. Simples excrescencias del desarrollo de las relaciones materiales, y cuyos movimientos se explican a partir de lo que ocurre a nivel de la base o infraestructura.

Se olvida en esta concepción que la determinación fue siempre postulada por Marx como de última instancia, lo que suponía una determinación mediatizada, modificada o simplemente reorganizada por la intervención de las relaciones superestructurales. Luego, esto suponía también la existencia de un espacio específico, en el cual éstas operan, y en donde las más de las veces aquella determinación final o definitiva queda oculta, disimulada detrás de otro orden de explicaciones.

La ideología ocupa una parte de este espacio y tiene el privilegio de proporcionar las explicaciones inmediatas de todo fenómeno social, pero que son al mismo tiempo las más mixtificadoras, las más ocultadoras de la realidad de las relaciones materiales de producción.

Pero el hecho de que ella se mueva dentro de un espacio específico y que goce de una cierta autonomía significa que aun estas explicaciones mixtificadoras tienen también un fundamento material, que poseen una fuerza social y un poder que actúa sobre la conciencia de los hombres.

El análisis de la determinación en última instancia de la ideología descarta, entonces, como tesis errónea, el que sea considerada como pura ilusión, con lo cual se reivindica la fuerza y validez de su espacio propio. La crítica no consiste, sin embargo, en exaltar el otro extremo, con lo cual pasamos de una posición unilateral a otra. Error que comete aquella tendencia que ve en la ideología la sola acción subjetiva de una clase determinada, otorgándole con ello un carácter exclusivamente unilateral.

Para hacer más explícita esta problemática, vamos a examinar la determinación de la ideología a partir del proceso de su reproducción. Tanto de su reproducción material, objetiva, la cual se efectúa a parejas con la reproducción general del modo capitalista de producción, como de su reproducción, subjetiva, que ocurre en el espacio específico de las relaciones ideológicas. Si ambos procesos reproductivos confluyen a realimentar y mantener una misma realidad ideológica, no pueden ser por eso confundidos, ni equiparados. Sus ritmos, sus contenidos y sus orientaciones son diferentes. Operan a momentos desiguales, con efectos distintos y en dimensiones de tiempo que no son las mismas. Es por esto que podemos postular, como dimensión adecuada para medir la intensidad de la reproducción objetiva, el tiempo propio de un modo de producción. Pero en el caso de la reproducción subjetiva, un tal punto de vista excede en mucho el objeto de estudio y puede descuidar la particularidad de estos fenómenos ideológicos. Creemos, por lo tanto, que el punto de

vista adecuado para examinar todos los movimientos que componen la reproducción subjetiva, o específica, de la ideología es aquél de una formación económico social.

### **Algunos aspectos concernientes a la reproducción objetiva**

Las representaciones ideológicas son, entonces, en primer lugar, un producto de la reproducción general del modo de producción. Reproducción que continuaremos llamando objetiva porque proviene de la base estructural de las relaciones materiales. A través de este proceso se reproduce el contenido dominante de estas representaciones durante todo el período en que el modo de producción es dominante. Reproducción que condiciona, además, la forma fundamental que la ilusión asume por todo este período. Remitiéndonos al modo capitalista de producción, esta forma reiterada es la inversión que asumen las relaciones reales, mientras que el contenido sigue siendo el fetichismo que emana de estas representaciones.

Para que un modo de producción sea posible y se convierta en dominante, le son necesarias no sólo la reiteración cotidiana de sus elementos, de sus relaciones materiales básicas, sino también la reproducción de aquellas condiciones que en un momento fueron sus premisas históricas, pero que ahora cumplen un rol más bien lógico, funcionando como momentos al interior de un sistema que se renueva constantemente. Esto quiere decir que se reproduce la estructura al mismo tiempo que sus condiciones de posibilidad.

La reproducción no se resume en la mera reiteración, aunque la forma consista en la reposición constante del todo. Se trata de un movimiento que contiene en sí mismo un progreso. Así, en el modo de producción capitalista asistimos a un proceso reproductivo que se desarrolla a través de diversas etapas, que implican pasar a fases de dominio cada vez más absolutas, pero al mismo tiempo entrar en períodos de crisis cada vez más agudos.

Durante todo este proceso, la ideología tiene en el fetichismo su contenido fundamental. Fetichismo que se expresa primero en las relaciones productivas, pero que luego abarca el resto de la esfera social. Esto ocurre por el hecho de que la única formación social en donde las relaciones mercantiles se hacen universales y dominantes es la capitalista. Además es la única en donde las relaciones personales, forma tradicional que asumía el dominio político y social en las sociedades anteriores, se transforma en una relación entre las cosas, y estas cosas que circulan en vez de los hombres se hacen independientes hasta llegar a convertirse en un poder que actúa frente a los hombres y que los domina. Este hecho no sólo afecta a la conciencia de los que cotidianamente se ocupan de ellas, los agentes de la producción (capitalistas y trabajadores), sino que, sobrepasando los niveles de la conciencia inmediata, alcanza también a la



ciencia que tiene a dichas representaciones fetichisadas como su punto de partida: la economía política.

Desde el momento que la fuerza de trabajo, o sea, una parte fundamental, mayoritaria y decisiva de la sociedad es reducida a la condición de mercancía, todo otro fenómeno social va a ser tratado de la misma suerte, sean éstos jurídicos, políticos, artísticos o religiosos. Todo va a adquirir un valor. Este contenido se expresará, por una parte, en el carácter mercantil que van a asumir las relaciones sociales. La forma contractual va a dominar nuestras relaciones, aun en los aspectos menos sospechosos. La sociedad misma es concebida como el resultado de un *contrato* que elimina el «estado natural» por libre acuerdo de los que en él participan.

El mecanismo ideológico del fetichismo funciona, por lo tanto, al interior de todas las relaciones y fenómenos sociales de la sociedad capitalista. Así considerada ella es expresión de estas relaciones, sólo que de una manera invertida, que oculta los contenidos reales. Inversión que se reitera al mismo tiempo que las relaciones materiales básicas del modo de producción capitalista son reproducidas.

Resumiendo, podemos decir que si consideramos el fenómeno ideológico teniendo en vista el modo de producción capitalista en cuanto a tal, la ideología se establece tanto en sus rasgos fundamentales y permanentes como en la fuerza social que ella asume. Desde esta óptica es posible describir, además, el irresistible ascenso de las formas mercantiles y del poder fetiche que adquieren las cosas. Pero ésta no es su única fuerza, aunque sea la esencial, y aunque determine en última instancia los fenómenos ideológicos. La prosecución del análisis exige pasar de este tipo de examen al estudio de su funcionamiento concreto y específico al interior de una formación económico social.

### **El funcionamiento de la ideología en el interior de una formación económico-social**

El contexto ideológico pasa a ser precisado ahora en forma más concreta, porque nos acercamos más a la sociedad específica que queremos analizar. Mediante este concepto se nos ofrece un campo teórico-histórico más próximo, aunque se encuentre delimitado aún en un determinado nivel de abstracción, lo que permite, por lo demás, que los procesos lógicos puedan ser percibidos en su funcionamiento y admitan, por lo tanto, ser establecidos con el rigor científico que procede el análisis del materialismo histórico.

Este nuevo espacio de análisis no se limita a mostrarnos la lucha entre las posiciones ideológicas propias de la burguesía contra aquéllas del proletariado, aun cuando esta oposición imponga una semejanza en toda configuración ideológica al interior de una formación económico social en donde el modo de producción capitalista es dominante. Junto a esta oposición coexisten, en distintos grados de

influencia, otras posiciones ideológicas provenientes de sectores sociales intermedios: capas medias, pequeña burguesía, etc. Sectores sociales, estamentos, fragmentos de clases o, sencillamente, grupos de presión, que tienen que ser considerados aquí, en la formación económico social, como otros tantos generadores de posiciones y actitudes ideológicas.

La presencia de otras posiciones ideológicas, distintas de aquellas que oponen las clases fundamentales, nos remite en definitiva a la estructura misma de una formación económico social. En el caso de una formación económico social capitalista la influencia de estas otras posiciones puede ser determinada por la forma en que los otros modos de producción son subsumidos por el modo de producción capitalista. Por eso, en materia de ideología, es necesario partir de esta oposición fundamental, un alineamiento inevitable a medida que la lucha se hace de más en más aguda, pero cuyos matices y situaciones tácticas pueden ser explicadas por la existencia de estas otras posiciones y tendencias.

En el modo de producción capitalista, la presencia de otros modos de producción no puede ser esquematizado bajo la fórmula de una combinación de elementos similares o equivalentes. La dominación en este caso implica también la reducción de los otros procesos de trabajo a una dimensión restringida, sea por su carácter local, sea por su estado fragmentario. Así, esta existencia localizada y fragmentaria, que sin embargo genera ideología, se expresa en formas distintas según sean los modos de producción de los cuales éstas provienen. Según este criterio, tenemos:

- *Vestigios* provenientes de modos de producción anteriores, restos o pervivencias de procesos productivos feudales, u otros.
- O *embriones* de futuros modos de producción, la presencia del socialismo en períodos de transición, o embriones que provienen de etapas del mismo modo de producción capitalista que se anticipan en un momento dado.
- Junto a éstos puede existir también *formas atrasadas* del mismo modo de producción capitalista, como es el caso de la pequeña producción.

En general, cuando hablamos de *embriones*, refiriéndonos a la presencia anticipada del modo de producción futuro, estamos ante una formación económico social que tiene como signo característico el de ser transición de un modo de producción a otro.

En el modo de producción capitalista el estudio de las formaciones económico sociales se complica aún, por el hecho de que éste se hace mundial, distinguiendo un desarrollo central (que se ha llamado clásico) de un desarrollo periférico en donde su dominio está más mediatizado por la influencia de las formas productivas regionales.

Una formación económico social puede ser establecida históricamente, si ella es considerada como un momento necesario y lógico del modo de producción capitalista, como una etapa del desarrollo de éste. La distinción hecha por Marx entre la subsunción formal y la subsunción real del trabajo al capital, alude a este problema.

La primera, la subsunción formal, comprende el período en donde la producción capitalista, aunque se ha establecido ya como dominante, no afecta todavía al proceso técnico del trabajo al cual somete. Este sigue siendo ejercido en la misma forma en que se hacía en los modos de producción anteriores. Tanto el artesanado como la pequeña agricultura conservan su estructura tradicional. En Francia, por ejemplo, la fábrica permanece esencialmente rural casi hasta los albores de la revolución de 1789. Este es el período durante el cual la plusvalía se obtiene por la extensión hasta el límite posible de la jornada de trabajo: lo que Marx llamó plusvalía absoluta.

«...sobre la base de un modo de trabajo preexistente, o sea, de un desarrollo dado de la fuerza productiva del trabajo y de la modalidad laboral correspondiente a esa fuerza productiva, sólo se puede producir plusvalía recurriendo a la *prolongación de tiempo de trabajo*, es decir, bajo la forma de *plusvalía absoluta*. A esta modalidad como forma única de producir plusvalía corresponde, pues, la *subsunción del trabajo en capital*.»<sup>1</sup>

El cambio significa la instalación de un dominio absoluto de las formas productivas capitalistas, que se introduce incluso en el interior mismo del proceso técnico del trabajo. Es el desarrollo del maquinismo y de la gran industria, período donde la subsunción del trabajo al capital es real y absoluto. La plusvalía se obtiene ahora mediante la intensidad del rendimiento de la jornada de trabajo (lo que implica la disminución de la parte destinada al trabajo necesario) o plusvalía relativa.

Cada una de estas etapas comprende una estructura diferente, tanto en la forma de la dominación como de los modos de producción que coexisten junto al capitalista. Siendo este último en ambas el modo de producción dominante, el sentido de la contradicción principal ha cambiado radicalmente. El paso a la subsunción real significa el término del proceso de transición, lo que en el plano político se expresa por la liquidación definitiva de las posiciones políticas de la nobleza. A la lucha que opuso durante toda una etapa, los intereses de la burguesía contra los intereses de la nobleza feudal, se sucede ahora un período de alianzas, sobre todo cuando el nuevo enemigo de la burguesía se hace presente: el proletariado.

<sup>1</sup> Marx, K., *El Capital*, libro I, capítulo VI (inédito). Siglo XXI. Buenos Aires, pág. 56.

Una vez que la subsunción real impone el dominio absoluto de las formas productivas capitalistas, nos encontramos ante una formación económico social distinta, en donde la presencia de formas productivas provenientes de otros modos de producción es más fragmentaria y localizada aún.

Por consiguiente, todas estas formas ideológicas que no provienen directamente del modo de producción capitalista, aunque sigan sufriendo su dominación general, tienen tan sólo un carácter local, parcial o fragmentario. En este plano, ellas se determinan por la existencia y funcionamiento de una ideología dominante, que condiciona la esfera de sus influencias como el grado en que ellas intervienen en el dominio político. Su incorporación como un elemento permanente de la ideología dominante puede otorgarles una pervivencia y fuerza más allá de lo que los sectores sociales que la producen significan al interior de una sociedad dada. Pensemos, al respecto, que hasta una etapa muy avanzada en la imposición del régimen capitalista son los elementos pequeño-burgueses los que siguen apareciendo como las posiciones ideológicas propias de esta sociedad. Tal es, por ejemplo, la causa del auge de la idea de igualdad, y de la noción de contrato que se extiende a toda relación social.

La reproducción general implica, de este modo, la reinstalación cotidiana no sólo de las representaciones ideológicas típicamente capitalistas, sino también, en la medida en que son reproducidos los vestigios de otros modos de producción, de las representaciones que les corresponden. Representaciones que expresan sentimientos e intereses de clases distintos de la oposición central entre burguesía y proletariado, y que en general provienen de las posiciones ideológicas asumidas por los diversos sectores de capas medias. Estos, que no ocupan un lugar decisivo en la producción, no elaboran tampoco una concepción general del mundo, al contrario, se expresan por medio de actitudes y tendencias de carácter fragmentario: temor al desorden social, deseo de alcanzar niveles superiores en la escala social, horror a caer en la condición de proletarios o a ser confundidos con éstos, acendrados sentimientos localistas, regionalistas y nacionalistas que componen su provincialismo tradicional, etc.

La persistencia de estas formas productivas anteriores u atrasadas explica la tenacidad y perdurabilidad de estas concepciones y comportamientos políticos. Lenin advertía sobre la fuerza de esta manera de pensar y de actuar, en su libro sobre el izquierdismo:

«La dictadura del proletariado es la guerra más abnegada y la más implacable de la nueva clase contra un enemigo *más poderoso*, contra la burguesía, cuya resistencia *se ve* decuplicada por su derrocamiento (...) y cuya potencia consiste no sólo en la fuerza del capital internacional, en la fuerza y la solidez de los vínculos internacionales de la burguesía, sino, además, en *la fuerza de la costumbre*, en la fuerza de la *pequeña producción*. Porque, por desgracia, queda todavía en



el mundo mucha, muchísima pequeña producción, y la pequeña producción *engendra* capitalismo y burguesía constantemente, cada día, cada hora, de modo espontáneo y en masa.»<sup>2</sup>

Esta lucha es tanto más difícil cuanto que el propio programa de la revolución y del futuro Estado proletario contemplan una política de convivencia y trabajo conjunto con estos sectores:

«Suprimir las clases no sólo significa expulsar a los terratenientes y a los capitalistas —esto lo hemos hecho nosotros con relativa facilidad—, sino también *suprimir los pequeños productores de mercancías*; pero a éstos *no se les puede expulsar*, no se les puede aplastar; con ellos *hay que convivir*, y sólo se puede (y se debe) transformarlos, reeducarlos mediante una labor de organización muy larga, lenta y prudente.»<sup>3</sup>

Este ejemplo, tomado del *Izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo*, de Lenin, nos permite observar mejor la serie de mediaciones que sufre la determinación desde la base. Lenin comienza por señalar el carácter del ultraizquierdismo como *desviación* en un contexto donde el concepto de desviación señala desde ya la presencia de la ideología en el nivel de la lucha política, desviación con respecto al desarrollo científico que debe tener la política del proletariado cuando es revolucionaria. El ultraizquierdismo aparece entonces como la negación latente o concreta de esta opción. Más aún, en este nivel visible de las posiciones ideológicas, el ultraizquierdismo llega a confundirse, como la otra cara de la medalla, con el reformismo. Es por eso que, siguiendo la imagen de la enfermedad propuesta en el título, Lenin desarrolla la tesis que a una caída en el oportunismo de derecha sucede siempre una recaída en posiciones de ultraizquierda. Ambas forman parte, en este nivel, de la oscilación pendular de izquierda a derecha a que está expuesto todo proceso revolucionario.

¿Por qué este peligro es permanente? En primer lugar, y para responder aún en el nivel propio de la ideología, porque el proletariado no está inmune a la influencia de la ideología dominante, dentro de la cual ha nacido y se ha formado. Pero, en segundo lugar —y ahora nos colocamos en el nivel de la existencia de las clases y de la lucha de clases—, porque ambas tendencias ideológicas expresan la presencia de otros sectores sociales, en especial de la pequeña burguesía.

«El capitalismo dejaría de ser capitalismo si el proletariado *puro* no estuviese rodeado de una masa abigarradísima de

<sup>2</sup> Lenin, *Obras escogidas*, III, pág. 353.

<sup>3</sup> Lenin, *Obras escogidas*, III, Editorial Progreso, Moscú, 1961, págs. 370-71.

elementos que señalan la transición del proletariado al semi-proletariado (el que obtiene una mitad de sus medios de existencia vendiendo su fuerza de trabajo), del semiproletario al pequeño campesino y al pequeño artesano, al obrero a domicilio, al pequeño patrono en general, del pequeño campesino al campesino medio, etc., y si en el seno mismo del proletariado no hubiera sectores de un desarrollo mayor o menor, divisiones de carácter territorial, profesional, a veces religioso, etcétera.»<sup>4</sup>

La ideología, que en el nivel más visible aparece como reformismo y ultraizquierdismo, es explicada en este otro nivel como el resultado o la expresión de comportamientos políticos típicos de los sectores medios, o de los sectores pequeño-burgueses. En este nuevo nivel también la influencia que viene desde la base se ve perturbada por juegos políticos y relaciones específicas y propias del movimiento autónomo que se origina en este plano.

La necesidad de explicar el origen de estos comportamientos típicos de la pequeña burguesía nos lleva a un nuevo nivel del problema, que tiene que ver con el lugar que estos sectores ocupan en la producción y reproducción del sistema. Así hemos llegado a la cuestión de la persistencia de la pequeña producción (*vestigios* o formas atrasadas de otros modos de producción), la cual alimenta, en la medida de que se reproduce cada día, las representaciones ideológicas, los hábitos, las costumbres que provienen de ella.

El paso de un nivel a otro puede darnos indicios, a través del análisis concreto de una situación concreta, del funcionamiento de estas mediciones.

Esta determinación desde la base se encuentra perturbada, entonces, por la forma misma que esta reproducción tiene en una formación económico social, pero además porque la ideología no expresa nunca directamente, sino de una manera invertida, como lo vimos en el caso del fetichismo.

En definitiva, la «determinación en última instancia» indica en principio, pero sólo en principio, una linealidad para examinar los comportamientos ideológicos en el interior de una formación económico social determinada. Porque es preciso recordar que aún a este nivel los vestigios o formas atrasadas, o presencias localizadas de otros modos de producción, no existen ni en forma pura ni en la que tenían antes, cuando ellos eran dominantes. Ahora son reproducidos por el modo de producción dominante y bajo la forma también dominante de esta reproducción.

<sup>4</sup> Lenin, *op. cit.*, III, págs. 396-97.

necesario para luego imponer su dominio a la clase adversaria. Gramsci dice al respecto:

«Es dirigente de las clases aliadas, y dominante de las clases adversarias. Por eso una clase ya antes de tomar el poder puede ser *dirigente* (y debe serlo): cuando está en el poder se hace dominante, aunque sigue siendo dirigente.»<sup>5</sup>

La distinción entre estas dos formas de la hegemonía de la clase burguesa muestra también la diversidad de sus tareas político-ideológicas. En primer lugar, ella debe ser dirigente en el interior de una alianza de poder. El papel de la acción ideológica depende de esta necesidad. Ella debe convencer no sólo de la necesidad de la alianza sino además del rol dirigente que ella asume en esta alianza. Debe saber presentarse como la única alternativa posible, construyendo una forma de dominio a su imagen y semejanza. Su tarea es presionar, neutralizar toda oposición, saber establecer sus compromisos, todo lo cual implica una función específica para la intervención ideológica y para el discurso correspondiente. En este caso, la ideología se manifiesta principalmente como *cemento* en tanto está destinada a obtener la cohesión de intereses requerida por la alianza.

En el segundo momento, la clase dominante una vez establecida como dirigente en el interior de la alianza, debe imponer su dominio sobre la clase adversaria. En este caso la función de la ideología es preferentemente *ocultadora*. Los reales intereses de la dominación son reemplazados por un discurso tendente a imponer la legitimidad del poder que se instala. Para ello no sólo emplea el aparato represivo del Estado, sino también los diversos aparatos ideológicos.

Como hemos dicho, todo este movimiento se desarrolla a través de la lucha de clases. La intervención ideológica es correlativa con la intervención política, y el movimiento expresa el funcionamiento de la ideología en el interior de una formación económico social, donde no sólo existe el conflicto permanente entre determinadas posiciones ideológicas, sino también el entrecruzamiento, el intercambio entre las distintas tendencias, la suplantación de unas por otras, etc.

A partir de esta realidad, podemos decir que los aparatos ideológicos de Estado no son sólo instrumentos de dominación como lo pretende una cierta tendencia que interpreta rígidamente las proposiciones de Althusser. Vistos en la perspectiva de un modo de producción pareciera así, pero en el caso específico de una formación económico social ellos muestran, en primer lugar, una cierta graduación con respecto a la intervención estatal propiamente tal.

<sup>5</sup> Gramsci, Antonio, *Quaderni del Carcere*, volume I, quaderni I (XVI)-5, IX edizione critica dell'Istituto Gramsci. Einaudi, Torino, 1975, pág. 41.



Los hay que dependen más directamente del Estado que otros. Tal es el caso de los aparatos ideológicos de tipo político (partidos políticos) o jurídicos, con respecto a otros como los de orden sindical o cultural. Graduación en principio lógica, pero que también puede ser histórica, preparada por una cierta tradición. Producto de esta situación, llegamos a la existencia de ciertos aparatos ideológicos de Estado, de carácter más neutro, en donde la intencionalidad directamente política puede estar neutralizada por los objetivos internos de este aparato ideológico específico.

A lo anterior se agregan dos fenómenos, de tipo general, que impiden que los aparatos ideológicos de Estado sean considerados como instrumentos «puros» de la dominación.

Primero, los compromisos que se establecen en el interior del bloque del poder. Si partimos de la base que la burguesía no puede gobernar sola, la sucesión de alianzas posibles implica la participación de otras clases sociales y otros sectores en la gestión de poder, participación que se efectúa habitualmente a través de una determinada ingerencia en un aparato ideológico de Estado. Es el caso, por ejemplo, del control ejercido en Chile por los sectores de pequeña burguesía laicos sobre el aparato educacional. Un sector laico de ideas ilustradas, francmasónicas, que continúa por tradición y alianza política un control que comienza a mediados del siglo XIX, cuando éste rompe contra la ideología dominante tradicional creando toda la superestructura fundamental del sistema educacional chileno. Posteriores alianzas, y su permanencia en el poder, explican la persistencia de este control aun en tiempos del gobierno demócrata-cristiano en los años sesenta.

Fenómenos semejantes explican que en el interior de un aparato ideológico de Estado se desarrollan posiciones específicas y diversas de aquéllas del Estado propiamente tal. Habría que añadir aquí que según sea la forma del gobierno así será la utilización de estos aparatos ideológicos. Nos referimos a las diferencias entre una democracia institucional y un gobierno de tipo fuerte como la dictadura militar o el Estado de corte fascista. Un gobierno de fascismo dependiente como el chileno se caracteriza, por ejemplo, por una intervención denodada, directa e intensa a través del Estado. De ahí que para ellos sea indispensable disponer del control sin límites de los aparatos ideológicos. En esto se afanan desde los primeros días de la dictadura, y en este último período hemos asistido, sin ir más lejos, a las embestidas más serias y prolongadas en contra de la estructura sindical y el aparato educacional.

Por otra parte, un aparato ideológico de Estado es también un espacio particular de la lucha de clases. Continuando con la figura política enunciada más arriba, la clase adversaria logra también acceso parcial a estos aparatos. De partida cuando constituye sus propios partidos políticos, o la organización sindical correspondiente, especialmente allí en donde ha logrado unir el movimiento laboral en una sola central obrera.

Los distintos aparatos ideológicos, y en especial aquellos que hemos denominado como más neutros, constatan la presencia de sectores o de posiciones de la clase adversaria. La lucha política se plantea entonces por la apertura democrática y pluralista en el interior de estos aparatos. En otras ocasiones, cuando se trata de aquellos que están más cerca del dominio del Estado y dependen más directamente de él, la lucha se organiza en torno a su desmitificación.

Nuevamente aquí, como lo propusiéramos antes respecto del concepto de reproducción, es preciso examinar la conexión y diferencia de ambos niveles de examen; aquél promovido por la óptica de un modo de producción, y aquel otro que lo considera dentro de una formación económico social. Especialmente en el caso de los aparatos ideológicos de Estado, esta distinción es indispensable.



1911. 11. 11. 11

# ACERCAMIENTO A "CASA DE CAMPO"

Entrevista a  
JOSE DONOSO

—Quisiera recordar un texto para comenzar esta entrevista, un texto que se refiere al problema tan controvertido de la interpretación literaria. Lo encontré en aquellas palabras iniciales de Félix de Azúa, para el libro *Residua*, de Beckett. Habla allí de cuando los textos se oscurecen, se complican, se buscan a sí mismos, como en el caso de Joyce, Faulkner, Mallarmé, Stein, Lezama Lima, etc. Existe un tipo de hombres dedicados a aclararlos. Si aciertan a sacar una conclusión, destruyen la obra, puesto que si el autor complicó la evidencia fue porque le parecía necesario oscurecerla. Por otra parte, si no aciertan en absoluto en su interpretación y, dado que los lectores no se han habituado a ese tipo de literatura en la que «no hay nada que adivinar», es muy probable que los interpretadores sean tomados en serio y durante años aquella obra sufra el *sambenito* interpretativo.

Tomando este exto como base, ¿qué lugar le asignas a la crítica literaria en el desarrollo de tu obra?

—Yo estoy completamente de acuerdo con ese trozo que, en realidad, no es de Félix, es una reversión de lo que dice Susan Sontag en su libro *Against Interpretation*. Es un libro brillante y una de las obras críticas más controvertidas que se hayan escrito en los últimos veinte años. Y claro, a partir de eso hay toda una no inter-

\* *Casa de Campo*. Novela. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1978 (Premio de la Crítica Española).

pretación de la obra literaria, un deseo de tomar la superficie literaria como el resultado final y la oscuridad buscada como la lucidez definitiva de que es capaz un escritor. Entonces yo diría que la crítica tiene derecho a hacer lo que se le antoje. Por qué vamos a decir «¡No lo haga!». ¡Hágaulo!, aportan cosas que están fuera del texto, que están fuera del deseo del autor y de la intención del autor. Pero siempre es agradable ver prolongarse una cosa que uno creía más o menos monolítica. Una cosa que uno mismo no entiende. El escritor, creo yo, nunca entiende lo que ha escrito o entiende algunos niveles, nada más, de lo que ha escrito. Entonces el crítico, el que interpreta, le agrega otras cosas, útiles o no. Le agrega otros comportamientos, le pone máscaras, le da otras proyecciones, probablemente no muy interesantes. *Siempre* extraliterarias. La literatura *no es más* de lo que está en el texto.

—Según Alejo Carpentier, en la novela el escritor debe violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar placer estético en los lectores, para transformarse en un instrumento de indagación, en modo de conocimiento de hombres y de épocas. ¿Crees tú que podríamos aplicar este «modo de conocimiento de hombres y de épocas» a Casa de Campo?

—Bueno, yo no estoy de acuerdo con el planteamiento tan puritano de Carpentier, en el sentido de que debemos dejar de lado el placer estético o que éste es ingenuo. El placer estético no es nunca ingenuo. El placer estético es probablemente la forma más alta de conocimiento que pueda existir. Por lo tanto, yo estoy en total desacuerdo con Alejo Carpentier. Creo que el placer estético es la forma de conocimiento más exaltada que existe. Ahora bien, con respecto a la indagación, sí que tiene razón Carpentier. Pero aquello viene por añadidura, porque si no hay placer estético no hay indagación ni hay literatura.

—El mundo de tus novelas y tus cuentos se repite constantemente. No es difícil encontrar paralelos entre tus personajes de una u otra obra y aun en universo material. Por ejemplo, la casa que llaman Castillo en el cuento Veraneo, es un antecedente de la casa de los Abalos y sin duda de la Casa de Campo. Las criadas que deambulan por toda tu obra parecen estar ligadas entre sí. Por consiguiente no te sorprenderá que los críticos encuentren nuevos paralelos en tu última novela.

—Bueno, eso me gusta mucho, creo que las formas, en un escritor, son preexistentes al material que las llena. Digamos que previo al incidente, está la forma que tiene el incidente. Previo a la anécdota, está la forma que tiene la anécdota. ¿Por qué?, porque en uno están esas formas antes que las anécdotas; entonces esas formas se repiten a lo largo de la obra y yo creo que, si uno quisiera, podría estudiar,

digamos, cómo ciertas formas se repiten en ciertos autores. El espacio abierto y el espacio cerrado, por ejemplo, que está perpetuamente en mis novelas.

—Considerando que García Márquez, Carpentier, Roa Bastos, escriben sobre las dictaduras, es decir, sobre esa «sórdida ira tiránica del acceso al poder», para citar una frase de la contratapa de tu libro. ¿No es Casa de Campo una continuación de esa misma problemática, y si es así, no es un error decir también en el comentario de la contratapa que la novela se sitúa en un impreciso siglo XIX?

—De hecho está situada en un impreciso siglo XIX. No es una novela que trate de retratar en primera instancia la realidad nuestra, sino que, al contrario, es una novela que huye de presentar una realidad nuestra, para presentarla en forma refractada, en forma quebrada, triturada, transformada en otra cosa.

—Una de las primeras cosas que llama la atención en Casa de Campo es un recurso que aparece por primera vez en tus novelas. El autor se permite entrar en el ámbito de la lectura para llamar la atención al lector sobre una serie de cosas. ¿Por qué esta fórmula?

—Bueno, porque creo que se había transformado en un dogma el buen gusto de lo contrario. Entonces, cuando las cosas se transforman en dogma, es necesario inmediatamente quebrarlo. Porque en literatura no puede haber dogmas. Con ese sistema trato de poner una distancia entre la obra de arte y la realidad. Durante mucho tiempo se ha jugado el juego de que incluso la epidermis literaria del libro sea realidad. Es decir, que el lector tome parte en el hecho literario, es decir, que recree. Yo, al contrario, estoy tratando de hacer una literatura en este libro que sea todo lo contrario, que esté toda dada, que esté toda masticada, de modo que el lector no tome parte, sino que contemple, un distanciamiento tipo Brecht.

—Bueno, me interesa la conversación que sostiene el autor con Silvestre Ventura, hacia el final del libro, le dices que en toda tu obra anterior hay un feísmo extremado. Esto es, claro, fácil de constatar: en los cuentos el mundo sórdido de las pensiones, las calles sin futuro, las mismas por donde camina Andrés de Coronación segundos antes de descubrir Omsk, el rostro de Dora, también en Coronación, el final terrible de Este Domingo, con el crimen y los niños que persiguen a la protagonista en una población marginal y sucia, el realismo descarnado y detallado de Manuela en El Ingar sin límites, la pesadilla constante del Obsceno pájaro, etc. Ahora, ¿crees que este feísmo se ha terminado en José Donoso?

—No. Sabes que no me gusta para nada decir cosas terminantes sobre lo que voy a escribir. Yo me contradigo constantemente y creo

que los escritores somos grandes mentirosos con respecto a nuestras mismas obras y también con la obra de otros escritores. No creo que haya puesto término a nada, creo que esto es simplemente otra cosa. Es otra obra que no tiene por qué continuar en todo nivel el resto de lo que he escrito. En un nivel esta obra se separa de las otras y ese feísmo extremado era simplemente una exacerbación del realismo (esperpento lo han llamado con respecto a mi obra), una exacerbación del naturalismo y el esperpento siempre va acompañado de un feísmo y el terror está unido al extremado realismo. Entonces aquí he querido dar la vuelta contraria. Quiero que el terror vaya unido el preciosismo.

—*Podemos trazar una escala descendente en tu obra que va desde las sórdidas pensiones, el mundo de sirvientas, pungas y pacos, como lo define Fernando Alegría en su libro Literatura chilena del siglo XX, la locura en Coronación, la degradación del Lugar sin límites, el crimen en Este Domingo, que estalla en el Obsceno pájaro con la autodestrucción, el imbunche y esos personajes que no son sólo uno sino dos a la vez. ¿El último escalón sería Casa de Campo con la antropofagia?*

—Bueno, la antropofagia es más bien un signo. Para mí es muy claro lo que yo veo en la antropofagia de este libro. Hay toda una cosa política, digamos, en la presencia de los antropófagos.

—*Quisiera insistir en tu conversación con Silvestre Ventura, personaje de tu novela. Allí le dices que has utilizado un lenguaje preciosista extremado como corolario de esos feísmos anteriores buscando te sirva para inaugurar un universo también portentoso que también y por costados distintos y desaprobados, llegue y toque y haga prestar atención, ya que el preciosismo es pecado por ser útil y, por tanto, inmoral, mientras que la esencia del realismo es su moralidad. Es decir, tú quieres mostrar de una distinta manera una vez más la destrucción de un mundo. ¿Podríamos decir que se trata entonces de una catarsis?*

—Es decir, no diría catarsis. Catarsis para mí lleva implicada demasiado la idea de identificación del autor con su obra, de no frialdad. Aquí, al contrario, veo más que una catarsis... como una fábula moral, que es distinta a la catarsis. En este libro estoy comprometido con una posición. Una catarsis es siempre una búsqueda, en cambio aquí no hay búsqueda, hay una certeza.

—*Neruda decía de ti que eras el único que podía escribir la gran novela social de Chile. Tú dices que frente a ello tenías sólo dos alternativas: hacerlo (y me imagino que bajo la vieja escuela del realismo chileno de que hablaba Marta Brunet), o, para emplear tus propias palabras: «elegir el peligroso camino de la experimentación,*

*con el riesgo de la soledad, de la incomprensión, del no tener vara con qué medir el valor de lo inventado». Dos preguntas: Primera: ¿Has encontrado esa vara? Segunda: ¿Sería útil aún escribir esa gran novela social de Chile; piensas que esa novela podría hacerse bajo el lenguaje del barroco, y en ese sentido, no sería Casa de Campo parte de esa novela?*

—Bueno, voy a responder a la segunda parte en primer lugar. Yo creo que Neruda se refería a algo muy definido. Neruda tenía un sentido de lo que era la novela, bastante estricto, bastante limitado y la novela social a la que se refería era algo que él sabía perfectamente bien de qué se trataba. El quería que yo fuese el «chronicler» social de Chile. Que yo fuese el Balzac chileno, ese tipo de cosas, y claro, eso no es en mí. A mí lo que me gusta de Balzac es la parte no crónica, es decir, la parte misteriosa, la parte mágica, la parte kafkiana, la parte metafísica de Balzac.

Y acerca de la primera parte de la pregunta, acerca de encontrar la vara para medir el valor de lo inventado, no. Cuando uno la encuentra deja de inventar, naturalmente, de manera que yo no la he encontrado.

*—Pero permíteme insistir en la primera parte, ¿crees que sería útil, necesario escribir esa novela social de Chile?*

—Sí, se podría escribir... si es buena, puede haber novelas sociales buenisimas. Con respecto a que sea útil, no creo que la literatura sea útil. Creo que la literatura es útil solamente a largo plazo.

*—Promis Ojeda, en un estudio sobre tu obra, establece algo que me parece perfectamente aplicable a Casa de Campo. Dice que tu novela (se refería a Coronación) es mucho más que la simple crónica de una decadencia, es, por el contrario, el relato de la agonía y la muerte del mundo de la cultura, de la civilización que ha enajenado al ser humano con un sistema de normas cuyo único efecto ha sido desangrarlo de su potencia, de su vitalidad, de su razón de existir como ser viviente. La caída de este mundo ordenado se produce con la aparición sorpresiva de aquellas fuerzas primarias que la racionalidad de la cultura ha pretendido soterrar bajo una capa inconsistente y frágil que llamamos civilización.*

*Podríamos decir que en Casa de Campo, ese elemento está representado por los antropófagos, pero más que nada por Adriano Gomara, que es un elemento ajeno a la familia, un ser que viene de otro mundo al de los Ventura y que producirá el nexo entre la familia y los antropófagos, quienes desencadenarán el caos.*

—Sí, el elemento Gomara es un elemento catalítico que te produce el caos, que es el orden. Porque, en el fondo, lo que había antes era el caos, en realidad el mundo de los Ventura era el caos.



Entonces lo que permite el orden es la destrucción de ese caos anquilosado, aceptado como orden porque no había vara con qué medir. Entonces de pronto surgen los antropófagos, surge la pureza, surge Adriano Gomara y el lo contrario. El orden que había no era orden, era un falso orden.

—*¿Por qué el personaje Gomara? Imagino que si se te ha preguntado por el origen de doña Elisa y Andrés de Coronación, se te puede preguntar por Gomara, de dónde salió?*

—No sé muy bien. ., hay elementos de Allende, evidentemente, eso no es nada raro, hay incluso un discurso de Allende...

—*Está, incluso, la muerte de Victor Jara.*

—Claro que sí.

—*Pero eso alguien lo va a descubrir, algún crítico lo va a encontrar, se ve claramente a qué te refieres, es decir, se explica entonces lo de los antropófagos y el papel que están jugando en la obra y el ataque a la casa, que es el ataque a la Moneda, y el retrato de los militares, es decir, los sirvientes.*

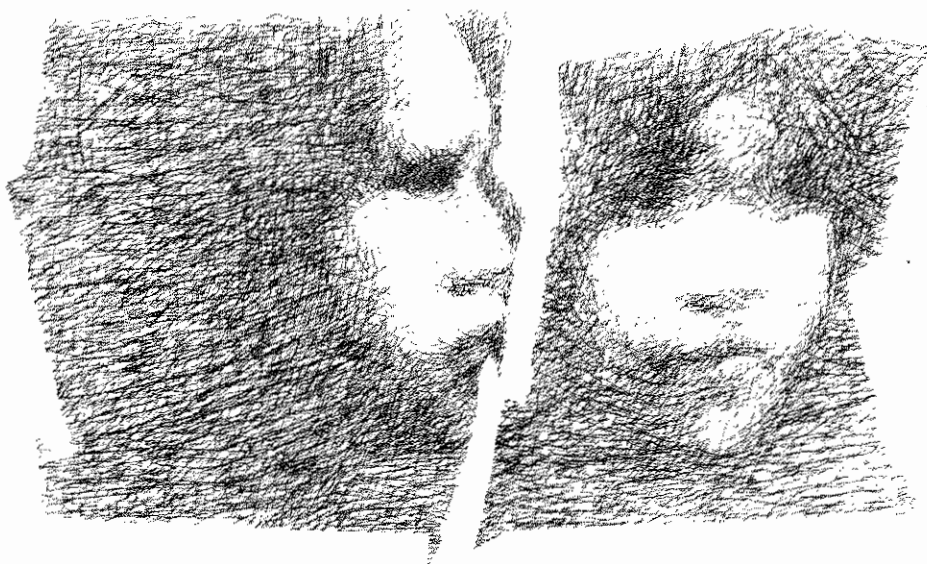
—Pero yo no quiero que se diga hasta que no entre el libro a Chile. Cuando entre el libro a Chile, que se diga, no me importa. Cuando se dé a conocer en Chile y se comience a decir que es un libro subversivo, revolucionario, alegórico... entonces no me importa nada.

—*Hay una última pregunta. Cuando tú hablas como autor en el libro con uno de tus personajes: Silvestre Ventura, el lenguaje, el léxico que pones en boca de Ventura indica que no puede ser otra cosa que chileno. ¿Es intencional eso?*

—*Es totalmente intencional. Es decir, este libro se trata de Chile. Pareciera que estoy hablando de otra cosa, pero estoy hablando de Chile. Esa conversación con Silvestre Ventura es el ancla del libro.*

**(Entrevista realizada por  
Oswaldo RODRIGUEZ)**





# LUCES NUEVAS EN LA CULTURA CHILENA

SAMUEL GUERRERO

*«... Es preciso detenerse a pensar en lo que significa este ascenso paulatino de las profundidades de la clandestinidad a las manifestaciones abiertamente públicas, del trabajo individual a la participación multitudinaria. Hay que imaginarse (y hace falta toda nuestra imaginación para eso) el avance metro a metro y hombre a hombre frente a la negativa inapelable y la inmediata represión, hay que visualizar ese movimiento de la luz contra la sombra, esa conquista lentísima de un terreno donde puede estar esperando el destierro, el campo de concentración o la muerte.»*

(Julio Cortázar, Revista «La Calle»,  
Madrid, 30 de enero de 1979)

En Chile el movimiento cultural autónomo e independiente de la dictadura, democrático lo llamaríamos nosotros, ha conquistado la superficie.

Los protagonistas de este proceso han ido abriendo puertas, conquistan importantes espacios de expresión que el régimen no ha podido destruir. Efectúan masivas actividades que reúnen a centenares o miles de personas. Surgen múltiples organismos culturales y nuevas formas de coordinación entre ellos.

¿De dónde emana su fortaleza? ¿Cuál es su arraigo y variedad? ¿Qué relación tiene con las experiencias anteriores y con la cultura chilena en el exilio? ¿Cuál es su proyección?

## 1

El programa cultural de la dictadura —por denominarlo así— se expresa en el desprecio a los valores culturales más amplios de la nación chilena (científicos, educacionales, artísticos). Ha querido imponer la xenofobia, el mal gusto y la vulgaridad, el desprecio a lo vernacular, al tiempo que encastillar al país frente al desenvolvimiento cultural universal. Es responsable del apagón cultural; intervino las Universidades; el nivel de deserción escolar es alarmante; prácticamente se ha paralizado la investigación científica; somete la cultura a los mecanismos del mercado, a la censura y la autocensura; aplica el IVA a los libros, y la edición de nuevos títulos es ínfima; suprime las fuentes de trabajo de los artistas y les cierra el acceso a los medios de comunicación de masas; establece listas negras de intelectuales proscritos en la radio, televisión y editoriales.

Todo esto, como es sabido, fue acompañado de la represión más brutal, la persecución de las ideas, la intolerancia y el fanatismo, la destrucción de las organizaciones políticas y sociales democráticas.

El pensamiento, la creación, la investigación y la simple interrogante o discusión se transformaron así en elementos subversivos, peligrosos para la seguridad del régimen.

Esta realidad trágica, sólo esbozada aquí, redimensionó la importancia del arte y la cultura. El pueblo recurrió al canto, la poesía, la plástica y el teatro para expresarse. Como la censura operó desde el primer momento, se fue articulando una simbología tácita, un lenguaje sugerente, que decía de alguna forma lo que no se podía decir tal cual.

Frente al apagón cultural fascista surgió el contraapagón. El pueblo chileno encendió todas las lámparas con su arte.

Esta tarea ha sido asumida por los dos componentes centrales de este movimiento cultural, los artistas y el pueblo mismo.

Este es uno de los rasgos más sobresalientes de este fenómeno. Es un movimiento que compromete no sólo a los artistas, sino que se expresa con fuerza entre la juventud, los obreros y los campesinos.

Conforme a una vieja tradición, las organizaciones sindicales clasistas han tomado las reivindicaciones culturales de los trabajadores e incentivado la más amplia actividad artística. Los conjuntos folklóricos, talleres y departamentos culturales reactivaron su acción, tanto en los locales sindicales como en los frentes de trabajo. La celebración de los primeros de mayo, cada año, tiene la caracte-



rística de grandes fiestas culturales y deportivas <sup>1</sup>. Las federaciones de la construcción, minera, textil, Ránquil, metalúrgica, de empleadas de casas particulares, la Asociación Nacional de Pensionados, como diversas otras y los sindicatos mismos, juegan un rol de primera magnitud organizando encuentros, festivales, recitales y exposiciones con conjuntos musicales, poetas populares, pintores y grupos de teatro obreros. Durante 1975 y 1976, en el teatro Esmeralda montaron ciclos culturales donde una amplia masa sindical exponía sus valotes artísticos. Las federaciones campesinas, por iniciativa de la Ránquil, efectuaron a fines de 1977 y en 1978 festivales nacionales del cauto campesino.

En las poblaciones resurgieron y nacieron nuevos grupos musicales, centros culturales, bibliotecas ambulantes que rescataban el libro de las hogueras, talleres de teatro y literarios, todo lo cual ha ganado experiencia, madurez y organicidad. Aquí, donde en la práctica, el toque de queda se imponía a tempranas horas, la actividad artística tuvo el valor de ser un elemento aglutinante, de superación del miedo, de oxigenación frente al cerco de cesantía y opresión que se cernía sobre los jóvenes <sup>2</sup>.

Como forma de detener este proceso y golpear al conjunto del movimiento sindical, la dictadura desató la más brutal represión deteniendo y haciendo desaparecer a los principales dirigentes —jóvenes en su mayoría— ligados a la actividad cultural.

En las Universidades, a pesar de la intervención militar y de la existencia de policías estudiantiles, el arte fue y es un camino de búsqueda del reencuentro con su ser.

Otro tanto aconteció en las escuelas y liceos de enseñanza media.

La primera canción folklórica cantada en el Pedagógico de la Universidad de Chile fue un acontecimiento. A partir de entonces, se ha ido desarrollando una activa y masiva actividad cultural con la participación de cientos de creadores universitarios.

Ante el cierre de los canales tradicionales de difusión los artistas han generado otros, alternativos: exposiciones al aire libre, peñas, compañías de teatro ambulantes, jornadas, encuentros, recitales, ciclos. La relación con el público ha tenido que ser más estrecha, íntima, coloquial. El sentido de su expresión es exaltar la belleza, los valores y derechos humanos, la unidad y solidaridad, hacer reflexionar.

<sup>1</sup> La primera convocatoria de las federaciones nacionales sindicales para celebrar centralizadamente el 1.º de mayo fue en el estadio San Eugenio, en 1975. Allí se concentraron centenares de trabajadores, que cantaron en pequeños círculos debido a la prohibición de realizar el acto. En 1976, en el estadio Miguel León Prado de San Miguel, se realizó un aero folklórico, a pesar de la hostilización policial, presente en medio del público.

<sup>2</sup> En diversas poblaciones los jóvenes impulsaron una iniciativa llamada la «guitarra esquinera», porque en torno a la guitarra reconquistaban la calle.

Junto a la labor de los artistas profesionales han surgido infinidad de aficionados. Lo más significativo, en cada caso, es la canción con raíz folklórica, el canto popular o canto nuevo, por su carácter masivo, comunicación y arraigo en amplios sectores. Las demás manifestaciones artísticas tienen igualmente un importante papel.

## 2

El hilo conductor inicial de esta movilización artística fue la actividad solidaria, con los presos políticos y desaparecidos, con los niños sin alimentos, con los estudiantes sin recursos, con los cesantes.

Alrededor de la solidaridad se fue conformando, sin tener un carácter orgánico único, incluso sin vislumbrar con igual nitidez varios de sus componentes su magnitud, este fenómeno. El canto popular fue el elemento nucleador. Los actos solidarios realizados en poblaciones, parroquias, sindicatos, escuelas y Universidades han sido instancias de encuentros por objetivos democráticos universales.

«El movimiento cultural que hasta ahora parecía ser una reiteración de una expresión cultural apagada —a raíz de la difusión de lo "importado" desde 1973— va tomando características propias y consolidando una forma cultural cuyas raíces están en la vida del pueblo»<sup>3</sup>.

La canción es la de mayor difusión popular debido al papel que jugó antes del golpe y por la significación especial que le dio la propia dictadura, al querer proscribirla, al igual que a los instrumentos andinos. Fue el entonces coronel Pedro Ewing, secretario general de Gobierno, el que en entrevista con una delegación de folkloristas, expresó: «Pueden cantar cuecas y tonadas, pero no me vengán con cantatas e instrumentos subversivos»<sup>4</sup>. Esto significaba prohibir en los hechos la quena, el charango y el bombo. De esta manera, estos instrumentos musicales, autóctonos del altiplano andino, pasaron a ser armas de lucha contra el régimen.

El primer momento fue difícil. Hubo que reencontrar el sendero. Cada canción tuvo, al ser escuchada por el pueblo, sabor de nostalgia, de reafirmación, de dignidad no avasallada.

El río de la actividad solidaria fue abriendo compuertas, permitiendo el reencuentro de los artistas con el público, con la reiteración —necesaria en muchos casos— del valor de lo realizado.

A fines de 1974, sumando coraje, venciendo el temor, esquivando la represión, superando el ostracismo, se empieza a romper el silencio.

<sup>3</sup> «Boletín de Solidaridad», primera quincena, enero 1979.

<sup>4</sup> Esta delegación fue encabezada por Héctor Pávez, a comienzos de enero de 1974.



El conjunto Barroco Andino, con su gran calidad, combinando música docta con folklórica, efectúa presentaciones en iglesias, en actos solidarios. Esto confluye con la labor de otros grupos y solistas, profesionales y aficionados, que tantean el terreno de una música y poesía actuales.

Esto en el campo de la canción. En las otras esferas artísticas la meta era ganar presencia, el derecho a manifestarse artísticamente.

Las primeras presentaciones tienen un nítido factor moral para el público y los artistas. En el dialecto de la comunicación tácita se vuelven a reunir, a encontrarse los silenciados. Es una muestra de existencia, de luz en el camino.

Los actos solidarios se multiplican y contienen las más variadas expresiones artísticas.

En 1975 surgen los festivales solidarios en torno a las vicarías zonales de la Iglesia Católica de Santiago. Su eco es inmenso. En cada lugar la gente paga como entrada un aporte solidario, aplaude, canta, se entusiasma y emociona y se extiende la iniciativa a todo Santiago y a provincias<sup>5</sup>.

Esto va significando la existencia ya de un movimiento no declarado, pero que ya existe y que levanta una escala de valores contrapuestos al régimen fascista.

«La verdad es que el pueblo nunca dejó de cantar. Generalmente lo hizo con sentido social. Desde siempre. La presencia del pueblo organizado contribuye al desarrollo de este movimiento»<sup>6</sup>.

Este sentido de continuidad histórica, de lazo único y diverso entre el pasado y la actualidad, está presente e incorporado al espíritu del movimiento cultural chileno. No sólo en la memoria histórica, sino que en la sangre que circula, en la exigencia de respeto a los derechos humanos, de libertad.

### 3

En el fenómeno cultural no es sólo la canción la que juega una función de primera línea. Son las más variadas manifestaciones artísticas.

Es el teatro que acentúa su crítica a la actual situación con obras clásicas y nuevas que hablan de la libertad, del rechazo a la sumisión, de la corrupción en los sistemas fascistas, del manejo de la información y la censura. Destacan los valores de la unidad, solidaridad y organización. De los valores inherentes a la persona humana. Son también los conjuntos aficionados, obreros y estudiantes que muestran las vivencias cotidianas. Se utilizan las for-

<sup>5</sup> En la Vicaría Sur de Santiago se realizó en 1975 un festival solidario que reunió a centenares de personas. Los premios fueron artesanías hechas por los presos políticos.

<sup>6</sup> Volodia Teitelboim, encuentro con artistas de la Nueva Canción Chilena, junio de 1978.

mas de monólogo, creación colectiva, de participación del público, etcétera.

La literatura, ante las dificultades de edición, que hace que un número muy limitado de escritores publique, se desarrolla en forma de cuentos, relatos cortos, testimonios y poesía. Nacen pequeños libros y publicaciones artesanales de la llamada «generación del roneo» que organiza encuentros y recitales poéticos.

En plástica, una amplia labor impulsan las galerías de arte independientes, los talleres de pintura, los coordinadores de artistas plásticos que llevan sus telas y murales al campo, industrias, poblaciones y escuelas.

Es la extensión de la creación artística de los presos políticos y familiares de los desaparecidos, que ha surgido de los campos de concentración y cárceles, y en la angustiosa búsqueda de los seres queridos. Esta se materializa en artesanías, grupos de teatro, canción y poesía<sup>7</sup>.

Las arpilleras son otro testimonio de la creación popular de las mujeres de nuestro pueblo.

En la multiplicidad de formas que se utilizan, de vertientes que se amalgaman, hay un gran trabajo colectivo, de unidad e interrelación. Esto ha llevado al montaje de espectáculos integrados con textos poéticos o narraciones, música, canción, pintura, teatro, danza y cine. Son antiguos y nuevos senderos los explorados. Para la creación no hay límites.

Como es natural, entre los artistas se debate sobre qué es mejor, cuál es lo más auténtico y trascendente, qué contribuye mejor a la obtención de la libertad y al propio florecimiento del arte.

La búsqueda, inherente a toda creación artística, crece y madura. La exigencia de la calidad, la categoría artística de lo que se hace, es común a todos. La identidad con el pueblo, con su presente y futuro.

De aquí, por ejemplo, que los artistas del canto popular se planteen superar el «recuerdismo»<sup>8</sup> y hacer un tipo de canción más ligada a la realidad social diaria; que refleje el amor, el trabajo, las ilusiones, el dolor o el humor del pueblo. Para esto trahajan con nuevas imágenes, sonidos y lenguaje poético.

#### 4

Durante 1978 se ha avanzado en la consolidación del movimiento cultural, alternativo, democrático.

<sup>7</sup> Conjunto de la Agrupación de Familiares de Presos Políticos Desaparecidos, labor de los miembros de Aleph en prisión, conjuntos de Chacabuco, Tres Alamos, etc.

<sup>8</sup> Así han denominado los cultores del canto popular la necesaria etapa, ya conquistada en el país, de interpretar las canciones del pasado que estaban prohibidas.

«Parece como si el apagón se fuera apagando. El folklore es una larga marcha cuesta arriba. A pesar de todo, la búsqueda sigue, y es joven. Y en la parte sumergida del témpano, decenas, centenares quizá de muchachos y muchachas que en alguna parte piensan y sienten con música, toman un instrumento, escriben versos, comienzan a entonar tímidamente a ver qué sale, y sale. Sigue saliendo por muchas rendijas»<sup>9</sup>.

No ha sido ésta una concesión gratuita de la dictadura, sino una imposición de los hechos. El régimen no ha sido capaz de destruir, minar o paralizar esta acción.

Basta observar el itinerario del año pasado para darse cuenta de su extensión y pujanza.

El fascismo busea nuevos métodos para obstaculizar este avance. Ya durante el año pasado desató una razzia anticultural que pretendió aplastar toda expresión. Promovió campañas de prensa contra el grupo Ictus, el sello Alerce, las Jornadas culturales efectuadas en el marco de la celebración del Año de los Derechos Humanos convocado por la Iglesia; todo lo cual creó ambiente para las acciones de la Dina-Cni, que apedreó peñas, dio golpizas a cantantes, trató de intimidar a artistas. En muchos casos, los cerebros, tras la sombra, no quisieron dar la cara y las prohibiciones para efectuar recitales, homenajes a Neruda, prensar discos de artistas populares, etcétera, aparecieron como errores que se imputaban a trabas burocráticas.

En lo que va corrido de 1979 ha continuado la ola represiva contra la cultura, negándose la autorización para la realización de festivales y veladas. Se insiste, además, en la aplicación de un impuesto del 22 por 100 del que antes todos estos eventos estaban exentos, en virtud de que la Universidad de Chile descubrió de repente, «por orden superior», que sus animadores no tienen la calidad artística requerida ni cumplen función cultural alguna.

Pero el curso de las cosas no se detiene.

## 5

La presencia de los artistas chilenos y del exilio en general, como fenómeno que ha lacerado el cuerpo social de Chile, está cada vez más presente en la polémica diaria.

En el debate efectuado en agosto del año pasado, durante el Encuentro Nacional de los Derechos Humanos, patrocinado por la Iglesia Católica, en lo referente al mundo cultural se expresó:

«Entre los problemas más serios que inciden en la actual situación están los factores que dificultan el diálogo al interior mismo del movimiento cultural. Esto lleva a reafirmar la concepción de la cultura como una unidad, dentro de la cual las más diversas expre-

<sup>9</sup> Revista «Hoy», Santiago, 27 diciembre 1978.

siones representan y buscan una sola verdad: la del hombre pensante y sujeto de todos sus derechos. Esta necesidad de diálogo al interior del movimiento cultural debe incluir necesariamente también a los artistas chilenos en el exilio, grupo de creadores de los cuales el país no puede prescindir.»

No obstante la muralla que la dictadura ha querido alzar entre los chilenos que están dentro y fuera de la Patria, se conoce la amplia labor que desarrollan los artistas chilenos exiliados, que han sido el alma de la solidaridad internacional con la lucha de los demócratas chilenos. Han llevado la imagen del país a todos los confines de la tierra.

El conocimiento de la creación actual en Chile se amplía en el plano internacional, y a su vez la voz de los artistas exiliados ha resonado en el país en el mensaje con que más de trescientas personalidades de la cultura chilena, encabezadas por Claudio Arrau, saludaron el 1.º de mayo y a los trabajadores de nuestra tierra. Del mismo modo los saludos hechos llegar por los cantantes de la Nueva Canción Chilena al Caupolicán, en el mes de abril de 1978, y los cuadros de los pintores enviados a la Muestra desarrollada en la iglesia San Francisco de Santiago.

El poderío, amplitud y presencia pluralista de los protagonistas del movimiento cultural aterra a la dictadura y sus voceros. Quisieran empujar a la cultura chilena a las catacumbas. Les desespera que los valores culturales democráticos salgan a luz, circulen y se reproduzcan.

El Mercurio desea reducir la actividad cultural a la acción de los comunistas. En junio del año 78 editorializó:

«También en el frente cultural se acumulan acciones comunistas concertadas. Con sospechosa frecuencia surgen nuevos conjuntos «artísticos», se organizan festivales, parten al exterior activistas del "canto popular" en torno de lo cual hay sincronizados movimientos de agitación.»

Pero los fascistas no lograrán sus objetivos. Las perspectivas de desarrollo del movimiento cultural democrático son cada vez mayores, más amplias, más fecundas y plenas.

El pueblo tiene una conciencia clara de todos estos problemas. Es lo que expresa un joven trabajador, Manolo Paredes, en un poema premiado en el concurso organizado en torno al Año de los Derechos Humanos:

*«Disfrutar de la cultura / junto a todos sus hermanos / es  
derecho del humano / aunque la vida sea dura.»*



Foto: Jorge TRIVIÑO

# LA UNIVERSALIDAD AMERICANA DE GUAYASAMIN

HECTOR P. AGOSTI

## I

Cuando por vez primera contemplé la pintura de Oswaldo Guayasamín fueron varias las reflexiones que de pronto se agolparon.

Para un hombre del Sur (y lo soy desde las raíces) asomado a un Atlántico que por constancia histórica se nos prometía (y aun se nos ofrece) como puente hacia Europa, originario de un país donde son tan mólicas (y acaso tan esquivas) las sustancias indígenas, sentí con mayor magnitud que otras veces todo cuanto divergimos de ese llamado «arte americano» que en verdad sólo cubría un meugado naturalismo folklórico de simultáneas estridencias y sumisiones a un pasado estático, casi congelado. Mal llamado de tal manera (presumo) porque América no es únicamente, por lo menos en porción nada desdeñable de su territorio, ese componente *indígena* imprescindible, sino que desde su inauguración misma encierra también el ingrediente *extranjero* que en países como los del Sur ha incidido sobre hábitos sociales, usos culturales y modalidades productivas.

De pronto, ante esa sucesión de enormes cuadros abrumantes, percibí que Guayasamín venía a proporcionarme la respuesta patética y congruente para un hondo problema de lenguaje autónomo que en libros y ensayos dispersos procuré rescatar teóricamente. De pronto descubrí que Guayasamín, con el sabio discurso de sus cuadros, estaba proporcionándome la clave para dos temas sustanciales: la universidad de lo nacional, por un lado, y la modernidad del realis-

mo, por el otro. Con ambas, puestas al día, estaba, asimismo, acordando aquellas distancias que inicialmente nos parecían tan lejanas a los hombres del Sur, embebidos muchas veces en la sabiduría de las formas extrañas, aunque sin acertar aacompararlas debidamente con esa manera intransferible de lo propio que constituye nuestra contribución más servicial a los ajenos.

## II

Los caminos de Guayasamín son por ello mismo apasionantes.

Quienquiera que mire sus obras advertirá que no se priva de absorber la cuota de experiencia de los predecesores, entre los cuales ocupan ancho espacio los grandes maestros europeos. Pero a partir de ahí el artista es un hombre libre surcando a grandes pasos las avenidas de una intención americana. Porque tampoco nadie que mire sus obras con algún cuidado dejará de percibir basta qué punto incide sobre él la rica tradición indígena, particularmente opulenta en el Pacífico (y sobre todo en el Ecuador). No me refiero solamente a la *externidad* de las obras, a su apariencia inmediata (tal, por ejemplo, el caso de la serie *Huacayñán*), sino a la *internidad* misma del discurso plástico donde la monumentalidad americana —ese impetuoso arranque fánstico que se encuentra en las extralimitaciones románticas de nuestra literatura original— surge como evidencia activa inclusive en los cuadros donde la mera persona humana emerge fragmentada en decisivos segmentos.

Erróneo sería suponer que ello implique una reducción folklórica. Precisamente por no encerrarse en fórmulas de estrechez nacionalista la obra de Guayasamín confirma lo nacional americano como requerido presupuesto para internarse decididamente en la universalidad. La simple reconstrucción folklórica le habría proporcionado cortos alientos para vuelos escasos. Guayasamín asume, en cambio, las circunstancias determinantes de su entorno para convertirlas en elementos significantes de un idioma esencialmente americano, pero que precisamente por serlo con legitimidad interna puede exteriorizarse en significados universales. *La edad de la ira*, por ejemplo, o *El rostro del hombre* son el análisis dinámico de un drama universal que envuelve al hombre como ser a-nacional, pero su lectura nos introduce al mismo tiempo en un drama que es sustantivamente americano, aunque no sea exclusivamente americano.

Guayasamín no desdeñó por consiguiente todo cuanto la sabiduría de los grandes maestros pudo alcanzarle, pero no se consumió en su reiteración instrumental como aconteciera con frecuencia en nuestro engréido Sur rioplatense. Vio en ella una herramienta, nunca una finalidad *in se*. No fue negador sistemático y aberrante, al estilo de cuantos conciben la historia como una tábula rasa que debe necesariamente reescribirse a partir de cero, pero tampoco seguidor obediente y sumiso para quien permanecieran obstruidos los caminos de la

invención. Una fórmula del argentino Esteban Echeverría, que no me canso de repetir, definió hace siglo y medio, sin muchos circunloquios, la síntesis requerida por ambos extremos excluyentes: «un ojo clavado en el progreso de las naciones, y el otro en las entrañas de nuestra sociedad». En Guayasamín ambos ojos funcionaron simultáneamente, sin que pudieran marcarse las alternancias a través de impertinentes patrones de medida y equilibrio. Pero esa doble mirada reconstituye (o construye, si se prefiere) los basamentos de un «arte americano» que siendo nuestro lo es también de todos los demás, o que al menos no acepta como nuestro un relativo pintoresquismo que convirtiera a América en representación exótica atractiva para los demás por esa única circunstancia. Justamente por no marginarse del «progreso de las naciones» la pintura de Guayasamín puede meterse tan hondamente en «las entrañas de nuestra sociedad». Y por ser tan intrínsecamente americana en sus esencias puede ser tan raigalmente universal en su sustancia significativa. Lo cual, a su turno, podría suscitar otra doble vertiente de preocupaciones: en el orden de la independencia, por un lado, en el de las significaciones de la obra de arte por el otro.

### III

¿Estar a la altura del «progreso de las naciones» podría representar el alargamiento indefinido de las condiciones que determinan la *dependencia* de nuestros países?

Si se presume —vuelvo al punto de partida— que la ruptura de la dependencia importa tanto como protegernos contra la cultura *impuesta*, esto equivaldría a replantear el tema de la originalidad primordial de una cultura aséptica comprendida como una suerte de robinsonismo de nuevo cuño, anacrónicamente ausente, y por partida doble, de su herencia histórica y de su tiempo contemporáneo. La América que ahora tenemos es como es porque sobre su cultura indígena (de desiguales niveles y desarrollos, por lo demás) se superpuso, hasta combinarse e integrarse, una cultura *impuesta* a partir de una lengua que no era entonces la nuestra, pero que lo es ahora en tal medida que nos permite suscitar la idea (menguadamente utópica) de una nacionalidad americana. Esa cultura inicialmente *impuesta* es ahora *nuestra* porque la hemos germinado, y son los movimientos que van desde América hacia Europa (y Guayasamín es en esto motivo harto elocuente) los que en nuestro tiempo están determinando el proceso de la renovación artística como si América, a través de los siglos, quisiera inscribir su gran desquite.

No cabría ignorar que los mecanismos de dominio imperial quieren a su turno imponernos (y lo consiguen por mérito de onerosas complicidades de entrecasa) una cultura subalterna tendiente a apuntalar otras imposiciones más sustanciosas. Pero la defensa frente a



cuanto tiende a arrebatarnos la identidad nacional no puede confundirse con la desconfianza hacia lo que enfáticamente llamaremos «el progreso de las naciones». Pudo decir en su hora José Carlos Mariátegui que «no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos», aunque nos aconsejó «distiguir lo europeo humano, todavía repleto de eficacia genérica, y las formas de civilización agotadas». Con esos requeridos deslindes que el pensamiento de Mariátegui previene, la obra global de Guayasamín puede explicarse como una ruptura de la dependencia. La «ruptura» no importa en este caso «rechazo» misionista de esa probable cultura impuesta, sino el acto dialéctico de la asimilación frente al servilismo ritual de la imitación: una aceptación del valor universal de la cultura, idéntica al valor universal del hombre como ser de padecimientos o de alegrías. Toda esa universalidad, precisamente porque tiene origen humano, es nuestra, rigurosamente nuestra, a pesar de sus lejanías gentilicias, a menos de imaginarnos en infranqueables e incompártidos estancos clausurados para la solidaridad. Pero en tanto asimilamos, y no imitamos, estamos otorgando a lo universal nuestro propio rostro inconfundible; vanos impregnando a lo universal con las notas de nuestra individualidad cierta y certera.

Guayasamín es en esto ejemplo señero. Su obra nos coloca intrépidamente en el estremecido corazón de nuestras tierras. Nadie frente a ella podría separarse de esa magnificación de las formas con que América desborda en este caso su presencia plástica. Qué lejos, sin embargo, de la efusión pintoresquista. Esta América —la de Guayasamín— no es la de las ampulosas oleografías defraudadas tantas veces por las románticas impostaciones literarias del tema. Es América porque ha renunciado a la descripción epidérmica de América, porque se ha empeñado en la «eficacia genérica» recomendada por el amauta peruano, y en este ser-no-ser encuentra la afirmación más original, más perdurable y profunda, de una sustancia nacional que en los hontanares de la universalidad puede devolver a Europa —ampliándolas acaso, redimiéndolas— las lecciones con que algunos europeos pretendieron sumirnos bajo su dependencia. El rapto de Europa está aquí suscintamente magnificado como un retorno triunfal, como la estampa de una América que devuelve graciosamente las imposiciones en un idioma enriquecido de significaciones humanas.

#### IV

El otro orden de las meditaciones propuestas irrumpe necesariamente a estas alturas: es todo cuanto concierne al *significado* de la obra de arte, que tantas versiones modernas entienden amenguar en favor del hecho *significante* que esa misma obra importa en su condición de producto.

---

Foto: Pierre BERENQUER



© 1994 by [illegible]

Imaginar actitudes pasivas del espectador ante el «significante» equivaldría a negar la fecundidad espiritual de la obra de arte y, por consiguiente, las plurales posibilidades de entendimiento a partir de sus diversas «lecturas». Pero ello no implica extirpar el «significado» que deliberadamente le introduce el artista. La grandeza de un artista, en mi entender, consiste en su capacidad para conseguir que el «significante» pueda transmitir cabalmente el «significado» que le ha urgido a crear, su capacidad para estimular en el espectador las conductas emocionales requeridas a fin de que las sucesivas lecturas no traicionen el propósito inicial. Y la obra de Guayasamín es, también en este sentido, una respuesta cabal, indubitable.

La intencionalidad definida de sus vastas series —su «significado», si se prefiere: el que pudieron tener, por ejemplo, los *Fusilamientos* de Goya— no parece únicamente a través de un «significante» que en su libre juego va componiendo un sentido totalizador, sino que es una deliberación que envuelve al discurso y lo empuja a manifestarse. Alguna vez me declaró Guayasamín que el paisaje y la naturaleza muerta aparecen para él como estrados de ánimo, aunque se despoja en cambio de todas las emociones al abordar sus grandes cuadros encarados como conceptos. ¿Cómo si no por tamaño conceptualización podría explicarse esa tremenda serie de *Las manos* donde todas las posibilidades anímicas van recorriendo el muestrario de los gestos para acercarnos a un mensaje final? Es posible que ante tales «significantes» abrumadores el espectador pueda atribuirles «significados» desparejos en sus diferentes lecturas. Es imposible, en cambio, no reconocer que con estas series estamos colocados ante el desarrollo plástico de un concepto dialéctico, en perpetua movilidad dentro de ese «cinetismo espiritual» a que alguna vez hizo referencia el propio artista.

## V

Pero con ese «cinetismo espiritual» Guayasamín replantea (y reelabora en los hechos) el problema primordial de la modernización del realismo.

No comparto el dicho de Neruda cuando a propósito de nuestro pintor asegura que «el realismo ha muerto». Lo que ha muerto, en todo caso, es la adulteración del realismo, su confusión repulsiva con una especie de naturalismo chato y desánime; lo que el propio Neruda —razonablemente— describe como «un realismo sin carne y sin hueso: la imitación de la verdad». Por lo mismo, presentar a Guayasamín como «uno de los últimos cruzados del imaginismo» es casi una aviesa aporía discernida sobre un realismo a tal punto irredento que toda imaginación le resulta negada y toda fecundidad extirpada.

Si por «realismo» debiera computarse las falsificaciones pertinaces que lo inmovilizaron como una «forma» beatamente aislada de

las reconversiones históricas, nada estaría más alejado de esa inocuidad que la obra de Guayasamín. Si en cambio admitimos el realismo como un concepto, si lo comprendemos como una actitud global en la relación sujeto-objeto, entonces sí la modernización de sus formas de abordaje del mundo exterior recobra una vigencia plena que en nada contraviene a los «cruzados del imaginismo». El realismo así entendido, despejado de contaminaciones subalternas con la representación naturalista, no constituye una categoría normativa con estrictas e inapelables legislaciones sometidas a cualquier sínodo más o menos conservador e incompetente. El realismo así comprendido (y es la única aceptación que admite) no impone reglas formales infranqueables o imperiosas para aceptar, y aun admirar, la validez de una obra de arte. Más aún, no exige una característica formal particularizada, excluido en todo caso el requisito de la figuración, a tal punto que ninguna de las conquistas del arte moderno, aun esa descarnada abstracción que repugna a ciertos teóricos simplistas, podría ser reclusada por principio sin riesgos de permanecer rezagados en la historia.

Lo único capaz de discernir el realismo, cualesquiera sean sus procedimientos, formas o figuraciones, en su capacidad dialéctica para capturar la esencia del fenómeno a través de la abstracción fáctica implícita siempre en cualquier representación plástica: una manzana del más fiel y puntual de los fotógrafos naturalistas es tan abstracta como una manzana de Braque, con la diferencia de que en este último caso nos acercamos más, si cabe, a la aprehensión de ese fenómeno natural llamado manzana. Qué decir entonces cuando la representación de la naturaleza resulta reemplazada (o completada) por la aparición del hombre, que deja de ser por lo mismo objeto inerte de la representación para convertirse tantas veces en actor que la modifica esencialmente por el fundamental hecho de su presencia. Es aquí, en todo caso, cuando la abstracción pura, concebida meramente como un acto plástico de razón autosuficiente, exhibe su probable ineficiencia humana que es también, aunque por otros atajos que el naturalismo, una manera de desterrarse de la historia.

La grandeza de Guayasamín ha consistido en esta modernización del realismo que importa simultáneamente su virtual radicalización. Y su realismo es original porque se aleja de las viejas formas caducas, mezquinas adherencias a la corteza fotográfica de las cosas. Rompe con esa tradición anquilosada, que desvirtuaba (y aun agraviaba) al realismo, pero tampoco se convierte en el esclavo de la neorrerórica abstracción. La asumo como herramienta que en sus manos moderniza al realismo. Más aún, la concibe como la única posibilidad de fecundar al realismo, de tornarlo *real*, de no disminuirlo en la candidez de las apariencias, de no incurrir en eso que los filósofos denominan «realismo ingenuo».

Alguna vez, en mi *Defensa del realismo* (1945), ensayando una fórmula tan poco grata para los oídos del dogmatismo estético, hablé de un «realismo dinámico y suprasubjetivo» entendido como

un método que permitiera adentrarse en una realidad de infinitos o incasantes movimientos y, al propio tiempo, abordara dicha realidad ateniéndose a un concepto colocado más allá —o más arriba— de la pura subjetividad romántica. Ahora, cuando descubro las grandes series de Guayasamín, en *El rostro del hombre*, en las sucesivas e inesperadas lecturas de *Los mutilados*, cuando me sorprende esa serie de *Reunión en el Pentágono*, cuyos cuadros son en verdad uno solo repartido en acuciadoras mudanzas, ¿cómo no percibir el estremecimiento de esa fuerza artística que de pronto nos introduce en el cuadro y nos hace serirnos como parte del cuadro, como si cada desgarramiento de la representación fuera un desgarramiento propio que nos está urgiendo en la carne adolorida?

## VI

El «cinetismo espiritual» de Guayasamín compromete igualmente la dinamización del realismo, es decir, la incorporación del artista, pero también la del espectador, dentro de una realidad en perpetuo movimiento que implica persistente e inacabable cambio.

La obra de arte es siempre una relación sujeto-objeto que comporta a un tercero en discordia, y ese tercero, o sea el espectador, ya no puede ser considerado como un ente pasivo en sus recepciones: tiende por el contrario a incorporar los resultados de sus «lecturas», a ser él mismo un recreador desde la doble vertiente de su inteligencia y su sensibilidad. Cuando se observa, por ejemplo, esa serie de *Los mutilados* donde los cuadros asumen todas las posiciones del cuadrilátero, donde conservan su valor cualquiera sea la postura en que se los coloque y donde además pueden combinarse indistintamente admitiendo en tales intercambios diversas «significaciones», imagino que se está completando aquí el presupuesto de un realismo dinámico que nada tiene en común con la chatura imitativa de los supuestos realistas que impiadosamente le condujeron al sepulcro. Pero el «cinetismo espiritual» —y regreso al punto de partida— es simultáneamente causa y consecuencia: consecuencia de no haberse cerrado con torpe nacionalismo (más parecido a la xenofobia) a todo cuanto fuera de nuestras raíces folklóricas pudo acontecer fecundamente, pero causa para fundar sobre bases realmente nacionales un arte que por ello mismo sacude las entrañas del hombre universal. ¿Cómo entonces, a partir de esto, podría hablarse de la muerte del realismo con relación a Guayasamín?

Afirmo rotundamente que a partir de Guayasamín el realismo adopta un tono real, una fisonomía comprometedora, su esencia pura de presentación de la realidad en lo que es verdaderamente y no en lo que aparentalmente pretende simular. Y si alguna vez afirmé que el nuevo realismo debía ser dinámico y suprasubjetivo, aludiendo con ello a esa intransferible movilidad sin la cual la realidad resulta inexistente, y si alguna vez igualmente que un realismo moderno no

podía ponerse de espaldas a todo cuanto se inventara o descubriera fuera de su órbita sectaria (ese grano de racionalidad aprovechable de que tanto hablara el viejo Marx), ahora recorro a Guayasamín para encontrar en su pintura admirable la confirmación de aquellos avances teóricos. América se redime así de Europa creando su propia fuerza expresiva, pero no se libera a través del rechazo airado, como un denuesto injusto y desagradecido, sino por medio de una asimilación renovadora que supera lo asimilado elevándolo a una categoría superior. Y ése es, por encima de los méritos de su pintura, que otros han juzgado con mayor autoridad, el mérito esencial de Guayasamín como precursor.

## VII

Porque la aparente paradoja de este americanismo esencial de Guayasamín consiste en el despojamiento de las formas, en su descarnadura implacable, que es algo así como otro regreso de la fastuosidad tropical y barroca que nuestros inmensos escenarios suscitaban inexorablemente. Las formas aparecen sin duda deliberadamente magnificadas, pero al mismo tiempo sintetizadas en una sohria anotación donde el blanco y el negro aminoran el folklorismo cromático, pero acentúan la tragedia humana de nuestro continente castigado.

Ese ascetismo, que es para mí la singularidad que debe corresponder a un lenguaje preocupado por el meollo de las cosas, adquiere en Guayasamín no sólo valor plástico, sino intencionalidad política. El ascetismo —esos negros, esos grises, esos blancos inexorables, monocordes, entre los cuales, como evadiéndose, asoman por momentos vestigios de color— tiene en sus grandes series dramáticas un carácter de acentuación capaz de rescatar un lenguaje americano esencial por acentuación capaz de rescatar un lenguaje americano esencial por encima de las gesticulaciones aparentes. El ascetismo es la marca de la tragedia, pero es también el camino de la redención que no ha de discernirse por gestos, sino por medios primordiales y ansteros. Y es significativo que en otra serie monumental de homenaje al Che Guevara el color ilumine a los muertos mientras la terrosidad de los ocre-negros-blancos sirva puntualmente a los vivientes, muertos ellos en la sordidez plástica del no-color, más vivo que nunca el líder heroico en el inaudito resplandor del color.

La paradoja consiste en esta grandeza real que adquiere América por haberse apartado de la grandeza ficticia de los grandes escenarios deslumbrantes que por largo rato alimentaron nuestra leyenda de Continente del Tercer Día de la Creación. La fastuosidad de los coloridos restallantes y de los espacios infinitos colmados de silencio ceden ahora ante una monumentalidad más escueta: la monumentalidad de las grandes manos, de las grandes bocas conmovidas por los miles signos de la desesperación o del desplante, la monumentalidad del hombre americano que así acumula su tragedia humana

tantas veces aplazada tras la ramplonería folklórica. Y este lenguaje de Guayasamín —entendido el lenguaje como la totalidad de reciprocidades entre el significado y el significante— es por lo mismo la refundación del realismo, un realismo que pone a la imaginación en el centro de su orbe estricto, pero que igualmente —y principalmente— se sostiene en el concepto.

## VIII

Lo he visto a Guayasamín moviéndose entre esos inverosímiles cielos de laca que solamente Quito tiene, entre esa geografía de intercambiables planos, entre esas montañas circundantes desde cuyo Pichincha señero la ciudad puede mirarse al pie como un inmenso mapa desplegado en movedizos y rituales detalles; lo he visto entre esas montañas y esos cielos cuyo color se altera por instantes, donde las pesadas nubes opacan por sorpresa el sol del trópico y donde alternadas lluvias lavan y ensucian intermitentemente el paisaje ahondando si cabe la miseria de las pobres gentes, donde de pronto a tres mil metros de altura una nube puede embestir al transeúnte distraído y llevarlo hasta quién sabe qué remotas regiones por sobre el relumbrar de agujas de las interminables iglesias barrocas. Esa Quito imponderable, esa Quito de loca geografía, esa Quito que pudo ser tentación para bellísimas tarjetas postales, Guayasamín la ha sintetizado en las moles geométricas de sus gamas de colores que expresan el alma mudable de la ciudad. Porque así como en sus retratos Guayasamín nos dio el alma de las personas, en sus paisajes de Quito nos dio el alma de la villa admirable. Los retratos de Quito son un estatismo en movimiento, porque en ellos uno ve girar a la ciudad, ve sus tornadizos reflejos, ve sus horas reñidas con la rutina, ve su andar multánime. Y así los hombres y la ciudad, las angustias y las esperanzas del hombre y el rostro de la ciudad, se unen y conjugan en un lenguaje que precisamente por ser singular nunca se repite en sus variables dicciones.

Todo esto es el verdadero realismo, dinámico y suprasubjetivo. Creo que, en el plano de la teoría, eso es lo más subyugante que nos ofrece la subyugante pintura del gran ecuatoriano.







# EL TEATRO

El presente capítulo ofrece como particularidad el que un núcleo sustancial de sus materiales ha sido preparado especialmente por personalidades de dilatada y brillante trayectoria teatral y que residen, en estos momentos, en el país. A propósito de ese valor que comparten las opiniones del dramaturgo Oscar Castro en su conversación con Ariel Dorfman, no está demás reiterar algunas consideraciones acerca del carácter de esta sección.

Como se expresó, desde la primera entrega, su intención cardinal es la de acumular un acervo de documentos que posibilite desprender las grandes líneas de una historia cultural del país. Desde esta perspectiva, se interesa en la meditación del productor cultural acerca de su oficio y del lugar que le asigna en una formación social dependiente. Razones de accesibilidad a las fuentes y la urgencia de contribuir al esclarecimiento del pasado inmediato han aconsejado centrarse en el período posterior a la crisis del 30. La consecuencia: una obligada selección de nombres que no podría agotar el horizonte de una actividad ya sea científica o artística. Sin embargo, tenemos la certeza de que, aunque fragmentaria, esta visión de la evolución cultural del país incita a una colaboración crítica para cubrir los vacíos del cuadro.

En el terreno del teatro, el tiempo ha mostrado la trascendencia de la iniciativa de Pedro de la Barra y de los jóvenes universitarios que, en 1941, echaron las bases de lo que se denominó Teatro Experimental y más tarde Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.

Hay observadores que asocian esta creación y las de la Orquesta Sinfónica y del Ballet Nacional a la atmósfera de transformaciones producida por la presencia del Frente Popular en el campo político. Algunas de las intervenciones que se reproducen acerca de las primeras etapas del Experimental parecen confirmar esta hipótesis. En todo caso, la historia de la cultura inscribe al haber del conjunto universitario no pocas de las más decisivas innovaciones en la actividad teatral chilena: captación de un público nuevo y formación de un gusto teatral contemporáneo; estímulo a la dramaturgia nacional y valorización de los aspectos técnicos del oficio. Además, en el marco latinoamericano es casi seguro que mentores de significativas experiencias como las de Enrique Buenaventura, en Colombia, no desmentirían su deuda respecto del movimiento iniciado por Pedro de la Barra y sus amigos. ¿Es, entonces, aventurado sugerir que, en el desarrollo del teatro chileno, hay un antes y después del Teatro Experimental?

A. E. y D. E. Hoy, casi a cuarenta años de la primera presentación del Experimental en el Teatro Imperio de Santiago, la mesa redonda que transcribimos reúne a participantes entre los que creemos reconocer los nombres de algunos de sus fundadores.

En el extremo de una secuencia temporal que registró la ampliación de la actividad teatral, el testimonio de Oscar Castro, dramaturgo y miembro del Teatro Aleph, sitúa aspectos inéditos de la atmósfera en que se desarrolló la actividad teatral post-golpe. La evocación de su larga permanencia en los campos de concentración revive uno de los episodios más decisivos acerca de la actitud del productor cultural privado de libertad bajo el fascismo. Reveladoras son sus reflexiones acerca de los nuevos elementos que modifican la función de la actividad escénica.

El panorama de Arnold Suttcliffe acerca del teatro de creación colectiva en Chile se centra en el análisis del nuevo código al que recurre el texto teatral para la transmisión de su sentido en las actuales condiciones de la producción cultural. Un ejemplo tomado de la obra *El Último Tren* nos adentra en la intimidad de la búsqueda de un lenguaje que hoy se reparte entre múltiples actividades del interior del país.

Pensamos haber allegado una explicación a las omisiones forzosas de esta documentación. Dos de ellas exigen detenerse un momento. El teatro profesional, anterior al Experimental y que coexiste con él hasta su etapa de madurez con figuras como las de Alejandro Flores y Rafael Frontaura, no ha sido tocado en el presente capítulo. El intenso trabajo de múltiples grupos del exterior será abordado en las ediciones especiales de *Araucaria* acerca del tema del exilio.

**LUIS BOCAZ**

La iconografía del presente capítulo incorpora materiales de difícil circulación. En el frontispicio se reproduce la carátula del programa de la primera función de *Viento de Proa*, de Pedro de la Barra. El que fuera primer director del Experimental había llegado a Santiago a estudiar música. Será después de su ingreso al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile cuando descubrirá su vocación teatral. En 1948, después de una larga permanencia en Europa, escribió esta obra, que fue presentada en el «Watergate Theatre», de Londres. En 1951, en su estreno chileno, la crítica señaló la excelente actuación de Pedro Orthous en el papel de diablo. En la página 107, una foto muestra una escena de la obra, con María Teresa Fricke y Rubén Sotoconil.

En la página 102 incluimos la que se estima como la foto más antigua de los archivos del Teatro Experimental. Corresponde a la representación de *La guardia cuidadosa*, de Cervantes. En ella se ve, de izquierda a derecha, a Pedro Orthous, Edmundo de la Parra, Domingo Piga, Chela Alvarez, Pedro de la Barra, Bélgica Castro, Oscar Oyarzo y Roberto Parada.

En la página 110, una foto de *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder, estrenada en 1945. La obra del escritor norteamericano, que comenta la vida cotidiana en una pequeña ciudad de los Estados Unidos, iba a tener profundas repercusiones en un país en que las capas medias ascendían en un proceso de acelerada urbanización.

La entrevista a Oscar Castro está ilustrada con fotos de Fernando Orellana, de una de las representaciones del Teatro Aleph en París: la obra *La trinchera del «Supertricio»*.



# EL TEATRO EXPERIMENTAL

En 1941 se fundó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, movimiento artístico que sirvió de ejemplo a muchas iniciativas similares en América Latina. Tres de sus cofundadores conversan y recuerdan los primeros años... Había una Feria del Libro en la Alameda. Pedro Aguirre Cerdá era el presidente de Chile. En Europa transcurría la segunda matanza mundial. La destrozada República Española se refugiaba en América. Chile recibía una cuota significativa de refugiados gracias a Pablo Neruda.

Eran estudiantes de Pedagogía, Leyes y Bellas Artes. Discutían acerca de la necesidad de organizar un teatro universitario. Como era verano, las tertulias solían comenzar en la mañana. Llegada la noche, el hambre y la sed orientaban sus pasos hacia el café «Iris». Hacían colectas. Pedro de la Barra jamás aportaba más de veinte centavos. Eran jóvenes, pobres. Algunos habían leído a Gordon Craig, Copeau, Stanislavski.

ROBERTO.—¿Por qué no habíamos leído los demás?

MARÍA.—¿Qué había leído usted?

RUBÉN.—Tenía muy vagas lecturas sobre teatro. Más bien, conocía obras. ¿Quién compraba libros? Cuando uno es estudiante carece de todo.

ROBERTO.—Y muchos estábamos iniciándonos en el gusto por el teatro. No había razón para interesarse en los teóricos.

MARÍA.—Desde luego. ¿Pedro parece que había leído a Stanislavski? Lo digo en forma de pregunta. No tengo recuerdos precisos.

RUBÉN.—Yo creo que sí. Sucede que De la Barra disimulaba mucho sus conocimientos de libros.

MARÍA.—Trataba de hacerse el de las chacras, como un campesino.

ROBERTO.—Sí, era una de sus tácticas.

MARÍA.—El más leído era Pedro Orthous; y luego Domingo Piga.

RUBÉN.—El primer libro importante lo leímos más tarde, cuando ya estábamos organizados como grupo, fue *Mi vida en el Arte*, de Stanislavski, que nos orientó sólidamente.

MARÍA.—Por esos primeros tiempos recuerdo haber leído a Gordon Craig y su influencia no se notó en nosotros. Tal vez estaba fuera de nuestro ámbito. Pero, aparte de las lecturas, teníamos noticias del Teatro de Arte de Moscú y de La Barraca, de García Lorca. Pero fue la compañía de Margarita Xirgu la que más nos impactó.

ROBERTO.—Eso fue en 1937. Yo era profesor en Tenuco y viajé a verla.

RUBÉN.—Yo estudiaba entonces en el Liceo de San Fernando y viajé también a la novedad, para ver ese hasta entonces nunca conocido teatro. Aparte del repertorio García Lorca, Margarita presentó *Santa Juana*, de Shaw, y *Los fracasados*, de Lenormand.

MARÍA.—Tal vez todos nos encontramos en la galería del Municipal, sin sospechar que cuatro años más tarde organizaríamos nuestro propio teatro.

#### CUATRO PUNTOS

En servilletas de papel escribieron una y otra vez puntos programáticos, objetivos de largo plazo, cuotas a cobrar a los futuros socios, repertorio, posibles patrocinantes, salas disponibles. El programa diseñado tenía cuatro puntos:

- 1) Crear un público y cultivarlo.
- 2) Organizar una escuela de teatro.
- 3) Difundir, representándolos, a autores clásicos y modernos.
- 4) Presentar nuevos valores, tanto autores como actores.

Se discutió largamente el nombre del grupo. Héctor del Campo propuso llamarlo «Teatro de Arte» en homenaje a Stanislavski. La preferencia estuvo por «Teatro Experimental», propuesto por Gustavo Erazo. Era un nombre significativo, músico y peregrino, que despertaba la imaginación. Tenía la imbatible ventaja de permitir avanzar en cualquier dirección sin temor a tener que justificarse ante los pedantes.

RUBÉN.—Los pedantes eran entonces, para nosotros, temibles, porque todo lo objetaban, todo lo paralizaban. La categoría que nos interesaba conquistar era la de los snobs.

ROBERTO.—Lo curioso era que había otros que nos consideraban pedantes a nosotros, por el hecho de ser universitarios.

MARÍA.—Tal vez pecamos un poco en ese terreno...

ROBERTO.—Me parece que sí. Es natural, después de todo. La juventud siempre es arrogante, iconoclasta, rompedores de esquemas.

RUBÉN.—Gustavo no era actor...

MARÍA.—Era técnico, electricista. Y digo era, porque ya no existe, como muchos de los que iniciamos el Teatro Experimental.

ROBERTO.—Lamentablemente es así. Van a enterrarse cuarenta años de esa época. Ya no están Pedro de la Barra, Pedro Orthous, Santiago del Campo. Otros han debido salir de Chile, como Bélgica Castro, Héctor del Campo, Chela Alvarez, Domingo Piga...

### PRIMER DIRECTOR

Luego vino la elección de director. Era indispensable tener una cabeza visible que recibiera los embates de un mundo indiferente e incomprensivo, que consiguiera auspicios oficiales de la Universidad y que supiera sortear el acoso de los inevitables acreedores.

Eligieron a Pedro de la Barra, entre Héctor del Campo y José Ricardo Morales. Pedro era una figura «prestigiosa», conocido como director de la *Orquesta Afónica*, conjunto de cantantes tirilentos y multicolores, aunque muy entonados que venían deleitando al público en todas las veladas Bufas (fiestas de los estudiantes al llegar la primavera) desde 1934. También había fundado el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico). Pedro era muy simpático, cazarro, buen diplomático.

ROBERTO.—José R. Morales era español, que había llegado en el Winnipeg. Traía experiencias directas de La Barraca, así como Abelardo Clariana. Creo que habían formado en las huestes de García Lorca y Casona. Pero, volviendo a Pedro, fue una buena elección.

MARÍA.—A pesar de todo lo que nos hizo sufrir con su exagerado —nos parecía entonces— sentido de la disciplina. Recuerdo que en una función para estudiantes, Edmundo de la Parra (hacía de corchete en *Los habladores*), al divisar a un condiscípulo en la platea, le preguntó: «¿Me trajiste los apuntes?» A nosotros nos parecía una falta menor; pero De la Barra estimó que era un pecado mortal y le prohibió a Edmundo volver a subir a un escenario en el resto de su vida.

ROBERTO.—Dictadura teatral indispensable.

MARÍA.—Yo creo que ningún grupo teatral en nuestro país tuvo o tiene la disciplina de trabajo que nosotros adoptamos bajo la dirección de Pedro de la Barra: hora de llegada, aprendizaje de la letra (sin cambiarle una coma al autor), rigor en el detalle, fidelidad a lo establecido como nivel... Todos eran principios de conducta que debían respetarse estrictamente. Eramos bastante «cautos»...

RUBÉN.—Recuerdo que en una conversación con Domingo Piga, él afirmó que habíamos elegido a Pedro de la Barra porque era muy mal actor.

MARÍA.—Y no se equivocaba. Era el galán que me cortejaba en *Ligazón*. Era «redicho», afectado, por el excesivo cuidado que ponía en pronunciar las palabras. Pero como director era excelente.

### PRIMERA FUNCION

El primer programa incluía *La guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, y *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán. Clásico el uno, mo-



dermo el otro. De la Barra dirigió *La Guardia*, con Roberto Parada como soldado y Chela Alvarez como Cristinica. José Ricardo Morales tuvo a su cargo *Ligazón*, con María Maluenda, Flora Núñez, Hilda Larrondo y Pedro de la Barra.

El domingo 22 de junio amaneció frío y lluvioso. Convergieron todos al teatro Imperio, cedido gentilmente por Lucho Córdoba, actor peruano en la cúspide de su carrera. Todos traían periódicos bajo el brazo. La noticia de primera plana era la invasión de la Unión Soviética por las tropas nazis.

MARÍA.—Esa es una cosa que no puedo olvidar. Estábamos a punto de salir a escena cuando alguien llegó con los diarios al camarín. Nos quedamos sobrecogidos. No hay que olvidar que eran los tiempos del Frente Popular y de alguna u otra forma nosotros veníamos a ser voceros de este movimiento en el campo universitario y cultural, aunque no tuviéramos clara conciencia de ello. Tampoco podemos olvidar las palabras de Santiago del Campo, que hizo nuestra presentación.

ROBERTO.—¿Qué dijo? Me parece que estábamos todos muy nerviosos para escucharle. Pero debe de haber sido algo muy ingenioso.

MARÍA.—Dijo que nació en Chile un teatro nuevo.

RUBÉN.—El crítico por antonomasia de esa época era Nathanael Yáñez Silva. Cuando entró se sintió ofendido al encontrar su butaca ocupada por gente que desconocía su rango en las letras y que, más encima, se burlaba de su presunto derecho a tener localidad propia. Protestó a grandes voces antes de abandonar la sala, lo que nos sobresaltó a todos.

MARÍA.—Pero volvió. Lo recuerdo porque escribió elogiosamente de mi actuación.

RUBÉN.—A la salida, le preguntaron a un actor español que había ido por curiosidad de ver las obras de sus compatriotas: «¿Qué te pareció?» «Pues, aficionados y malos.»

ROBERTO.—Esa fue la primera crítica que tuvimos.

## LA CRITICA

Hubo otros comentarios. En los archivos del teatro se conservan algunos recortes. Pepita Turina escribió en *El Mercurio*:

«...Un conocido telón que se descorre y un arte teatral desconocido que se hace accesible. Aficionados en escena. ¿Aficionados? Cabe la interrogante de nda. Se responde: artistas. Cada espectador, desde su ángulo, tuvo nna emoción primicial. Se hizo visible esa necesidad de armonía entre un público renovado y un teatro renovador. Con pasos de alba hacia una nueva amanecida, desde la estructura de un teatro de experimentación, se ha insertado un punto cardinal en el teatro chileno.»

En *Las Ultimas Noticias* declaró Renato Valenzuela:

«...La sala Imperio abrió sus puertas a las diez horas, llenándose todas sus butacas con una concurrencia formada en su mayoría por la juventud universitaria, algunos escritores y periodistas y hasta unas cuantas damas de la sociedad santiaguina que también saben madrugar aunque no se trate de un coctel. Realizó el milagro



de reunir tan numeroso y selectivo público, a una hora inverosímil dentro de nuestras costumbres, el anuncio que haría su primera presentación en la capital el conjunto artístico de aficionados de la Universidad de Chile que dirige Pedro de la Barra.»

En *El Diario Ilustrado* el «Transpunte Indiscreto» comentó:

«...Comienzo de teatro: eso es lo que vimos; primer esfuerzo serio que se realiza en Chile gracias al entusiasmo de un grupo de jóvenes cultos y llenos de ilusión que han comprendido que en el teatro, como en todas las cosas, hay que comenzar por el principio.»

## FUNDADORES

Se consigna aquí la lista de los fundadores a pedido de los entrevistados, «porque contribuyeron sacrificadamente a la formación de un movimiento cultural significativo», porque no se ha publicado nunca su nómina completa y «porque una vez, en la celebración de un aniversario, al invitar a subir al escenario a los que participaron en la primera función, se repletó el espacio con más de 100 personas. Y no fueron tantas en 1941». En realidad, menos de treinta:

*Pedro de la Barra*, actor y director.  
*José Ricardo Morales*, director.  
*Héctor del Campo*, escenógrafo.  
*Santiago del Campo*, maestro de ceremonias.  
*Inés Navarrete*, escenógrafa ayudante.  
*Gustavo Erazo*, electricidad y luces.  
*Moisés Miranda*, director del coro.  
*Eloisa Alarcón*, relaciones públicas.  
*Flora Núñez*, actriz.  
*Hilda Larrondo*, actriz.  
*María Maluenda*, actriz.  
*Chela Alvarez*, actriz.  
*Bélgica Castro*, actriz.  
*Aminta Torres*, vestuarista.  
*Luis H. Leiva*, administrador y recaudador.  
*Oscar Oyarzo*, actor.  
*Pedro Orihous*, actor.  
*Abelardo Clariana*, asesor literario.  
*Domingo Piga*, actor.  
*Roberto Parada*, actor.  
*Héctor Rogers*, escenógrafo.  
*José Angulo*, apuntador.  
*Rubén Sotocmil*, actor.  
*Héctor González*, corista.  
*Oreste Plath*, relaciones públicas.  
*Raúl Acevedo*, corista.  
*Alfonso Miró*, electricista.

## PRIMEROS ENSAYOS

Los ensayos dependían del tiempo libre de los actores. Generalmente los estudiantes estaban a disposición del director después

de las cinco de la tarde, hora en que también se desocupaba Roberto Parada de sus clases en el Instituto Nacional.

En la Casa Central de la Universidad oficiaba de mayordomo un hombre bajito, delgado: Castrito. Con muchos aspavientos de misterio confidencioso que había una sala disponible, junto a la imprenta, detrás del Salón de Honor. A Castrito le molestaba que estos estudiantes ocuparan un patio de la solemne Casa universitaria llenándola de gritos y ruidos irreverentes. La sala 13 era el lugar en que se guardaban las escobas y estropajos.

RUBÉN.—Nos apropiamos de ella sin escándalo. La limpiamos de polvo y telarañas y descubrimos que tenía un altillo repleto de tablas, postes, vigas y recortes de madera. Todavía sin autorización oficial nos pusimos a construir un escenario de 50 centímetros de altura, 4,5 metros de boca y 3 metros de profundidad. Alhajamos el local con muebles dados de baja, de los que había un subterráneo repleto. A fines de ese mismo año el rector Hernández —que ya nos había autorizado el apellido «de la Universidad de Chile» para el primer programa impreso— nos prometió un sueldo para el director y un medio sueldito para el administrador.

MARÍA.—Los primeros ensayos se realizaron en la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, que había fundado Pablo Neruda, y que en esos días funcionaba en la calle Puente, en una casa destartalada. Lefmos por primera vez nuestros papeles alrededor de un tablado. A poco andar nos fuimos a la Universidad. También ensayamos en la casa de Pedro, en la calle Bulnes.

## PRACTICAS DEMOCRATICAS

Al día siguiente de la primera presentación se reunieron todos los participantes para «hacer la crítica». Desde los ensayos iniciales se había adoptado la práctica de realizar una sesión de comentarios sobre lo que se estaba haciendo. Se hablaba con entera libertad y sin tapujos. El lunes 23 de junio se consagró lo que sería después una práctica inseparable en todos los estrenos: la Asamblea de Crítica.

MARÍA.—Sufríamos mucho en esas asambleas. Decíamos las cosas tal cual las pensábamos, pero al finalizar la reunión nadie se había enemistado con nadie. Todos comprendíamos que el teatro era una labor colectiva en la que todos los participantes tenían algo que hacer y que decir. Eso nos permitía superar los sentimientos heridos. Queríamos hacer lo mejor posible, con acuciosidad y seriedad máximas.

ROBERTO.—Partimos de cero. Claro que los que venían del CADIP tenían cierta experiencia teatral.

RUBÉN.—Pero tú también habías tenido ciertas experiencias...

ROBERTO.—La verdad es que yo había actuado en zarzuelas y operetas unos once años atrás (llegué a comprimario, después de corista). Debía haberme ido al extranjero con esa compañía. Pero no me fui, terminé mis estudios, recibí mi título, me fui a provincias y con el tiempo llegué a formarme como actor en el Teatro Experimental.



MARÍA.—Yo también había subido al escenario, pero como recitadora. Esto repugnaba a Pedro, que se resistía a darme un papel en el comienzo. No le gustaba la recitación.

RUBÉN.—En el CADIP habíamos hecho *Estudiantina*, de Edmundo de la Parra; *Cómo él le mintió al marido de ella*, de Bernard Shaw, y *La inocente*, de Lenormand. Un crítico se refirió a Pedro Orthous como «pésimo actor», lo que le hizo pensar, a partir de ese momento, en buscar la dirección teatral, si bien interpretó varios roles en los primeros años del Experimental. Tenía ciertas dificultades de dicción. Traigo este recuerdo porque ilustra nuestra buena disposición para sacar de las críticas el mejor partido posible.

MARÍA.—Y los que no se edncaron a fondo en esta práctica, abandonaron el teatro. Cuando estrenamos *Elsa-Margarita*, de Zlatko Brncic (estábamos trabajando ya en el teatro Mnncipal), pasé por un pasillo y vi al antor sentado en unos escalones, la cabeza entre las manos, desesperado por lo que habíamos hecho con su obra. La crítica periodística la acogió bien y señaló los valores del promisorio dramaturgo, pero él no estaba conforme.

RUBÉN.—También se enemistó con nosotros Enrique Búnster, cuando representamos su *Isla de los bucaneros*. Nos quitó el salndo y la amistad hasta el fiu de sus días. Pero Brncic se recuperó pronto; sólo que no volvió a escribir una obra para nosotros. Se refugió en la poesía y en la pedagogía.

Después se llegó a la adopción de un Estatuto que asignaba la autoridad máxima a la Asamblea. Con la voz y el voto de todos los socios activos se aprobaban o rechazaban las proposiciones del director o de cualquier otro socio; se adoptaban medidas disciplinarias o se sancionaban nombramientos. Hubo épocas en que la Asamblea se reunía todos los días (respetando los ensayos) como cuando se expulsó a un grupo de cabezas calientes.

MARÍA.—Eso fue mucho después. Pero teníamos asamblea una vez al mes y en fechas de estreno, antes y después del acontecimiento. ¿Qué pasó con los termocéfalos?

ROBERTO.—Era un grupo que había ensayado una obra. Y ante la decisión mayoritaria de no presentarla, por inoportuna, quisieron dertibar a la directiva. Algunos de los expulsados siguieron en la actividad teatral, otros volvieron a sus profesiones.

## ORGANIZACION

La Asamblea generó organismos y funciones. Los miembros se clasificaban en honorarios, cooperadores y activos, estos últimos con una antesala llamada de postulantes, con derecho a voz en las reuniones. A la cabeza había un Consejo directivo. Estaba constituido por el director, administrador, secretario, jefe de extensión, representante de los actores, jefe técnico y asesor literario, que presidía la Comisión de lectura. Los delegados de actores y de técnicos eran elegidos por sus respectivos colegas, por un año. El Consejo decidía por simple mayoría sobre control y crítica, planes de trabajo, medidas disciplinarias, giras y funciones extraordinarias, organización

de conferencias y exposiciones, nombramientos de representantes en congresos internacionales y nacionales.

Los actores se reunían casi todas las semanas con su delegado para opinar y decidir sobre ensayos, reclamos, planes de trabajo, deficiencias técnicas, etc.

RUBÉN.—Todavía conservo libretas repletas de «encargos» para las reuniones del Consejo, que eran semanales. Las peticiones eran generalmente de orden artístico y el resguardo de los derechos.

MARÍA.—También fui delegada de actores en varios períodos. Había una solidez extraordinaria en nuestra organización, nacida de la práctica y en la fe en el buen sentido de la masa. Nunca nos equivocamos cuando supimos captar el sentimiento mayoritario.

RUBÉN.—Había un cuadro técnico, ¿recuerdan? Asesoraba al director artístico en el montaje. Allí deliberaban el coordinador, el director de escena, escenógrafo, iluminador, jefe de sastrería, jefe de utilería, diseñador, escenógrafo, jefe de maquillaje...

ROBERTO.—En una palabra, todos estaban integrados en cuerpo colegiado, y representados en el Consejo directivo. Creo que nosotros reflejábamos el ideal de funcionamiento democrático a que aspiraba toda la población laborante del país, que con una larga tradición de lucha se había volcado a elegir a Pedro Aguirre Cerda como abanderado del Frente Popular.

## GRANDES LUCHAS

En 1941 los que fundaron el Teatro Experimental tenían por término medio veinte años de edad. Se habían formado en la ola antifascista y habían vivido como adolescentes la organización del Frente Popular. En los cinco años que precedieron al estallido de la segunda guerra mundial, la gran lucha por preservar las conquistas democráticas había abanderado a la mayoría de los pueblos de América Latina.

En Chile se había consolidado una importante victoria popular. La situación de la población eran angustiosa y el fascismo levantaba su audacia y su insolencia. En 1934 el Partido Comunista había propuesto la formación de un Frente Popular, el que eventualmente —en 1938— resultó en la elección de Aguirre Cerda y en la constitución del primer gobierno de este tipo en el hemisferio occidental.

Se creó la Corporación de Fomento como gran esfuerzo planificado de industrialización y modernización. En 1939 hubo un gran terremoto, que asoló varias provincias; nació entonces la Corporación de Reconstrucción y Auxilio. La burguesía industrial y agraria prosperan. Crece el sector obrero, los empleados obtienen conquistas sociales significativas.

La depresión de 1932 había dejado al país sembrado de cesantes. En Ranquil los campesinos habían sido reprimidos en forma sangrienta. Había habido un levantamiento en la Escuadra y una República Socialista de cien días. Ahora, con el gobierno frentista, se respiraba una atmósfera de creación y avance.

La Universidad recoge, asimila, responde. Sus estudiantes se movilizan a impulso de las grandes corrientes ideológicas de la

época: antifascismo, solidaridad con la República española, apoyo al segundo frente en Europa.

RUBÉN.—Nuestra generación pudo expresarse libremente. Bajo las luces actuales consideramos eso un privilegio, aunque sea un derecho inalienable. Es verdad que en el Teatro Experimental «no hacíamos política», pero la organización democrática, abierta, disciplinada y progresista muestra que en nuestras cabezas repercutía claramente la melodía universal y nacional.

ROBERTO.—En efecto, no fuimos ajenos al acontecer histórico. Estuvimos palpitando al unísono con nuestra patria. Por eso queríamos hacer lo mejor, de la mejor manera posible.

## ESTRENOS Y REPERTORIO

En 1942 se presenta la primera obra de larga duración. A petición del rector de la Universidad se emprende el montaje de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Ese año la Universidad celebra su primer centenario.

MARÍA.—El estreno casi se frustra porque el escenógrafo había construido una plataforma giratoria que no funcionó la noche del estreno general. Nos pasamos la noche desarmando y tratando de montar otra escenografía. Nos faltaba un bosque, que fue proporcionado por Louis Jouvet, que estaba en Chile con su compañía. Recuerda muy bien que la primera noche fue en un entreacto al escenario y se puso a tocarnos la frente, para ver si transpirábamos, porque sostenía que el actor que no suda no está realizando bien su trabajo. Por cierto que todos estábamos empapados, por la nerviosidad natural, y por su presencia.

ROBERTO.—En una conferencia en el Salón de Honor, y también en uno de sus libros, se refirió a nosotros en forma muy elogiosa. Dijo que no había encontrado en ninguna parte del mundo un teatro amateur que revelara tanto amor y seriedad por este arte... El año 42 fue muy importante por la calidad de las obras y por los resultados administrativos. Ya no teníamos que poner plata de nuestro bolsillo: la Universidad costeaba los gastos de montaje.

MARÍA.—Pero trabajamos gratis durante cinco años. Recién en 1947 empezamos a cobrar modestos sueldos (creo que de \$600 mensuales). Las dos primeras escenografías nos costaron \$800.

## PUNTOS SIGNIFICATIVOS

En 1942 sólo hubo dos estrenos (*Pathelin* y *El caballero de Olmedo*). En el año anterior se habían presentado cinco: *Ligazón*, *La guarda*, *El deseo de casarse*, de Rueda; *Egloga VII*, de Encina, y *El mancebo que casó con mujer brava*, de Casona. Al parecer eran «estrenos absolutos» en Chile. La Comisión de lectura había escogido este repertorio buscando la calidad teatral y el buen lenguaje castellano, con autores clásicos y modernos.

En 1946 se presentó *Judith*, de Hebbel, dirigida por el famoso actor húngaro Oscar Beregi. Dos años más tarde vino a Chile Carlo Piccinato, regisseur de La Scala, de Milán. Entre el Colón de Buenos



Aires y La Scala tenía quince días «para darse el gusto» de trabajar con este grupo universitario. Ofreció sus servicios graciosamente, regaló sus vacaciones para montar una obra de Pirandello.

MARÍA.—Dos días antes del estreno nos dejó libres, para que descansáramos. Habíamos trabajado once días en jornadas de veinte y más horas. Fue un aporte muy importante para nosotros.

ROBERTO.—Creo que fue una hazaña. *Seis personajes* estuvo en cartelera mucho tiempo; la presentamos en todo el país.

RUBÉN.—Cuando llegó a nosotros, después de haber presenciado *Así es, si os parece*, de Pirandello, quería felicitarnos. Ofreció su colaboración como director. Le dijimos que no teníamos dinero para el montaje. Pedro de la Barra y varios de nuestros compañeros estaban en el extranjero, estudiando. Piccinato insinuó la idea de hacer una pieza sin escenografía, prácticamente sin gastos. Y así nos embarcamos en esa obra maestra.

ROBERTO.—Era un hombre extraordinario. Escuchaba las insinuaciones de los actores... cosa que nos fascinó.

MARÍA.—El Teatro Experimental marcó una etapa distinta en el teatro chileno. Como consecuencia de nuestra iniciativa se crearon el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el Teatro Universitario de Concepción y otros grupos. Todos siguieron nuestras aguas: importancia del director, escenografías corpóreas, eliminación del consueta, uso moderno de la iluminación, cuidadosa selección de las obras. Creamos la primera escuela universitaria de teatro, para formar toda clase de profesionales del oficio, desde directores hasta obreros especializados. Alcanzamos fama y prestigio sin salir de Chile.

ROBERTO.—Lanzamos a varios autores nuevos, como Búnster, Tejada, Santiago del Campo, Fernando Cuadra, María Asunción Requena, Isidoro Bassis, Fernando Debessa, Egon Wolff, Heiremans, Sieveking... Además, difundimos o dimos a conocer a otros muchos con lecturas dramatizadas.

RUBÉN.—Fuera de los recitales de poesía en sindicatos y colegios. Hacíamos estas veladas como cebo para conquistar público.

ROBERTO.—Nuestra primera experiencia en este terreno es inolvidable. Fuimos al sindicato de Cristalerías Chile, invitados por Pablo Cuello, dirigente obrero de esa época.

RUBÉN.—Estrenábamos tres obras por año, término medio. Como no teníamos sala propia, debíamos esperar las fechas disponibles del Municipal. Entre esas fechas arrendábamos una sala por algunas horas, programábamos en colegios, sindicatos y parroquias. Con el tiempo logramos conquistar un público estable de unas diez mil personas, que nos seguían. Con el tiempo también la dinámica Comisión Sindical se transformó en la Comisión de Extensión. Cuando tomamos en arriendo el teatro Antonio Varas, el Teatro Experimental cambió de nombre y pasó a llamarse Instituto del Teatro. Se inició otra época: la de la profesionalización completa.

ROBERTO.—Los comentarios malévolos dijeron que nos habíamos burocratizado. Pero ya habíamos incorporado a mucha gente nueva: actores, directores, autores, escenógrafos, público y competencia, pues había muchos nuevos grupos que rivalizaban con nosotros.

(Entrevista realizada por Ramón DE GUZMAN)

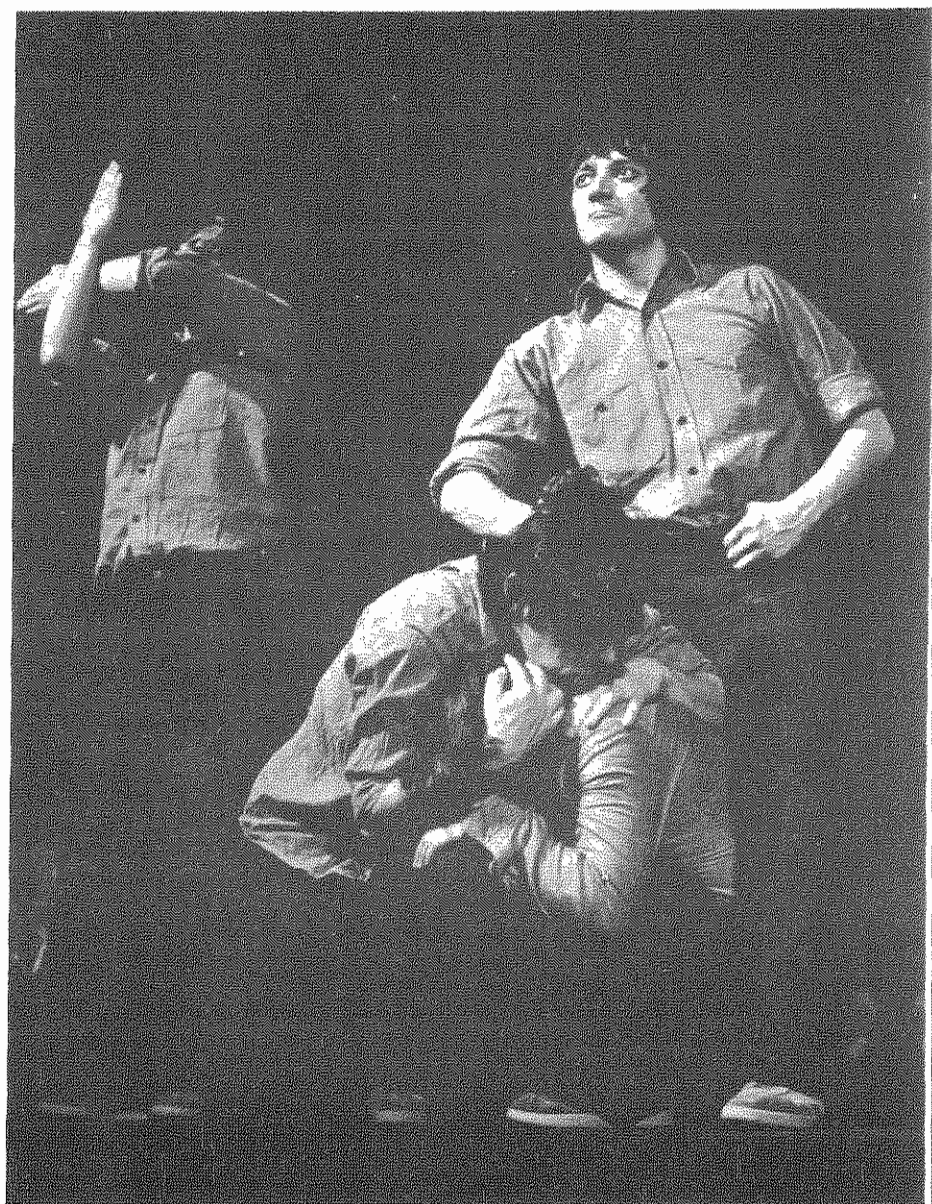
# EL TEATRO EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACION

Entrevista a  
OSCAR CASTRO

*—Empecemos por el principio. Ustedes caen presos por representar una obra teatral.*

—Cuando se produjo el Golpe, nosotros recién llegábamos de una gira por Europa y Cuba. Esa serie de representaciones fue algo así como la culminación de una etapa anterior del grupo. Somos el primer conjunto chileno que va a Nancy, en 1973.

Habíamos comenzado como estudiantes en el colegio, seguimos en la Universidad. Eramos actores, dramaturgos, creadores colectivos. Ahora se ve que nuestra evolución estuvo siempre ligada a la evolución del movimiento obrero, al alza de la lucha de masas durante el último año del gobierno de Frei. Para nosotros eso constituyó el despertar, porque éramos todos hijos de la pequeña burguesía, que pudiéramos haber derivado para cualquier lado. Pero nos fuimos alimentando con todo ese movimiento, que también fue universitario, con la toma de la Universidad Católica y el comienzo de la reforma de los estudios superiores. Hacíamos las obras en las poblaciones, en los sindicatos. Así que cuando volvemos a Chile en 1973, lo hacemos con todo este calor, estas ganas de trabajar, y una semana más tarde viene el Golpe de Estado. Creíamos que nos pudiera tocar la prisión, por llegar recién desde Cuba, pero no pasó nada. Claro, nos quitaron la sala, donde funcionaba la sede social de los empleados de la Universidad Católica. Nos allanaron, nos quitaron el material, el eléctrico, las grabadoras, todo. No volvimos nunca más. No íbamos a preguntar: «¿Oiga, señor, que fue de la grabadora?» Nos conseguimos una casa vieja, abandonada, para ensayar. Claro que el grupo no se mantuvo unido. Se redujo.



En ese momento, la mayoría de los grupos de teatro en Chile empezaron a hacer *vaudevilles*, lo que no creo que sea malo, pero nuestro conjunto hacía teatro político, desde siempre. Quizá el teatro universitario pudiera estrenar *vaudevilles*, es parte de su tradición. Así que lo primero que nos propusimos fue hacer una obra de calidad. Eso fue por marzo de 1974. Nos pusimos a estudiar algunos textos bíblicos. La *Biblia* tiene un material que a uno le cuesta creer que fue hecho hace tantos miles de años. También recopilamos otras cosas. De Cervantes, de *El principito*. Todo eso para construir *Y al principio existía la vida*. Había dos escenas importantes en esa obra: la historia del capitán del barco, que naufraga instando a seguir la lucha, y que vendría a representar nuestra visión del último momento del Gobierno Popular, y el final de la obra, cuando matan al profeta mientras él promete que esto va a seguir, que la verdad por último no muere en él sino que continúa. Esas dos cosas las teníamos claras, las teníamos que decir. Sobre eso, construimos, adornamos, desviamos, disparábamos para otros lados, sobre la amistad, sobre la incomunicación, sobre problemas de relación humana que también son producto del fascismo.

Antes del estreno, en una actitud que yo no calificaría de heroica, más bien honesta, cotidiana, nos sentamos con todos los actores y dijimos: «Bueno, aquí vamos a estrenar, estamos corriendo un riesgo, hay que tener conciencia de ello. ¿Lo hacemos o no lo hacemos?» Y el acuerdo fue: «Lo hacemos.»

—¿Cómo fue esa discusión?

—Era discutir a fondo, para que nadie se engañara. Porque a medida que nosotros construíamos la obra, nos íbamos autoengañando. Que la obra finalmente no decía nada. Decíamos: «No, porque el barco puede ser cualquier cosa, puede ser la historia de El Aleph, que ha tenido tantos problemas. No se trata de la Unidad Popular, es el grupo teatral. Entonces de a poco, tú te vas convenciendo del asunto, y terminas pensando que esto no quiere decir nada, y eso es falso. Para poder lanzarse hay que tener los pies bien puestos en la tierra. Se pregunta: «¿Se acepta correr el riesgo?» Y se acepta. Sabemos que podemos sufrir la prisión, aunque uno nunca piensa que el fascismo es tan tremendo. Pero yo creo que habríamos corrido el riesgo de todas maneras, aunque hubiéramos sabido todo lo que nos pasó. Lo importante fue lanzarse en ese momento. Fue el primer conjunto de teatro que hizo una obra crítica. Quizá se nos pasó la mano pero nos lanzamos cuando hacía falta.

La estrenamos en octubre, caímos en noviembre, así que la alcanzamos a dar bastante. Lo que sí preparamos bien fue el estreno. Con invitaciones a casi todas las embajadas y asistencia de los agregados culturales. El de Francia nos ayudó mucho, convenció a varios agregados de otras embajadas, incluso los llamaba por teléfono para recordarles. Pasamos el estreno y comenzó a correrse la bola, una persona le decía a otra que fuera, el teatro empieza a llenarse. Fue un poco negativo, quizá, para nosotros. La gente decía: «Vaya a ver esto porque no va a durar esta semana.» «Vaya pronto porque a estos tipos los van a meter presos.» Empezamos a hacer dos fun-

ciones por día (vermouth y noche). De todos los diarios, excelente crítica. Hasta de *El Mercurio*.

—¿Y nadie se daba cuenta del mensaje verdadero?

—Creo que mucha gente se daba cuenta. Lo que pasa es que los críticos de arte que seguían trabajando eran bastante amplios. Para qué vamos a estar diciendo que todos los críticos en Chile son fascistas. Tampoco que son todos progresistas. Y como el año había sido mediocre... Pusimos especial cuidado en todo, punto por punto. Un trabajo sacrificado, sin financiamiento de ninguna especie. La música, la iluminación, se cuidó todo. No dejamos nada al azar... Un exitazo. Hasta que un buen día, el Centro de Alumnos de la Universidad Católica de la Sede Oriente nos dice que teníamos que ir con esa obra para los alumnos. Nos pasaron la capilla de la sede para trabajar. ¡Qué nos dijeron! Lo que habíamos hecho toda la vida. Y empezamos a actuar con funciones muy baratas, con 500 estudiantes diarios. Era una verdadera efervescencia.

Quienes nos invitaron nos conocían. Cuando ven la obra, que es dolida, dolida pero con esperanza, todo esto pasó pero seguiremos adelante, tendremos el homenaje de la historia, el discurso del capitán, ven que El Aleph sigue en la misma línea.

Yo me encontraba con estudiantes de la Universidad Católica, momios, reaccionarios, que habían trabajado para echar a Allende, y que veían que su Universidad, su país, estaban muertos, no pasaba nada. Ellos se alegraban de que nosotros hubiéramos decidido volver a trabajar, para que esto cobrara vida de nuevo. Basta con el caso del tipo que nos llevó. Mira, él trabajaba en la Secretaría de la Juventud de la Junta. Pero después de lo que nos pasó a nosotros, él se fue, se le quebraron los esquemas.

—¿Ustedes no se sentían neutralizados al estar patrocinados por ellos?

—Por el contrario, felices de ser invitados por ellos, mejor que mejor. Permitía hacer nuestro trabajo. Nuestra ideología es tan clara que podemos darnos ese lujo.

—Ahora, todo eso depende del lenguaje que ustedes utilizan, ese código en que todo se dice y nada se dice. No es el lenguaje habitual de El Aleph. Tuvieron que utilizar el idioma contaminado de la cotidianidad chilena. Tenían que encontrar el límite exacto de lo que se puede decir.

—Eso es posible por la participación del espectador. Por venir de quien venía, la gente lo identifica de inmediato, sabe lo que uno piensa. Eso pasaba en la prisión. Ahí pude hacer muchas obras políticas y los presos entendían. Pongamos, por ejemplo, *La guerra*.

—Mejor otro ejemplo. La guerra fue hecha en prisión y quizá no sirva para demostrar esto del lenguaje. Porque tú en el campo de concentración eras un prisionero político, mientras que afuera tú supuestamente eras apolítico, tenías que disimular.

—¿Y te crees que de todas maneras en la prisión no hay que cuidarse, no hay que decir las cosas de una manera no abiertamente política? Después te pongo un ejemplo de *Y al principio existía la vida*. Veamos *La guerra*. Ahí iban marchando los soldados y de repente dicen: «Alto.» «¿Qué pasa?» «Es que se me perdió el enemigo.» Entonces toda la gente que sabe, que está sentada, nosotros todos sabemos quién es el enemigo, cuál es. Tú tienes cosas ganadas, porque nadie va a pensar que el enemigo es la conciencia, o el dinero o cualquiera otra cosa. Ahí estaba el enemigo, detrás de nosotros, cuidándonos con metralletas.

—*Por eso yo insistía en que era otra la experiencia del campo de concentración, porque es un público más circunscrito, determinado, una comunidad.*

—Pero el público de El Aleph también. Está en Chile, muchos de ellos trabajando, haciendo lo posible. Pero teníamos mucho ganado de antemano. Aun si decíamos «Tuti-cuanti», la gente de inmediato le daba una interpretación. Así son las cosas bajo el fascismo.

—*Por lo tanto, el lenguaje de ustedes era menos ambiguo que el lenguaje cotidiano, más marcado, pero seguía siendo ambivalente, tenía un doble sentido.*

—Había una escena con un camión en *Y al principio...* Los actores están recordando que estaban ahí, y había que subir la cuesta y uno empujaba para un lado y otro empujaba para otro. El camión se quedó en pana, decíamos, entonces tuvimos que empujarlo entre todos. Uno para un lado, otro para el otro, y como todos empujábamos desparramados, bueno, era bien poco lo que avanzábamos. Era evidente. ¡Era la Unidad Popular! La gente después del espectáculo lo decía. Así fue, un poco nunca nos pusimos de acuerdo, decían. Nunca comprendimos lo que había que hacer.

—*Pero ese lenguaje teatral es otro que el de la calle. En ambos tienes que cuidarte, en ambos reconoces al amigo, a los tuyos.*

—Hay que tomar en cuenta la actitud con que enfrentas al adversario, la manera en que lo dices.

Durante seis meses, nos dedicamos a tratar de decir lo que queríamos decir con otras palabras. Era un proceso colectivo de corrección. Porque tú no podías dejar la sinceridad al lado, tampoco. Porque cuando tú mientes se te nota. Al público le molesta, a uno le molesta, la obra pésima. Aunque sea en pedacitos. Nosotros fuimos destruyendo nuestras propias mentiras bromeando, trabajando. Cuando en un ensayo decíamos, por ejemplo, mañana correrá el agua libre por los campos, sentíamos que no, no, eso no era tan verdad, eso no se siente, esto es como mucho. Queremos algo aún más simple. Nos íbamos controlando.

Si la gente no te cree, mejor te vas para la casa. Ese es el criterio fundamental. La verdad se puede decir entre líneas. Cuánta gente no hay hoy en Chile que está diciendo la verdad, pero que está tan bien dicha, tan sentida, que no la pueden reprimir.

—Así que ustedes encontraron exactamente la media entre la dignidad del pasado y el futuro, y la necesidad del presente. Y eso sólo se podía parar a patada limpia.

—Así fue. Un día domingo, después de una función, tipo nueve y media de la noche, llegaron a mi casa. Me echaron arriba de una camioneta. Me venían a buscar específicamente. «¿Señor Oscar Castro?» «¿Sí?» «Acompáñenos.» A cargo de ellos venía el Guatón Romo. En persona. El culto Romo, el encargado de cultura de la DINA, ese torturador venía al mando de los muchachos. No se llevaron nada, ni un documento. «Vamos», me dijeron, «por diez minutos.» «Hay un problema que usted tiene que verificar. Luego le venimos a dejar nosotros mismos. No se preocupe.» Me llevan a mi antigua casa, donde vive mi hermana con su compañero, Juan MacCleod, también actor del Aleph. A él no le hacen nada. Suben a mi hermana adelante y nos llevan a Grimaldi. Atrás, conmigo, iba otro compañero, alguien que yo no conocía, y una mujer de la DINA y un hombre de la DINA, ambos con metralleta, sentados en esa tablita de una camioneta que se abre para atrás. Ahí ocurrió una cosa increíble. Cuando entramos a Villa Grimaldi, la camioneta choca con un adoquín y al tipo que está atrás se le dispara la metralleta y le vuela la mano al compañero que está al lado mío. Se la corta. Entonces comienza el tiroteo desde adentro de Grimaldi. Deben haber pensado que la camioneta venía infiltrada y que estaban atacando el cuartel general de la tortura, el cuartel de la DINA. A mí y a mi hermana nos sacan y nos ponen en el suelo mientras la ráfaga seguía y nadie entendía nada y ahí no sé si mataron a uno de los de la policía secreta que venía con nosotros, pero finalmente los de adentro se dieron cuenta que había sido un error y blablabla, pero esa fue nuestra introducción a la DINA. Al principio, yo creí que todo era para aterrorizarnos, tanta balacera. Claro que uno ahí pierde toda perspectiva de tiempo, espacio, de todo... Entonces, ahí, hermano, así pasas todo lo que le pasa a todo el mundo, o sea, penetras a un ciclo regular, en que entra la tortura, la electricidad, la amistad, el cariño, todo un curso. Porque hay tipos que se hacen amigos tuyos y te dicen: «No seas lesa, di algo. Nosotros tampoco estamos muy contentos con lo que pasa, pero qué diablos...» Por ejemplo, después de una serie de preguntas acerca del teatro y de otras cosas, te dicen: «Bueno, ahora lo que nosotros queremos es que por último ya nos digas cinco nombres de huevones de izquierda con sus direcciones. No importa el partido político, no importa que estén trabajando o no, cinco personas.» Ahí no es que uno sea héroe, pero de repente se te olvida todo, no te acuerdas de nadie, de izquierda, menos.

Pero yo creo que estos milicos no nos creyeron nunca. Jamás. Por eso entonces nunca nos soltaron... Después, cuando llegamos a libre plática, un día jueves, a Tres Alamos, mi hermana al pabellón de mujeres, yo al de hombres, ese día sábado era día de visitas. Van a ver a Marietta, a mi hermana, mi mamá, Julieta y el marido de mi hermana, Juan MacCleod. Y ahí aprovechan esa ocasión para tomarlos presos a ellos. A esos dos, con la Marietta de nuevo, los llevan a Grimaldi. Para presionar a mi hermana, para que soltara nombres, para que dijera algo. A mí me llevaron a ver al Juan el

día martes, unos tres días más tarde. Me mandaron a buscar, me meten en una pieza y están dos tipos interrogando al Juanito, que está con los ojos vendados. Entonces me muestran unas fotos, para ver si reconocía a alguien ahora, si me había acordado de alguien. Justo delante del MacCleod, y entonces, no pues, volvía a decir que no. No más, ahí me dicen: «Mira, huevón, nosotros sabemos que ustedes están preparados para sufrir todo lo que han sufrido. Sabemos que hay escuelas en Cuba donde los hacen pasar por todas estas cosas que nosotros hacemos para hacerlos soportar esto.» ¡Mira lo que tienen en la cabeza estos tipos! «Pero yo te digo, huevón, si vos no habláis vamos a matar a este huevón y a tu mamá.» Me lo dijo así, tal cual. Imposible, tú no puedes pensar que van a llegar a hacer tal cosa. Estábamos los dos allí, uno al lado del otro. Estuvimos en comunicación, pero de un modo bastante especial, sin hablarnos... A mí me volvieron a libre plástica y al Juanito se lo llevaron y no apareció más.

Ese fue el golpe más duro y más bajo. Nosotros con mi hermana siempre conservamos la esperanza. Ella pasó todo diciembre incomunicada, recién salió en libre plástica para la Navidad. Ella creyó entonces que mi mamá y Juan estaban en casa, porque, bueno, qué tenían que ver, mi mamá al menos, era una mujer de unos sesenta y cinco o setenta años, dueña de casa toda la vida, que jamás se metió en política. Incluso era alessandrista... Pero aunque sea duro, hay que apechugar no más, porque si tú empiezas a vivir de los muertos desde la época de la Unidad Popular, y nos ponemos a llorar todas las noches por Allende, no se haría en Chile lo que se está haciendo.

—*Ahora, si ellos se interesaban poco en el teatro, ¿cómo explicas tú la detención? ¿Quién dio la orden?*

—Ellos no habían visto una obra en sus vidas. Son verdaderamente ignorantes. Esa orden contra nosotros tiene que haber emanado de alguien en la Universidad Católica. Cuando el encargado de inteligencia de allá vio la obra, y como alguna sensibilidad debe haber tenido el tipo, seguro que dijo que esto sí que no, esto hay que pararlo, si no lo hacemos ahora después viene otra y otra de otros actores y otra más, y después no va a haber cómo parar el asunto. Como ocurre ahora.

—*¿Y solidaridad con ustedes? ¿De alguna parte inesperada?*

—Es curioso, pero hubo solidaridad de la gente de la Católica durante un mes, traducida en alimentos y en otras cosas.

Nunca me sentí solo. Y en la cárcel menos, con la solidaridad que existe dentro, con los compañeros, cómo te reciben, cómo te van forjando, ayudando, alimentando, cómo te van oxigenando en la lucha. De repente, bonitas experiencias. Tú te encuentras, por ejemplo, con un compañero preso, de Calama, minero, pirquinero, que te dice: «Oiga, compañero, a usted yo lo vi una vez. Yo me acuerdo que ustedes fueron al mineral del fierro, yo lo vi donde trabajaba para el Gobierno Popular.» Así que tú sabes con los que he estado y con los que he peleado, pues con ellos estoy yo ahora. Y entonces comienza lo más importante. Nuestro trabajo en la prisión.



A los quince días que llegué al campo de concentración me lancé con mi primer espectáculo, que se llamaba *Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñaflota*, y lo dimos en el patio de Tres Alamos. Era un monólogo, pero colaboraba todo el mundo. El campamento estaba organizado con un Consejo de Ancianos y las actividades se dividían en cuatro ramas: Solidaridad (o sea, Bienestar), Cultura, Deportes y Artesanía. Yo, claro, en Cultura. Formamos un grupo de teatro. Quince días después del monólogo, se presentó *El proceso de Luculo*, de Brecht, y posteriormente la tragedia griega *Antígona*.

—¿Entera?

—Entera. Un compañero hizo de Antígona, igual que los griegos, y extraordinariamente bien hecho.

—¿No les costó resolver la dificultad de hacer de mujeres?

—Se hizo algo bastante bueno. Quienes hacían de mujeres, no hablaban como mujeres, sino como hombres. Le ponían una falda de frazada y debajo de eso se veían los pantalones. Al no hablar como mujeres no provocaban la risa ni la burla, y la obra seguía su ritmo. Ni gestos femeninos, ni nada. Además, es un prejuicio de que la mujer siempre es afectada. Todo normal... Así que empezamos a crear dentro de Tres Alamos toda una actividad teatral importante. Posteriormente se hicieron concursos literarios, un festival de la canción... Todo eso debe haberse perdido, miles de cosas se han perdido por nuestra irresponsabilidad, ¿sabes por qué? Porque nosotros, como presos, le dábamos poca importancia «trascendental» a las cosas que hacíamos. Sólo después una parte se empezó a difundir.

—*La primera obra fue Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñaflota. ¿Cómo se te ocurrió hacerla?*

—Fue como el primer sentimiento de lucha. Estábamos bastante jodidos, presos, durmiendo en los pasillos, durmiendo en el suelo. Tres Alamos estaba lleno, en lugares de capacidad para 50 personas había 200 presos, hacinados, torturados; llegaban molidos, todo era muy duro, mala comida, visitas de los familiares de diez minutos; imagínate, para qué te cuento... Pero aquí estamos y tenemos que seguir. Y esa obra tenía que ser porque era monólogo. Me la sabía, era lo primero que podía entregar real, efectivamente. Se trata de un pequeño burgués, periodista, que vive solo. Un tipo arribista, que muere solo también. En esa obra no cambia, no se supera. En la otra, *Casimiro Peñaflota, preso político*, que hice después en base al mismo personaje, ya lo hago cambiar.

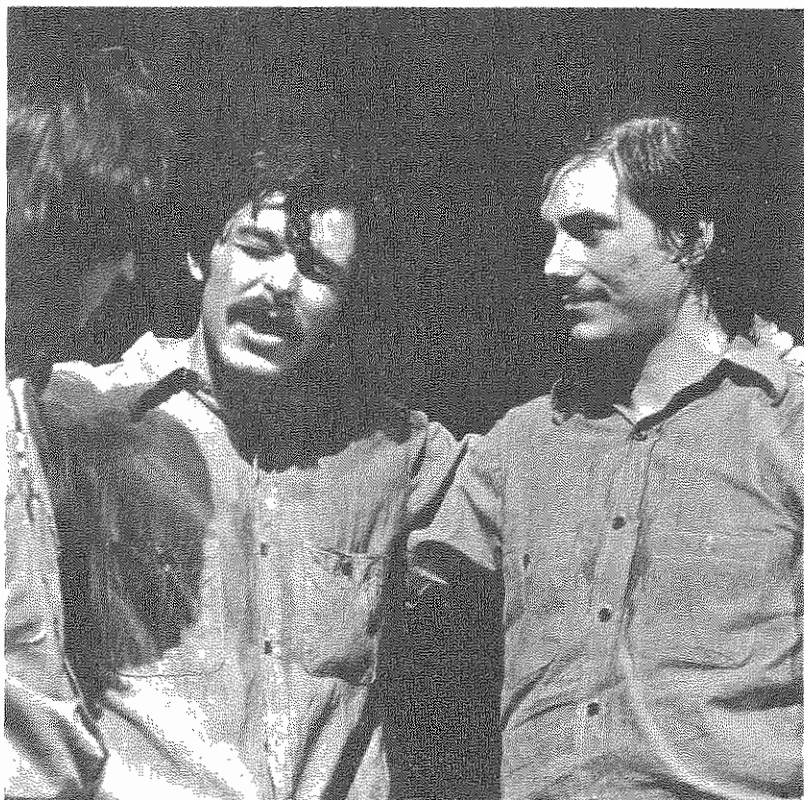
—¿Y tú no temías que ese texto pudiera desanimar? ¿O el mero hecho de hacerla daba fuerza?

—Animaba el mero hecho de hacerla. En ese momento, los compañeros no te toman en cuenta tanto la obra en sí, sino valorizan mucho más el esfuerzo del compañero que hace una cosa así.

—Pero ya había actividad teatral anterior a la tuya, ¿no?

—Yo creo que sí. Había conjuntos. Pero estábamos muy limitados en Tres Alamos, que además tenía una población muy móvil. Las condiciones eran terribles. En Chacabuco se hicieron más cosas. Pero el hacinamiento incluso afectaba la posibilidad de hacer bien teatro. Tenías una pieza de dos por dos y dormían ocho compañeros ahí. Y no podías ensayar en cualquier parte, había que hacerlo lejos, para que los compañeros no escucharan, para que les resultara novedoso cuando te vieran. Ahora, *Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta* fue una obra que yo debo haber dado unas quince o veinte veces en los distintos campos. Como era monólogo, siempre servía. Pongamos para los compañeros nuevos que llegaban, porque había que hacerles un acto de recibimiento y el Peñafleta era lo más cómodo y se tenía a mano. Era como agarrar una guitarra y cantar.

—Esa era una obra que habías representado antes. ¿Qué diferencia había entre ese público y el anterior, que después de todo en su mayoría era universitario, no?



—Teníamos de todo. Dimos también en sindicatos, para trabajadores. Yo siempre doy *todo* lo que tengo. Nunca invento una cosa para uno y otra cosa para otro. Creo que lo que yo hago tiene que llegar a todos, si no, estás mal. El público del campo no era tan diferente. Era excelente. Claro que había compañeros que yo creo jamás habían visto teatro. Quedan muy entusiasmados y son muy sanos. No como nosotros, que, por ejemplo, vemos un espectáculo y murmuramos: «Oye, pero la luz no entró a tiempo, oye ese efecto estaría de más, como que le falta esto otro, aquí yo pondría más acento.» No, ellos van, se sientan, ven, les gusta o no les gusta. Ahí están. Y los que ya te habían visto, ¡qué satisfacción! No se les había olvidado tu cara, o sea, algo había quedado de tus giras.

—*Además del público, estaban los actores. Tú eras un profesional, ¿pero tus asociados nunca habían hecho teatro, no? Es un fenómeno que se nota en todos los campos artísticos.*

—Lo que tú llamas la desprofesionalización del arte, eso es cierto. Gente que nunca había escrito comienza a escribir, empieza a cantar, a hacer artesanía. Yo mismo, siempre fui una nulidad con las manos, pero hice medallas, y no me quedaron malas. Trabajé en telar e hice ponchos. Eran trabajos para la Vicaría de la Solidaridad, con que teníamos algo de plata para comprar los materiales y algo para la familia. Me dolía, me costaba, pero lo pude hacer. La gente comienza a aprender, y lo extraño es que los profesionales, los actores, como que trataban de abandonar un poco el teatro. Parecía que tenían un concepto del teatro diferente del mío. Pero también porque ellos dedicaban ese tiempo a estudiar teatro, leer, y no a lo nuestro. Claro que creo que es bueno estudiar.

—*¿Así que tú crees que la experiencia de El Aleph fue, inconscientemente, una preparación para ese trabajo de la prisión?*

—De todas maneras, porque nosotros hicimos mucho trabajo de masas, creamos grupos poblacionales. Durante el Gobierno Popular, cada compañero tenía la obligación de tener un grupo de teatro andando, sea en un sindicato, en una población, en una industria. Iban enseñando por ese medio el teatro, las cosas más simples, para que los actores se pudieran formar rápidamente para poder decir algo en el escenario y salir adelante. Incluso resultó fácil el trabajo en el campo por toda esa experiencia acumulada. La mejor escuela fue El Aleph... Y en todo el tiempo que estuve en Tres Alamos nunca faltó en cualquier viernes cultural una presentación teatral. Además de las obras mencionadas, se hicieron también *sketchs*. Preparamos, por ejemplo, una obra para la Navidad. Una obra corta, bastante emotiva. Se trataba de cuatro o seis compañeros que estaban presos y que justamente ensayaban una obra para Navidad. Entonces en este ensayo, los tipos decían que era difícil hacer una obra de Navidad estando presos, pero al mismo tiempo ellos iban construyendo la esperanza.

Aquí se ponían a discutir qué harían como obra. Y bueno, tenía que haber viejo pascuero, y finalmente llegaba alguien como viejo pascuero, que —claro— era otro preso que hacía como que entraba

por la puerta. Lo recibían los compañeros y se le entregaba toda la solidaridad que siempre los presos le entregan a sus compañeros. Al final se cantaba una canción, «Escucha, hermano, la canción de la alegría», basada en Beethoven, que es un poco la canción de la Fraternidad y la Paz, y a medida que se iba cantando esto se iban dejando regalos en el escenario, era como una ronda donde todos los compañeros iban y dejaban un caballito que era el símbolo de Tres Alamos, para ser entregado a las compañeras que estaban detenidas en el mismo Tres Alamos, pero separadas de nosotros. Se nos había dicho que ellas iban a asistir al show, que podríamos hacerlo en conjunto. Pero no lo permitieron a último minuto. Entonces cada compañero hizo un caballito de cualquier material, pero como ellas no pudieron llegar, mientras se cantaba se iban dejando todos los regalos encima de una mesa como símbolo de que se estaba entregando en ese instante a las mujeres. Posteriormente se les hizo llegar. Hermoso, emotivo.

—*Ustedes comentaban estos eventos y luego a preparar el próximo, ¿no? Porque terminaron convirtiéndose en una tradición, supongo.*

—Hasta tal punto que cuando se atrasaba algún viernes cultural, y se hacía un sábado o por alguna razón se postergaba hasta el lunes, los compadres se te enojaban y decían: «Oye, ¿pero qué pasa con el show?»

—*Y los milicos, ¿lo suprimieron alguna vez?*

—Varias veces. Por castigo, era un terrible castigo, como no tener visita. Las semanas se acortaban por eso. Llegaba el viernes y los compañeros se preparaban para la actividad cultural, se arreglaban como para ir al cine. Era una cuestión seria, un acto solemne.

—*Cuenta algo de los recursos técnicos. Todos los amigos presos con que he hablado —y desafortunadamente son muchos— me han hablado de esa maravilla. Es una especie de cultura de la pobreza, ¿no?*

—Algo fantástico. Tú conseguías lo que quisieras, realmente lo que quisieras. Creo que traje unas diapositivas de *El principito* cuando lo hicimos en Puchuncaví. Necesitábamos un proyector, mil cosas técnicas. Todo eso te lo aseguraban los compañeros de la sección técnica. Te decían, pero pídemelo lo que quieras; pide lluvia, lo que quieras; truenos, quieres esto, quieres lo otro. Los compañeros ingenieros armaban una máquina fotoprojectora, con espejos y ampollitas con agua que servían de lente óptico, colocados de tal manera, y los espejos, que tú ponías una foto y se proyectaba. De la misma manera se hacían las máquinas de diapositivas con cajas de cartón. En una ocasión se hizo una película cortita, de cine mudo, donde se exhibía una representación hecha en papel de mantequilla embetunado en aceite que le daba la transparencia, y encima de eso, una vez secado, se pintaba con lápices plúm. Había unas lámparas que se hacían de botellas, ampollitas y alambres, y un cubo circular lleno de hoyitos con cuestiones de color que empezaban a girar y

girar, y era un caleidoscopio fabuloso. Yo jamás lo tuve en el teatro. En una ocasión se hizo la fiesta de la Tirana, nuestra danza del Norte, y era con máscaras de la Tirana, y estaban hechas de cartón con las tapas de los termos que eran los ojos del diablo de la Tirana. Tú la mirabas y te digo que era una máscara de la Tirana. Después empezabas a reconocer elemento por elemento, las cosas que se habían puesto, cajetillas de cigarros, ibas descubriendo, analizando eso de a poco. El sonido era la locura. Había de todo, teléfonos, qué sé yo. Era muy lindo. Con esos canutos de cartón, de esos con que los charlatanes hablan en las calles, entonces con eso, dos compañeros te hacían el automóvil, por detrás del escenario, y cuando partía te hacían Brrrrmmmm, y mientras se le acababa el aire a uno y respiraba, el otro seguía. Lo hermoso era que ellos iban madurando, mejorando el efecto. Así que lo iban haciendo ya con movimiento, era una cuestión estereofónica, porque los tipos partían corriendo detrás del escenario, haciendo el ruido, y para los compañeros que estaban viendo era como un auto que pasaba. Algún día tendríamos que hacer una película de todo lo que ocurría detrás de las bambalinas, en cuanto al teatro se refiere. Los truenos los hacían con esas latas de cobre, que utilizaban para trabajar la artesanía en tarjetas, y se movían de una manera y tenían lluvia, y de otra, trueno, televisión, lo que querías.

—*¿Televisión? ¿Cómo hacían eso?*

—Con una caja de cartón. Además era en colores, lo importante era el color. Salía un compañero para empezar, adentro de la TV, pero el color que se le daba era exacto, era exactamente blanco y negro. Te digo responsablemente que jamás logré, que jamás lograré afuera los efectos que nosotros hicimos ahí. Porque ahí había una entrega total, a ti te consume la vida. Esos mismos compañeros que en ese instante hicieron esas cosas, afuera no las van a hacer, tienen su propia vida. Yo te voy a mostrar los afiches, esos sí que los recuperé, todos los afiches de las presentaciones que hacíamos de las obras de teatro, de los viernes culturales.

—*Ellos hacían cosas sofisticadas usando los medios más primitivos.*

—Si hasta un horno solar se construyeron. Un compañero que era físico nuclear de la Universidad de Chile, que cayó preso en Puchuncaví. Hizo el horno solar para cocer la arcilla, con cálculos matemáticos, y para recoger el calor, usaba las cajetillas de cigarrillos, el papel plateado ese. Parecía espacial, transmitía el calor recibido a una determinada parte donde se cocían los objetos... De repente decían es por eso que estos huevones no nos sueltan. Porque imagínate, si ellos son capaces de hacer esto sin nada, si tuvieran algún elemento, qué no serían capaces de hacer.

—*¿Y los militares cómo reaccionaban frente a esto?*

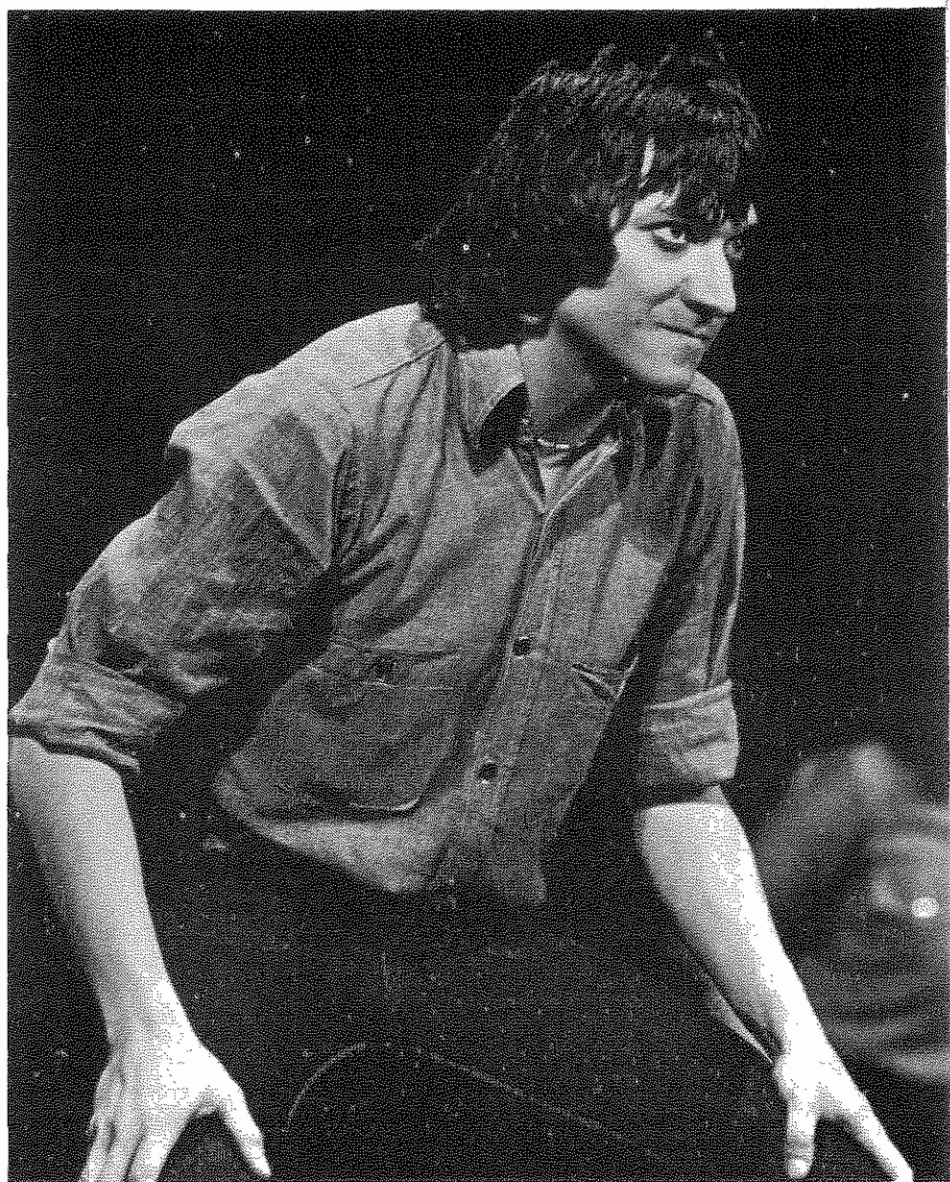
—Para los pelados, es decir, los conscriptos, eran importantísimos los viernes culturales. En Puchuncaví, por ejemplo, tú escuchabas el día viernes una conversación. Algún soldado tenía libre, podía ir de parranda al pueblo y alguien le preguntaba si iba a

salir esa noche. «No, pues, es viernes, ¿no ves que hay teatro?» Entonces se quedaba a ver el espectáculo. Con decirte que una vez me vino a ver el agregado cultural francés y no lo dejaron entrar, porque no tenía permiso del SENDET (Servicio Nacional de Detenidos). Cerca, a como 200 metros, había una comisaría. Pidió permiso para ir al baño y se puso a conversar con los carabineros, un poco para mirar desde allá el campamento. Y los policías le dijeron: «Claro, usted sabe que ahí en el campamento los viernes se hacen unos shows muy buenos. Nosotros vamos todos los viernes.» Después supimos que el comandante que nos cuidaba se vanagloriaba ante el comandante de la policía. Le decía: «Venga a ver esto, éstos son mis presos. Por favor, ah.» Se sentía orgulloso... Además, estaban sorprendidos por la cosa técnica. Los tipos, después del espectáculo, iban a revisar las máquinas a ver cómo con ese cartón se podía construir eso. Alguien detrás de paños blancos enfocaba, nos hacía cualquier paisaje. Era la locura, la locura, algo impresionante. Yo creo que muchos compañeros que trabajaban en la parte técnica a lo mejor por eso no salían. Tenían demasiada habilidad. Unas sutilezas extraordinarias.

—Cada obra era una sociedad entera trabajando, eran muchos.

—Cada obra, como cuarenta personas. Además había gente encargada de las luces, otros responsables del escenario. Es curioso: el del escenario era uno que había trabajado muchas veces haciendo escenarios para las concentraciones gigantescas de la Unidad Popular en el centro. El te preguntaba: «¿Cómo es el escenario que quieres ahora? ¿Circular? ¿A cuantos planos vas a trabajar? ¿Primer plano, segundo plano, tercer plano?» Entonces te colocaba tres escenarios. «Pídemme, vicjo, lo que quieras.» Tú como creador tenías todas las posibilidades, estando preso, teniendo lo que nunca habías tenido antes. Juntando los cables para las ampollitas de las lámparas de otros compañeros, añadiendo pedazo por pedazo, logramos luz para iluminar el escenario.

Esto no es sólo para el teatro. Se trata de la supervivencia misma. Porque a nosotros nos cortaban la luz, nos cortaban el agua, pero no nos faltaba el ingenio. A pesar de que nos cortaran la luz, teníamos luz, porque con un cable, con una pitilla y una bomba, y una cosa que se daba vuelta, se robaba la luz de un lado, se sacaba agua de otro. Te voy a poner un ejemplo. Algo que me llamó mucho la atención. Una de las veces que estuve en Tres Alamos —después de esa primera ocasión— estuve con Cuevas, el presidente de la Federación de la Construcción, y me tocó hacer «carreta» con él. Hacer carreta significa trabajar para el resto de los compañeros un día a la semana o dos días, dependiendo del número. Entre otras cosas, se debe cocinar para los demás. Uno se va turnando. En una ocasión, yo me acuerdo haber hecho huevos fritos, fritos en papel de diario, cosa que tú picusas que no se puede. Pero se puede. Los obreros de la construcción lo hacen siempre. Entonces yo me voy con esa experiencia, y estoy en Ritoque, y nos cortan la luz, y justo estamos por hacer huevos fritos; entonces yo digo, tráiganme diarios, y los doblo como vi que lo hizo Cuevas, y con toda tranquilidad hago los huevos fritos. Claro que los otros tampoco podían crear eso.



—Creían que los estaban doblegando y en realidad los habían encarcelado en una escuela, los mandaron a la escuela de los fascistas... Bueno, ¿pero qué pasó después de los primeros meses?

—De ahí nos fuimos a Ritoque. Era un campamento que quedaba en Quintero. Podías ver a lo lejos, a unas cuadras, un tren de carga que pasaba como dos veces al día, que era el tren de la ENAMI transportando cobre. Teníamos visita una vez a la semana. Tres horas. O sea, doce horas al mes para estar con tus seres queridos. Tienes que construir tu vida allá en esas condiciones de aislamiento... Ahí parte una de las locuras más lindas que me han pasado. Era como una gran obra teatral. Viviendo tan alejados, decidimos ponerles nombres a las calles. Una se llamaba Costanera, otra Macondo, otra la calle del Correo (donde había un compadre encargado del correo), la Plaza de Armas (que era la cancha de fútbol), y así todo tenía nombre. Pero en realidad al mismo tiempo inventamos una sociedad, una que era nada más que nuestra, que se llamaba la Alcaldía. Había un alcalde, un comandante del cuerpo de bomberos, un cuerpo de bomberos, que estaba dividido en banda de guerra y bomberos, un cura, qué sé yo, todo lo que podía tener un pueblo, y sobre esa base, dándoles los roles a cada compañero se fue construyendo nuestra vida. Era la Alcaldía la que debía inaugurar un banco que hacían los compañeros, la que inauguraba un campeonato de deportes. Por eso, la Alcaldía era increíblemente respetada. No tenía nada que ver con la estructura verdadera del poder, que era el Consejo de Ancianos. Esta era la del juego, pero un juego muy serio de todos nosotros. Pasaba a ser algo así como un *happening*, porque participan todos los del campamento. Cada vez que se hacía la presentación del alcalde, sale el pueblo, sale la banda de guerra, entra en la cancha, y la banda de guerra tocaba con guitarras, con cucharas, con todo lo que sonara. Entonces, con paso de parada y todo muy serio —porque era serio, y hermoso a la vez—, todo esto se presentaba en la cancha. Ahí el alcalde hacía su discurso y se introduce al pueblo, regala la primera llave de la ciudad y todo eso, como se estija. Posteriormente, el alcalde se transformó en un personaje que servía para recibir y despedir a los compañeros, cuando llegaban o salían en libertad. El primer alcalde fue el Pelado Menares, y cuando él se fue, me dejó la banda a mí, y la conservé hasta el final. Fui el segundo alcalde y después vitalicio. Era un puesto que se elegía, no por corriente política, sino por consenso unánime. Para desempeñar el papel disponía de mi frac de capitán del barco, y mi tongo y banda presidencial. Los compañeros llegaban en el bus de los carabineros, amarrados, echados en el suelo, muy mal, llegaban allá, y todo esto es muy chocante. Los iban recibiendo por número de lista, carnet, y después los tiraban a la cancha. Ese era el primer contacto que tenían con nosotros. Primero hablaban con los del Consejo de Ancianos y se les preguntaba qué les faltaba, si pasta de dientes, si frazadas, para ayudarlos, y se los iba distribuyendo por celda. Cuando terminaban todas esas formalidades, les decían: «Pero antes de que se vayan vendrá el alcalde.» Y gritaban: «¡El alcalde, el alcalde!» Entonces salía yo de mi celda, vestido del personaje, con mi banda presidencial y pronunciaba un discurso. El tema era deportivo, era el saludo a estos nuevos deportistas que llegaban a incorporarse a este cam-



peonato que había tenido tanto éxito, que esperaba que la locomoción de vuelta se fuera mejorando, que la locomoción de ida, de traer a la gente, estaba bastante buena, pero que la del regreso siempre fallaba, que por eso los compañeros se iban quedando y no había que culpar a la mala suerte sino a los medios de transporte. Los compañeros, ante esto, escuchaban y se reían. Me acuerdo que unos compañeros con quienes vivía después en Puchuncaví me decían que cuando ellos me vieron pensaron: «Putas que está mal el compañero», creyendo que estaba loco. Pero la cosa fue aumentando. Por ejemplo, en Ritoque en varias ocasiones se hacían carnavales, partía un compañero con una guitarra tocando y se incorporaba otro con una matraca y luego se iban metiendo los demás, hasta que toda la población estaba en la cancha, cantando. Los milicos no entendían esto para nada. No era una actividad como los viernes culturales. Partía de cualquier parte. A veces se organizaba por barracones. Cada uno ofrecía una velada en la cancha y nadie quedaba sin participar, no había problemas de edad, de niveles educativos ni políticos, era todo el mundo el que participaba en la velada bufa. Se presentaban las cosas más increíbles. Por ejemplo, en una oportunidad, una barraca presentó la obra *Los torturadores*, en la cancha, que la habían inventado ellos. Se ponían a torturar a los compañeros, pero era en medio de jolgorio, de la burla, de la risa. Mientras se le preguntaba: «¿Cuántos son, huevón?», con esos vozarrones que uno había escuchado de verdad. Y de repente en el medio de la actuación, qué locura, aparecía, ponte tú, el Zorro, el Llanero Solitario, Batman, todos esos superhéroes de las historietas, y salvaban a estos muchachos que sufrían y empezaban a golpear y torturar a los torturadores. Entonces los torturadores empezaban a suplicar: «No, si yo no tengo nada que ver, si yo era simpatizante no más.»

—Y eso lo hacían compañeros que habían sido torturados en la realidad.

—Había que reírse de la cosa, había que superarla... Pero está claro que los milicos no entendían nada. No entendían nuestro humor. Los cambiaban cada quince días, llegaban como perros enojados, qué sé yo, discurso, bla bla bla, venían a encontrarse con estos marxistas perversos. El jefe decía lo de siempre. Que a él no le gustaba que se burlaran de él. Para que nos entendamos bien, para no tener problemas. Un largo discurso cada vez que se cambiaba la guarnición y nosotros ahí formados escuchando. Pero después, al otro día, venía como un carnaval. Los milicos primero miraban como por curiosidad, y se iban dando cuenta que los presos no tenían nada que ver con la imagen que ellos tenían. Se les iba quebrando la imagen. Era tan... surrealista, que a veces se conseguían cosas que eran totalmente inverosímiles. Me acuerdo para un 18 de septiembre, para la fiesta nacional, quisimos hacer una ramada típica dentro del comedor, y como necesitábamos ramas fui con otro compadre donde el comandante y le solicitamos permiso para salir a buscar ramas. Y como le habíamos roto el esquema, nos mandaba con un piquete armado para ir a eso. Fue hermoso eso, preparando algo que es una sorpresa para los compañeros, y también sentir los árboles, que como el mar, están allá, a una cuadra, más allá de las alambradas, pero tan lejos, tan inalcanzables...



Y luego la felicidad de los compañeros cuando vieron ramas verdaderas adornando el comedor.

—¿Y otras actividades extrateatrales?

—Una vez presentamos *La visita de Schweitzer*. Schweitzer era el ministro de Justicia de Pinochet y había hecho una publicitada visita. Por supuesto que nosotros ni pudimos hablar con él, pero salió en todos los diarios. No se interesó por nosotros en absoluto. ¿Sabes lo único que hizo? Fue al baño, a ver cómo funcionaba. Después partió. Así que nosotros escenificamos esa visita como un gran circo. Antes que llegara, unas trompetas, papaprrapppppa, como si viniera el Payaso Jefe. Entonces llegaba Schweitzer y le hacían una serie de preguntas, hasta que el compañero que hacía de ministro de Justicia decía: «No, si yo a lo que vengo acá es a pegarme una meadita, y me voy al tiro». Y partía corriendo al baño. Eso lo organizaba la barraca completa. Cada visita se comentaba con un show improvisado en la cancha. Todo esto era posible, y era necesario, porque estábamos tan abandonados, tan cortados del exterior. Una vez hicimos la historia de Ulises, que caía preso en la isla de los cíclopes. Había un comandante cíclope que formaba a los presos y decía las mismas cosas que discursaba el comandante que a nosotros nos tocaba. Era un secreto, porque cada barraca quería que fuera una sorpresa. Fui a hablar con el comandante, el verdadero, un tipo bastante tonto pero asequible. Le expliqué que ahí había un comandante cíclope, que decía cosas como ellos vos decían, porque nosotros lo habíamos considerado como una de esas veladas que se hacen en los colegios, cuando se agarra y se pistolea al director. El dijo que lo hiciéramos. Pero el resto de los presos no sabía de qué se trataba, así que cuando vieron al comandante cíclope y todo lo demás, pensaron que esta vez sí que nos suspendían los actos para siempre, se quedaron atónitos. Esto fue creciendo y

umentando hasta que el entusiasmo fue tanto, porque cada barraca quería hacerlo mejor que la otra, que para el Primero de Mayo de 1975, en Ritoque se lleva a cabo la siguiente idea. Cada barraca iba a representar a una fuerza laboral. Unos, los campesinos; los otros, los mineros; otros, de la construcción; otros, los estudiantes y profesores. Cada barraca, disfrazada de esa fuerza, va a salir en columna, y convergían a la cancha donde habría un discurso político. ¡Qué celebración del día de los trabajadores! Tú veías las columnas de trabajadores y los disfrazados de mineros gritaban: «¡Aquí están, éstos son, los mineros del carbón!» Era como revivir todo lo que habíamos marchado en otras jornadas. Los milicos nos rodeaban y no entendían ese modo de celebrar el Primero de Mayo. Cada grupo con sus gritos. Y los carteles eran acrósticos. Todos los partidos habían puesto secretamente sus iniciales. Por ejemplo, el MAPU-OC, había puesto: «Más Acá Pan para Untar», y tú leías MAPU en dirección vertical. Los del Partido Comunista habían puesto, ponte: «Por los Campesinos.» Además, los gritos políticos se confundían con otras consignas, como «Harina, porotao, perejil, a mil, a mil, a mil». Y los del PS gritaban: «Pese a esto y pese a lo otro», yo qué sé. Era un caos hermoso, fantástico. Y entran las columnas de un lado y de otro, como en la época de la Unidad Popular, y era increíble porque los disfrazados de campesinos iban mezclados con los campesinos de verdad.

—Curioso. Ese Primero de Mayo fue también una fecha gloriosa para el proletariado chileno, allá, afuera de la prisión. Ustedes estaban haciendo algo similar. ¿Pero, no se puede sacar una falsa imagen de esto que tú me cuentas? ¿No se puede pensar que el campo era una especie de jolgorio constante?

—Recuerda que estos campos, Ritoque, Tres Alamos, etc., eran los reconocidos. La Cruz Roja Internacional los visitaba, había listas de los detenidos. En los centros de tortura las cosas no eran así, en los lugares donde tienen a los desaparecidos no hay nada como esto. Y además, yo no quiero hacer hincapié en lo triste, en lo duro. Yo no te quiero decir lo que significa que te nazca un hijo y no lo conozcas. Lo que pasa es que se ha hablado tanto de lo espantoso, y nadie lo discute, pero también, y aún más, hay que hablar de la parte creativa. Luchadora. Nuestra forma de luchar era que ellos no cumplieran su objetivo. Querían vernos destruidos, enfermos, que no pensáramos más en el marxismo, o en la izquierda. Pero no lograron nada. Y cada acto nuestro lo demostraba.

—Pero no era tan fácil. ¿Los censuraban, no?

—Mira, primero yo te insisto que los milicos entienden muy poco de todo esto. Veamos. Dimos una obra de Albee, el Zoo. Hay una parte en que un personaje decía: «La pata de perro estaba roja.» Y en efecto, la pata estaba completamente roja. Así que el comandante te decía: «Sáquenme lo rojo.» Te prometo que es cierto, es la pura verdad. Decía eso: «Pónganle colorado, pero no le pongan rojo»... Pasaban cosas difíciles de creer. El te preguntaba quién era el autor de la obra y si tú le respondías que eras tú con otros compañeros, entonces se ponía a leerla y releerla para buscarle las mil trampas. Así que nosotros le empezamos a decir que

era un dramaturgo polaco que se llamaba Emil Kan, que había sido un preso en los campos nazis, que ahora residía en Buenos Aires porque era judío argentino, y que esta obra la había escrito en 1956. Y Emil Kan eran las letras de MELINKA, que era el nombre del campamento donde nos tenían ellos detenidos. «Ah», decía él, «del año 56 y polaco, pueden darla no más, pero de todas maneras yo la voy a ver antes». Entonces tú se la dabas a él, y te servía como ensayo general y no remarcabas mucho lo que sí ibas a acentuar en el momento de la actuación. Y no tuve problemas. Nunca me censuraron. A otros compañeros sí los censuraron. Les suspendieron algunos de sus actos. Yo estaba bien ubicado porque el estilo de teatro y de trabajo que practico no es muy directo, aprovecho para trabajar de otra manera. Entonces daba *Erase una vez un rey*, que la habían estrenado unos años antes, justamente con Juan MacCleod, y que trata de la forma en que un dictador se instala en el poder entre gente muy pobre.

—*Me acuerdo. Una especie de alegoría sobre los peligros del fascismo, de lo cotidiano, las relaciones de dominación que se producen a todos los niveles.*

—Y eso pasaba sin problemas, porque mientras no escucharan la palabra marxismo, revolución, fascismo, no se fijaban. Creen que eso es lo único político. Hasta tal punto que en Tres Alamos se presentó el *Marat-Sade*, de Weiss... *Marat-Sade*, y con todo, tal cual, con tina de baño y sarna. Lo ven y no lo entienden. Sacas una frase por acá, otra por allá, pero lo sustancial queda. Mira, la mejor presentación que se ha hecho de *Al principio existía la vida* la dimos en Puchuncaví, con un actorazo y un conjunto que jamás volveré a tener, con orquesta, y con la música de Angel Parra, que la había hecho clandestinamente para el estreno de la obra, firmando Luis Cereceda. Esa música se perdió. Pero date cuenta: en el campo logré dar la obra por la cual yo estaba precisamente en ese campo. Pero no hay que pensar que todo eso fue de un día para otro. Costó mucho. Nosotros fuimos conquistando, con nuestra organización, con nuestra estrategia y disciplina, las posibilidades de esas manifestaciones. Y está claro que eso era posible también porque la Junta se iba aislando en la vida del país, porque la solidaridad internacional los presionaba y los tenía bajo miras. Había que aprovechar ese espacio que nos daban.

—*A mí me contaron que habían construido una obra exclusivamente con citas bíblicas y que el comandante había jurado que no decía eso en la Biblia.*

—No me recuerdo de la frase exacta que el comandante objetó, pero era algo así como «el compromiso mío es estar siempre con los pobres», que dijo Cristo. El comandante insistió en que eso de compromiso, comprometerse, era político, que eso no lo dice la Biblia. La mandó pedir... Y ahí estaba, tal cual. Pero nos avisó que de todas maneras había que cambiarla. Es decir, censuró la Biblia, ¿qué te parece? Igual que para la Pascua de Ritoque, en la obra habíamos puesto la frase: «Nace el Salvador.» Al comandante no le gustó eso. «No le pongan Salvador, pues, hombre.» Claro, porque entonces el público se aprovechaba y gritaba: «Salvador, el

Salvador está con nosotros.» Así que el comandante dijo que no: «Pónganle Jesús, m'hijo, pónganle Cristo, pero Salvador sí que no.» Claro que no todos los militares eran así. En esa ramada que te contaba, los compañeros se habían puesto a cantar cuecas para animar la fiesta, mientras se almorzaba. La llamamos «Ramada la púa con hipo». En la noche se me acercaba un soldado de la aviación y ofrece que el conjunto folclórico de ellos toque a la hora de la comida. Y nosotros, que por supuesto que sí, ningún problema. Había un milico que nos dejaba en los comedores escritas cosas como éstas: «Ya vendrán tiempos mejores.» «Tengan fe en Dios.» «Esto cambiará.» Eran compañeros. Cabros jóvenes que cuando te despertaban en las mañanas y veían que no había ni un sargento ni uno que pudiera acusarlo, te decían: «Ya compañeros, a levantarse.» Por cierto que nunca puedes tener confianza en ellos, decirles cosas, ahí tú te manejas con la sonrisa. Pero ellos estaban contagiados con nuestra cultura, quién sabe si muchos no habían sido de la Unidad Popular.

*—Todo esto acompañado de otras manifestaciones de efervescencia cultural, ¿no?*

—Claro, estaban las charlas. Sobre medicina, sobre computación, sobre el petróleo. En forma periódica. También funcionaba una escuela: alfabetización, primaria, secundaria y niveles superiores. Un físico nuclear enseñaba alta matemática a los ingenieros que estaban presos. Y los compañeros campesinos enseñaban la tierra, y los de la construcción sus técnicas, y los mecánicos cómo se desarma un motor de auto. Todos enseñábamos a todos. Así se fue pasando el año en Ritoque. Festival sobre Neruda, Festival de la Violeta Parra, Festival de la Gabriela Mistral. Porque había un intento de los fascistas de apoderarse de ella y había que combatir eso. Entonces un viejo que la conoció explicaba que «en 1942 Gabriela Mistral se declaró antifascista», y charlas sobre ella.

*—¿Qué cambios se fueron produciendo en los compañeros que nunca antes habían hecho teatro?*

—A esas alturas, yo trabajaba con los compañeros todos los días, y durante todo el día. A los tres meses, ya eran actores profesionales, y hacíamos espectáculos de tanta o mejor calidad de lo que estábamos haciendo afuera. Se entregaban enteros. Se aprendían las obras en una semana, sacaban personajes, estudiaban. Me acuerdo de uno, de los más fieles, de esos que te dicen que sería interesante seguir en este baile para toda la vida. Era estudiante de medicina, que empezó a enamorarse poco a poco del asunto. Al comienzo trabajó porque tenía muy buena memoria, como estudiante de medicina que era, y había que aprenderse textos de dos horas en diez minutos. Lo recitaba como el agua, como un cirujano. Así que le fueron tocando papeles mejores. Pero no había problemas de estrellato ni nada por el estilo. Si a ti te tocaba hoy día un rol importante y mañana te tocaba el de «Sr. Marqués, una carta para usted», no te sentías, como los actores profesionales, defraudado. Lo que importaba era lo colectivo, era todo el núcleo de actores.

Para los compañeros lo importante era ver algo bueno. Que yo fuera el personaje principal o fuera Juan Pérez les daba lo mis-

mo. Jamás tuve problemas de ese tipo. Al contrario, varios compañeros, y yo mismo, preferíamos hacer papeles secundarios, porque así estudiábamos menos. Diferente de los grupos profesionales.

—Pero, ¿cómo los dirigías? Seguro que más de una vez algún actor debe de haber venido a pedirte consejos sobre cómo interpretar un pasaje o un personaje.

—Soy bastante terminante en estos asuntos. Yo le contestaba que debía tener confianza en sí mismo, que había que trabajar no más. No había tiempo para explicar el problema del actor o del papel, ni el significado ni para dónde vamos. Le decía: «Esto es para el próximo viernes y hoy es miércoles.» Y ellos entendían eso. Es raro, tuve problemas con quienes eran estudiantes de teatro de la escuela. Se me acercaban y querían saber qué había detrás de tal escena. Es posible que tuvieran razón, pero sin tiempo... Otra experiencia interesante para mí fue trabajar de actor bajo la dirección de otro compañero, profesional, egresado de la Universidad de Chile, con una escuela verdaderamente distinta a la mía. Me pedía que estudiara la psicología del personaje, nos metíamos con Stanislavsky. Decía que era imposible sacar una obra a la semana, que se necesitaban por lo menos dos meses. Yo le respondía que lo imposible eran los dos meses, «porque a lo mejor te trasladan a ti o a mí, mañana mismo, así que para el próximo viernes y punto.» «Es que no se puede.» «Es que se puede, lancémonos...» A medida que trabajamos, nos fuimos haciendo amigos, entendiéndonos más. Al principio el texto era rígido para él. Pero yo lo estudiaba un par de días aunque yo me acordaba sílaba por sílaba, podía reconstituir en el escenario toda la situación y el Gordo me iba corrigiendo. Tuvo que convencerse de que la situación era más importante que el texto... Pero yo aprendí de él la responsabilidad y el cariño con que es necesario enfrentar a los textos que no son de uno. Finalmente, trataba de aprenderla de memoria lo mejor posible, porque llegué a comprender que como lo escribía el autor era la mejor forma, y además la única. *El Principito* lo hicimos juntos, más él que yo. Estaba yo estudiando otro texto para el otro viernes y el compromiso era que yo llegaba a la amarrada final, para ver la adaptación. Era un día martes y había que hacer las últimas retocadas. Este Gordo tenía una obra que debe haber durado unas dos horas y media. Hizo entero el texto del libro. Por ejemplo, estaba la canción del Vanidoso y también su historia. Para mí estaba claro: o una o la otra, pero las dos no podían ir. Y todo era así, hay que cortar y dejar en hora y cuarto o la gente se va aburrir. Fue una discusión de horas. Hasta que cada uno partió por su cuenta, indignado. Era importante convencerlo, porque era una adaptación admirable. Un *Principio* musical, con música compuesta por los mismos presos. Al otro día vuelve y acepta recortar, armarla de nuevo. Yo manejo bien eso porque hace diez años que El Aleph trabaja y lo único que sabemos es cuando la gente comienza a aburrirse. Si una escena no sirve, aunque sea maravillosa, hay que sacarla. Ayudaba a ello el proceso de la creación colectiva.

—Ese tipo de experiencia, de creación colectiva, sin embargo, debe haber sido difícil trasladarla al campamento, ¿no?

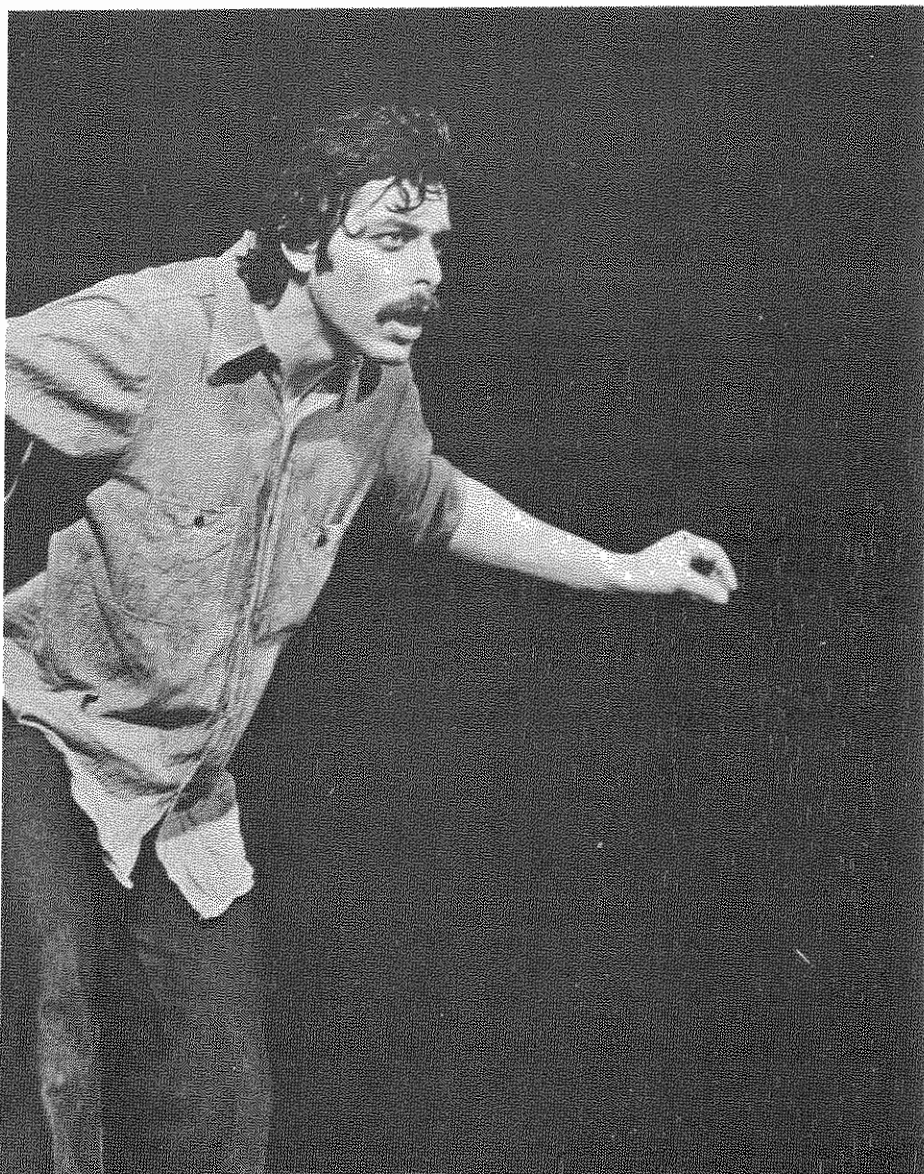
—Eso necesita muchos años de práctica. Cuando estábamos en El Aleph... Tú le dices a uno: «Bueno, tú eres el abuelo, y tú la mamá», a otra persona. «Y van a pelear por unos cigarros y veamos qué pasa.» Una improvisación de veinte minutos, media hora, y es cosa de dejar lo mejor de eso. Pero si la gente no tiene esa experiencia es imposible. En ese sentido, algo se perdió en Ritoque. Pero como yo tenía todas las obras de El Aleph en la cabeza, sobre esas obras construimos, fueron creando los muchachos a partir de ellas. Por último, ya se independizaron de mí, empezaron a dirigir por su cuenta y lo hacían bien, y si necesitaban ayuda me la pedían. No existía temor a la crítica, porque allá no había que «triunfar»...

*—Esta es una experiencia absolutamente novedosa. Gente hasta entonces marginada no sólo del consumo de la cultura sino de su producción, se encuentra de repente apropiándose de los medios de expresión, desarrollando capacidades.*

—Sabes, yo creo que no me entregué totalmente cuando estuve preso. Yo debí haberme preocupado más, haber guardado más material, recopilado más. Es un poco la inseguridad de la vida. De repente piensas: «Pero yo, a lo mejor, no salgo vivo de ésta», y realmente era como para pensarlo. Así que pierdes la perspectiva. No guardas nada.

*—Están tratando de quitarte el futuro. Pero por eso le das también un sentido especial a lo que logras hacer. Haces las cosas para el momento, no para la eternidad.*

—Es la urgencia. Si no lo hacemos para la próxima semana, puede que nos quiten el viernes cultural, puede que nos cambien a otro campamento. Hay que hacer las cosas rápidamente. Mucha incertidumbre. En Ritoque hacían un simulacro de que atacaban el campamento y uno ahí encerrado en la pieza y afuera empezaba una balacera por unos veinte minutos, balas van, balas vienen, pero de todos lados, y los milicos meta bala. Tú te dices, esto puede ser zafarrancho, pero ¿y si no es?, ¿si estos tipos nos van a matar a todos? A eso también te acostumbras. Había orden de tirarse al suelo, como las celdas eran de madera las balas atravesaban de un lado al otro. Hasta eso ya era parte de la vida. Imagínate que estábamos sentados conversando en la pieza cuando de repente se apagan las luces y empieza la balacera. Nos tiramos al suelo y seguimos conversando tranquilamente, como si no fuera nada. Luego se encienden las luces y entonces, pararse y continuar el hilo de la conversación, sin preocuparnos de lo que acaba de pasar. Así era la vida. Cada vez que te encerraban en la noche y en la mañana te abrían la puerta, en invierno con todo oscuro, uno no sabía si era para sacarte, ni si era de día. Y cada vez que llegaba la luz, era increíble, pero uno pensaba, ya amaneció, no nos mataron esta noche. Entonces hay que llenar el tiempo, hay que hacer lo más posible. Todo tipo de obra. Brecht, tradicional, cosas creadas por nosotros. Todo el día, de nueve a doce, de tres a siete. Además, era una labor política: entretener a los compañeros. Yo ni siquiera me di cuenta cómo se iban transformando en actores.





—¿Ustedes escenificaron alguna vez algo relacionado con la vida de la clase obrera?

—Una vez con un amigo íbamos a hacer una obra de teatro que describiera la historia del movimiento obrero. Partía en un bar donde había un intelectual que se juntaba con un obrero que estaba haciendo mediciones y que se ponían a hablar a raíz de que el obrero le pedía que corriera la mesa. Con *racontos* se iría reconstituyendo toda la historia de la clase y su lucha por sus derechos. Por muy comprometido que estuviera durante la Unidad Popular, siempre tenía algo de paternalista yo. Pero en la prisión me di cuenta que uno de esos viejos, que con tanta sencillez y entrega te clarifica los problemas económicos, políticos, sociales, sabía mucho más que yo, aunque él tenga sexta preparatoria... Y evidente que eso me influyó el teatro. Porque a medida que uno va creciendo y ambientándose, la simpleza pasa a ser casi un pecado y sinónimo de lo burdo, a tal grado que después se te va olvidando. Cuando te toca hacer algo simple, no puedes presentar las cosas como son, tienes que llenarlas de retórica.

—Pero simpleza no significa cliché o lugar común. Todo tu teatro va en contra justamente de esas congelaciones de sentido.

—Lo que pasa es que hay cosas que uno considera importantes y que finalmente te das cuenta de que no lo son en absoluto. A mí lo que me interesa es que se me entienda a hablar a la gente con su mismo lenguaje. Entiendo que hay quienes no les gusta lo que hago, diciendo que es demasiado simple, que quieren cosas que les hagan pensar. Pero no me interesa escribir para ellos, hay muchos escritores dirigiéndose a ellos. Mi lenguaje yo lo comparto con la clase trabajadora, hago mis cosas para mí gente.

—Pero no es inevitablemente excluyente una actitud y la otra. Hay niveles y funciones diferentes de comunicación. Cualquiera diría, con tu posición, que tu teatro sería panfletario. Pero no lo es en absoluto. Qué diferencia ves tú entre lo simple y lo panfletario?

—Lo simple es la verdad, lo panfletario es la mentira. Por ejemplo, antes de esta experiencia en prisión, yo te habría hecho un panfleto si me pidies una historia del movimiento obrero. Pero ahora ya no. Allá aprendí a luchar, a saber quiénes estamos, qué somos los que somos, estar allá cien por ciento, y una semana con esos compañeros es como compartir con ellos una vida entera.

El panfleto es para movilizar, para organizar, para el trabajo político concreto. Pero no para convencer. Los ya convencidos van a decir «Bravo» y los no convencidos van a decir no, no creo. Pero si tú le muestras la verdad... Una escena, pongamos, de la compra de un pan en una panadería, donde no se habla absolutamente nada de lo político contingente, ni que hay explotados ni explotadores sino que hay problemas para pagar el pan, que el pan acaba de subir. Que la gente diga: «Eso me pasó a mí, eso es cierto.»

—Pero el teatro, ¿anima a la gente, les organiza su sensibilidad, su emoción, no? ¿Les ayuda a sacar su voz?

—Pongamos que yo estoy con la moral muy baja, pero veo que hay un conjunto de compañeros que está presentando una obra, para la cual se han sacrificado, días enteros memorizando, trabajando. No hay alternativa. Uno sabe que el esfuerzo de esos compañeros vale la pena. Yo me digo, ¿a mí que me ha pasado mucho menos, voy a estar aquí deprimido? Entonces me animo. Creo que la regularidad de los viernes culturales contribuyó a eso... Tienes satisfacciones tan grandes. Los compañeros te dicen: «Gracias, compañero, fíjese que yo en un instante no me sentí preso viendo esta cuestión, y pensé que si miraba para el lado me iba a encontrar con mi vieja y como que los dos estábamos mirando este espectáculo, así que no estaba preso, y te vengo a dar las gracias.» ¡Emocionante! En las despedidas, muchas veces hablaban de los momentos gratos que habían tenido a raíz de la actividad teatral. Cómo no te va a dar ánimo eso, fuerza para seguir. Yo fui uno de los últimos en irme. Al final éramos cuarenta en ese campo los que terminamos la prisión. Además las partidas de los compañeros eran duras. Como alcalde, yo siempre tenía que despedirlos, y al final me costaba, uno no puede evitar preguntarse: ¿y por qué no yo, por qué, cuándo me voy a ir yo? Pero me ponía el disfraz, me ponía el tongo, y partía para la cancha y pronunciaba el discurso de los buses y que afortunadamente habían llegado los buses y que estos deportistas podían abandonar la vida del deporte y que el campeonato seguía, eso estaba claro como el agua, en otro lugar. Había que cerrar el ciclo. Cada vez me costaba más. Se iban mis amigos. Se van, se va tu hermano, el compadre con quien conversas todo el día. Fernando Flores, Pato Rojas, se van. Te quedas con un hueco de tres días, cuatro días, en que te juntas con otro, empiezas a construir con otros y a crecer de nuevo con ellos, y ese también se va y eso va doliendo. Especialmente cuando tú eres alcalde y todos los demás son ciudadanos. Uno no puede fallar. En cada ocasión que había una represión salvaje, a los dos días salía el alcalde y hacía un acto de desagravio. Todo el mundo se relajaba, porque quedábamos con una tensión...

—*Es la función ritual del drama, como en el nacimiento del teatro.*

—Con un incidente concreto eso se ilustra bien. Un día en la mañana, vamos todos a formar como siempre, en Puchuncaví. Llega el comandante y nos manda a la cancha de fútbol, porque se va a hacer una inspección de rutina. Directamente, sin volver a las cabinas. Nos miramos como para decirnos, qué cosa más rara. Ahí estuvimos unos quince minutos, cuando de repente llegan como cinco camiones con milicos, diferentes de los que nos cuidaban todos los días. Se bajan y comienzan a rodear la cancha, a colocar ametralladoras punto treinta. «Puchas», nos dijimos, «aquí se acaba este cuento, aquí nos matan a todos». Y ahí uno pasa a ser el viejo, porque ya llevas tanto tiempo ahí. Como yo era de los antiguos, había que tranquilizar a los compañeros, no dejarse provocar. Antes, recién llegado yo, otros me habían ayudado a mí. Así que cuando se acercaban ahora a preguntarnos qué es lo que pasaba, y nosotros que nada, que esto lo habían hecho siempre, mientras te preguntabas qué diablos iba a suceder. No íbamos a crear la histe-

ria colectiva diciendo que tú pensabas que aquí nos iban a masacrar a todos. Como media hora más tarde, llegan dos buses azules, y se bajan funcionarios de civil, y ahí sí que tú piensas, listo. Bajaron como unos cien agentes de la DINA. De a veinticinco se ponen en cada esquina de la cancha. Forman a los compañeros y los van sacando por barracas. Era un allanamiento, pero espantoso. Para empezar te desvisten, te miran por todos lados por si tienes un microfilm, imagínate, un microfilm íbamos a tener. Te dan vuelta todo lo que hay en la pieza, guardando en bolsas plásticas todo el material que ellos consideraban subversivo. Incluso se llevaron todo lo que habíamos hecho para el teatro durante meses, quedamos de nuevo en cero. Y el problema es que tú ya tienes la experiencia de lo que es ser allanado, humillado, degradado, y bueno, que lo hagan, pero tú siempre mirabas esas ametralladoras y no sabías para qué eran. Hasta las tres de la tarde te interrogaban los agentes. Por fin, se deshace el operativo, se van, y uno queda hecho bolsa, nuevamente empieza a vivir *todo*, porque esos tipos son los mismos que te fueron a buscar, vestidos idénticos, los mismos que te torturaron. Tú a los de la DINA los conoces en cualquier parte, con ese mal gusto exquisito para vestirse, los pantalones anchos, chaquetones largos, con zuecos muy de jovencito coqueto, imitando a los niñitos aristócratas de Santiago, pero como son lumpen... Es deprimente otra vez estar en sus manos. Y no de a uno, sino el campamento entero. Eso pasa, digamos, el miércoles, y entonces el viernes sale el alcalde, vestido de tal, en una carretilla, con otro disfrazado de chófer del alcalde y otro de señora del alcalde, y rodeado de una fuerza de seguridad, los presos disfrazados de DINA. El alcalde llega a la cancha de fútbol, desfilan los bomberos y la banda de guerra, y viene el discurso de desagravio. El rompe relaciones diplomáticas con el exterior. Tú sabes que estos fascistas chilenos, el Pinochet y todos los otros, se hacen los legalistas y siempre anuncian leyes detalladas, donde no se puede allanar una casa sin que se muestre no sé qué documento pertinente, autorizado y santificado. Y a nosotros nos habían puesto de cuclillas y nos habían mirado por el culo, que en el Norte lo llaman el boca de chuico. Entonces el alcalde tronaba: «Funcionarios que han llegado a nuestra ciudad, que sin mostrar los documentos exigidos por la ley ni la orden concebida, han hecho mostrar a nuestros ciudadanos, en cúbito dorsal, el boca de chuico.» Entonces toda la tensión que había quedado, se iba.

—A eso ayudaba tu frac, ¿no? Eso te daba autoridad para exorcisar los males.

—Ese lo adquirí en Puchuncaví. Llegamos para la Navidad allá. Claro que no existía alcalde, porque el alcalde lo habíamos inventado en Ritoque. Como a las tres de la tarde nos juntan y nos avisan que había llegado ropa en un barco, que nos mandaban a nosotros, los presos políticos, desde Europa. Y en una de las bolsas venían como cuatro fracs ingleses, flamantes, nuevos, una maravilla. Yo me lo traje junto con mi ropa de preso, todavía lo tengo. Uno de ellos me quedaba como mandado a hacer para mí, ahí estaba Lord Castro para servirles. Entonces un compañero me dio una camisa blanca, otro me hizo una humita de cuero negro. Y esa noche, otra

sorpresa, como para dar la bienvenida al alcalde, nos dieron permiso para hacer una fogata con números artísticos. Pudimos estar afuera hasta las diez de la noche. Gran triunfo, ver las estrellas, cosa que no veíamos nunca. Y en mi hojal tenía yo un clavel, uno de verdad, no sé de dónde pudo haber salido, cómo conseguimos las cosas. Entonces el anunciador dice: «Ahora, vamos a dejarles con el ex alcalde de Ritoque, ahora alcalde de Puchuncaví, y que va a hacer de maestro de ceremonias...» Y era un juego, pero no era broma. Cuando yo salía en la carretilla a inaugurar alguna actividad, salían los compañeros a aplaudir al alcalde y yo saludaba, igual que un presidente.

*—Habían logrado crear un espacio de libertad ustedes, algo que les era propio y que los milicos no podían tocar. Sabes que donde yo voy, cuando digo que te conozco, los ex presos dicen que mande saludos al alcalde, y también a Casimiro Peñafleita. No se refieren a ti como Oscar.*

—Lo del teatro servía también para organizar otras cosas. Me acuerdo que hicimos algo para los niños, para la Pascua, que era emocionante hasta las lágrimas. Llegaban dos buses con los hijos de los presos, nadie más, ni las mamás, ni los tíos, sólo ellos, solitos. Todo esto organizado por la Vicaría. Entonces nosotros nos preparábamos para eso, con dulces, calugas, tarros de durazno en conserva, para ese día. Durante no sé cuántos días íbamos reservando lo mejor para poder dárselo a los niños. Teníamos números de títeres y payasos, y ahí nos tocó disfrazarnos de payaso. Entonces, con toda la dureza que significa el fascismo, ve a los niños bajándose de los buses, con esos gritos de los niños que corren, ahuahuahua. Es la vida. Los fascistas lo intuyen, y saben que esos niños no los pueden soportar. Te voy a contar una anécdota de Sebastián, mi hijo. Un día viene mi compañera con el cabro. Ella debía dejarme una plata que yo necesitaba, que debía a compañeros. Y cuando se terminó la visita, y se va, ella se acuerda que no me había dejado la plata. Entonces va donde el comandante para pedirle permiso para entregarme lo que se había olvidado. Entonces el comandante la acompaña para asegurarse de que no me mandaba mensajes secretos. El vigilaba mientras nosotros hablamos por encima de esa especie de reja. El niño llamaba combates a los militares, porque hay una serie de TV llamada «Combate», donde salen los soldados. Mientras nosotros hablábamos, el niño alegaba, insistía, como hacen los cabros cbicos: «Mami, por qué le dejas plata al papá, oye por qué le dejas plata al papá, oye.» Entonces de repente se produce un silencio y Sebastián dice: «Ah, ya sé para qué. Es para que el papá se compre una pistola y mate a todos los combates y se pueda ir de aquí.» Era una situación embarazosa. Tú no podías mirar al niño con falsa solemnidad y decirle: «Oye, niño, por favor, éstos son los soldados de la patria.»

*—Ya que hablamos de la influencia de la televisión, ¿qué importancia tenía ese medio de comunicación para tus propias actuaciones?*

—Hacíamos un espectáculo llamado «El Show del Inca», como si fuera de televisión de verdad. Teníamos hasta dos cámaras de tele-

visión, hechas de cartón. Los compañeros que se sentaban a ver el espectáculo se sentían como en un estudio, porque cuando los enfocaban con una cámara (que tenía una linterna adentro), saludaban, igual que el público en la TV. Esto lo hacíamos con otros dos compañeros, todos actores profesionales. Había un conjunto, que ensayaba para cada quince días, y nosotros trabajamos más intensamente para darles tiempo, llenábamos la semana entre medio. Incluso cuando venía el día del estreno y los compañeros del conjunto más grande no estaban preparados, y como era imperdonable que no se hiciera algo en el viernes cultural, nosotros hacíamos ese show humorístico. Cantábamos, bailábamos, hacíamos concursos, invitábamos conjuntos a subir al escenario. Nos poníamos lo más lindo que teníamos, blue-jeans, pedíamos prestado lo mejor de lo mejor, y salíamos los tres juntos, como en los shows, cantando; y con la orquesta-festival, unos veinte tipos con guitarras y cucharas, allá abajo a los pies del escenario. Decíamos siempre lo mismo al principio: «Vamos ya / a comenzar / este show sensacional. / Van a ver / hasta el final: / Música... Canciones y Noticias... La, la, la, la, la.» Todo acompañado con música, luces y la televisión filmando esto para ser transmitido a todo el país... Cuando supimos por fin que nos iban a soltar, quedábamos sólo dos del trío original. El Gordo ya se había ido. Hicimos el show como si él hubiera estado. Increíble. Cerré Ritoque, porque cuando nos vinimos habían decidido cerrar ese campo. Después cerré Puchuncaví, y después Tres Alamos. Quizá por ser alcalde había que hacer eso. Una vez yo le pregunto a un compañero: «Pero, ¿cuándo me van a soltar a mí estos huevones...? ¿Cuándo?» Y el compañero se enoja conmigo, se enoja de verdad y me contesta: «Pero compañero, usted no piense en irse. Si alguien tiene que cerrar este asunto. Si usted se va, quién nos despidе, quién va a hacer teatro. Oiga, compañero, perdóneme, pero usted no puede pensar en irse.» Y me lo dijo con el alma. No porque no sintiera alegría cada vez que liberaban a uno, es una victoria cada vez. Pero yo entendía. Me dije: «Tiene razón. Yo ya estoy metido en esto, tengo que seguir hasta el final.»

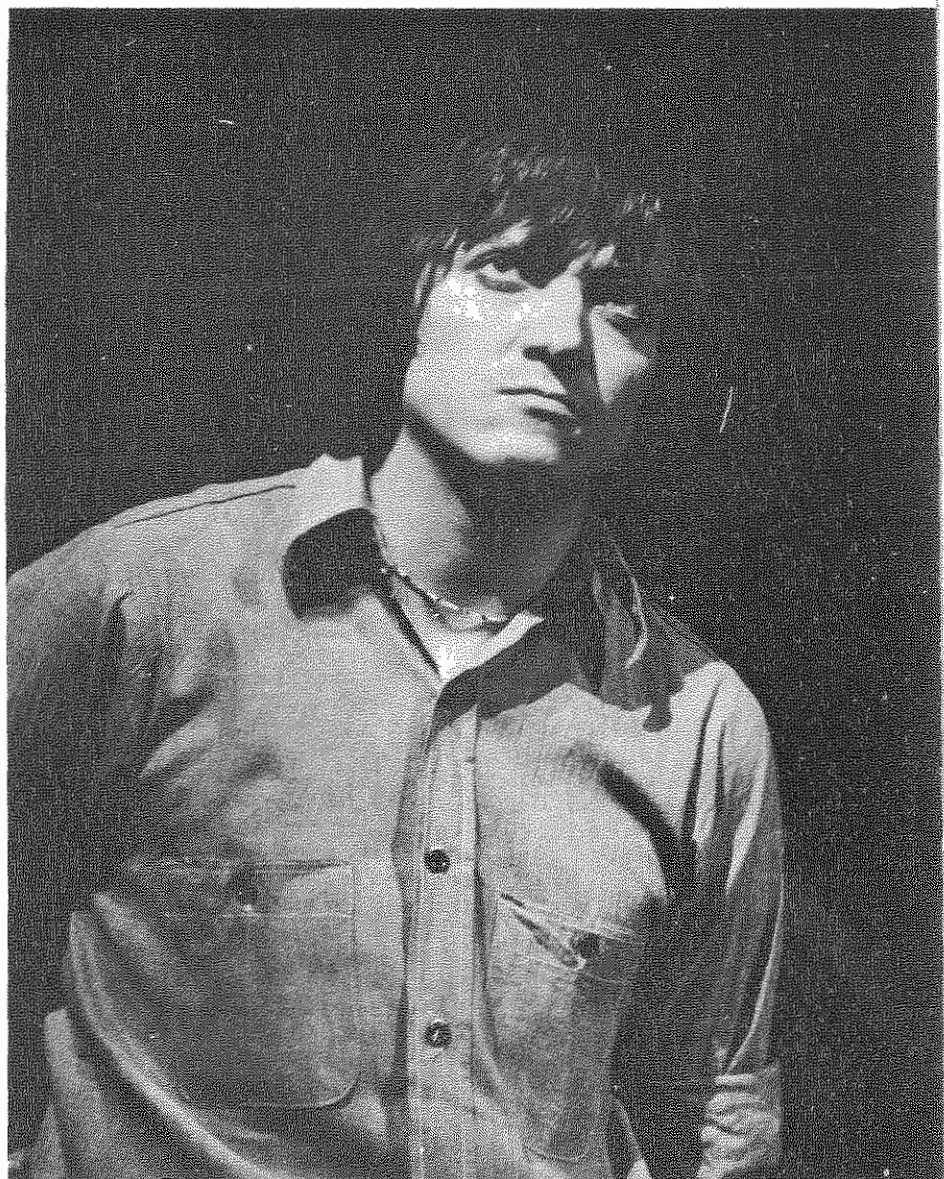
*—Así que no te acercaste sólo a la clase obrera, sino que a tu propia profesión. Entendiste que el dramaturgo, el actor, es una parte funcionante de una sociedad, tiene algo de los antiguos sacerdotes.*

—Eso lo entendía también todo el mundo. Los compañeros de partidos políticos, los dirigentes, que no eran artistas, le daban una importancia trascendental a esta actividad cultural. Decían que era lo más importante que había. Creo que eso contrasta con la actitud de los dirigentes durante el Gobierno Popular. Espero, y creo, que no se van a olvidar que el arte jugó un papel tan vital en el campo de concentración.

*—Bueno, vamos ahora a tu propia producción. No las obras que representaron, sino las que escribiste.*

—Empecé a escribir por una necesidad. Habíamos estrenado de todo, después de la de Albec, otra, ¿Conoce usted la Vía Láctea?, todas las obras de dos o tres personajes que podíamos encontrar

con bastante dificultad. Entonces en Puchuncaví llega un momento en que se acabaron las obras de teatro que podías dar. Entonces me dicen: «Tú tienes que escribirte una para el viernes próximo, para ahora estamos haciendo la última. Como sea.» «Pero ¿sobre qué?» «Escríbete una, no importa cómo...» Y empiezas a escribir, y a hacer adaptaciones. Hasta que ¿sabes en qué terminas? Regalando obras... Un compadre que estaba libre tenía su cumpleaños, y la única cosa que le puedo regalar es una obra de teatro. Así que le maudo una obra clandestinamente que hice para esa ocasión... Ahora esa creatividad está siempre acompañada por el trabajo colectivo de todos, que también se encuentra en alza. El día 30 de abril se estrena en Puchuncaví *La guerra*, una obra para tres personas hecha por el grupo, y al día siguiente, se celebra el Primero de Mayo con un acto masivo dentro de los comedores. Ahí se relata de Norte a Sur, por zonas, la historia del movimiento obrero. En eso yo afortunadamente tuve poco que ver, como estaba comprometido con el estreno, y así tuve tiempo para mirar. Yo en mi barraca hacía del montón no más, un compañero que trabajaba con una pala. Entonces yo estaba ahí sentado entre el público, a mí me tocaba como la tercera zona. Empieza por el Norte, y va bajando lentamente la intensidad de la luz, acuérdate que todo esto es en el comedor en un campo de detenidos, y sólo quedan unas luces en penumbra del color azul y cómo en la lejanía principian a sonar unas matracas, despacito, y van subiendo de fuerza, y entrando todos los compañeros de la barraca amarilla disfrazada de la Tirana, bailando tal como lo hacen en el Norte, todos al mismo ritmo, todo perfecto, y era la historia de Recabarren y el Caporal. Recabarren hacía de diablo y el Caporal el hurgués, y con poesía de Neruda se iba transmitiendo la acción. Cómo Recabarren había llegado al Norte, cómo había empezado el trabajo en los campamentos del salitre, y los milicos allí mirando también, les gustaba. No podían parar una cosa tan maravillosa, con tanto colorido. Puede que el comandante haya pensado en ese instante en pararlo, pero seguro que se dijo que la iba a parar en un rato más, porque «esta cosa ahora está muy entretenida». No quería quedar en ridículo. Y nos tendría que haber matado a todos para parar el asunto a esas alturas. Así siguió la cosa. Por ejemplo, la tercera zona, que es Santiago y alrededores, ahí se hizo la historia de un mapuche que viene a trabajar a una panadería y lo soberbio es que quien hace el personaje es un compañero mapuche que se vino a trabajar a Santiago justamente a una panadería, vestido con camiseta y un faldón de saco, contando su propia historia y tú no podías decir que estaba mal actuada, eso era toda la verdad. Cómo se va metiendo en el sindicato, cómo empieza a luchar por reivindicaciones. Después vinimos nosotros que nos tocó la zona del carbón, la zona de los araucanos, y ahí cantamos el himno de la CUT: «Aquí va la clase obrera, hacia el triunfo, querida compañera...» Y los del extremo Sur, que cuentan la historia del movimiento obrero en la zona austral. Y terminan todos nuevamente con la marcha de la CUT. Eso se logra porque había una actividad teatral anterior, ya hecha. Eso no se logra con un grupo de quince o veinte, ese es un acto colectivo que es superior, de una claridad, de un compromiso político incomparables. Frente a eso, ¿qué? ¿Sacar las metralletas?



¿Matarnos a todos? Cada barraca quería ser la mejor. Y cada barraca fue la mejor.

—Pero volvamos a tus propias obras. ¿Qué es eso que me han contado de que escribías con velas, a escondidas?

—Nos cortaban la luz a las diez y media. Entonces nosotros hacíamos cambuchos de papel alrededor de las ampollitas, para que ellos no notaran que estábamos con luz. Nos pillaban entonces y sacaban los tapones desde afuera. Bueno, tú sabes cómo es la cosa, cuando uno empieza a escribir no se puede parar, así que tuve que terminar escribiendo con una cosa que no era exactamente una vela, porque estaban prohibidas las velas, sino que habíamos comprado una bola de cera virgen, una bola grande, y le atravesamos una pita al medio y se encendía. Me ponía debajo de la manita a escribir, porque tienes que respetar el sueño de los demás. De todas maneras, no decían nada, ni si había luz, porque sabían que uno estaba trabajando... La primera obra que escribí, la hice con un amigo. Me la quemaron en un allanamiento. Era una buena obra, creo que jamás la volveremos a hacer. El amigo había hecho poesía, que acompañaba el relato. Era la historia de un pueblo, que era Ritoque, que con alcalde y todo cumplía un año de existencia, y que era la única región libre de Chile. Estaba rodeada de alambrada y cuidada para que el resto del país no se escapara, el resto estaba preso. Se iban preparando las festividades para ese aniversario, con ensayos generales, y al mismo tiempo se hacían *racontos* de compañeros que habían sido torturados, sobre las visitas. Todo esto de la tortura que a mí, que a ti, que no nos gusta tratarlo, porque no es sólo el dolor físico. Es difícil tratarlo. Entonces lo hacíamos con un poema, que era un canto a un compañero que se había portado excelente, que no había hablado en la tortura y lo habían asesinado. La habíamos terminado. Un día vamos a almorzar, cuando vemos en una punta del campamento a los milicos avanzando con un funcionario de civil. No nos quedó otra que quemarla... La primera obra mía estrenada y que conservo es *Casimiro Peñafleta preso político*. Recuerda que a mí me trasladaron mucho, de Tres Alamos a Ritoque, de Ritoque a Tres Alamos, a Ritoque, a Puchuncaví, a Tres Alamos, vuelta a Puchuncaví. Creo que me cambiaban por el asunto del teatro. Querían aislarme cuando crecía demasiado esa actividad. Pero a donde llegaba, empezábamos a trabajar de nuevo, y los que quedaban seguían haciendo lo suyo allá. Entonces yo anunciaba que ésta era una gira artística, y que ya que Tres Alamos exigía mi presencia, yo accedía a las peticiones del respetable público, y ahora me pedía Ritoque y para Ritoque nos vamos. Qué éxito tenía, ¿no?... Bueno, un día en Ritoque se fueron los otros cinco compañeros de mi pieza y yo me quedé solo. Me pasó algo que siempre habíamos dicho que sería lo peor que pudiera pasar. Estuve toda la noche solito y me cambié al otro día, pero toda esa noche estuve reflexionando. ¿Por qué me quedé yo, qué de político y peligroso tengo yo? Y me senté y escribí esa reflexión esa misma noche, tal cual. Cuando la estrenamos, esa obra significó mucho para los presos. Porque allí estaba la vida de nosotros. ¿Cómo harán las listas? Eso nos preguntábamos todo el tiempo. Después viene el problema de la historia, del significado de



todo eso. Toda la gente habló siempre del museo, íbamos a inaugurar un museo y había quien coleccionaba todas las monedas, las medallas, las cositas que hacíamos, todo para el museo. Teníamos esa visión del triunfo, esa certeza de que seguiríamos adelante, de que esto era histórico. Después en el monólogo me desdoblé para hablar con un compañero que es obrero, en *raconto*, sobre la desconfianza justificada que tienen hacia nosotros, porque se los ha defraudado tantas veces. Esa obra está llena de los diálogos que teníamos, lo que conversábamos. Después viene la charla cultural, que era fundamental en nuestras vidas. Luego viene la liberación. El protagonista, solo en su celda, se lanza a pelear contra los gigantes de Cambruna, que todo el mundo sabe y sabía quiénes eran, y sin embargo, los milicos no te pueden decir nada, ¿qué te van a decir? Te van a decir: «Oiga, señor, perdóneme, pero no diga aquí esto de los gigantes de Cambruna, ¿eh?» ¿Cómo van a ser tan ridículos? Y entonces viene la parte final, en que yo agradezco todo lo que me han entregado. Yo no sé, creo que no salió tan lindo como debería haber salido. Me enseñaron tanto estos compadres. Tan problemático que es uno y ellos con esa sencillez de la vida. ¿Qué queda sino decirles gracias por eso, gracias hermanos? Fue, de todos, la obra que más emocionó. Hasta los altos dirigentes de la Unidad Popular que estaban presos allá habían venido a verla. Generalmente los tenían totalmente separados de nosotros. Esa parte final cuando no se escuchaba una mosca, sólo cigarros que se encendían y unas toses bajas. Nadie podía decir que yo no sentía lo dicho ahí. Porque mi maduración política fue con el dolor de la cárcel, con el dolor de mi familia. ¿Y qué me podían hacer después de eso? Matarme, claro, pero eso tampoco es tan grave, hasta eso, porque total te vas a morir algún día de todos modos y si te matan...

—*Después de eso vino Mi amigo Pablo, ¿no?*

—Eso fue para la fiesta de Semana Santa. Tú sabes que el papel que juega la Iglesia en nuestra lucha ha sido vital, y eso lo compartían todos los compañeros de la prisión, salvo uno que otro que esperaba que la Iglesia actuara como un partido político. Primero pensamos hacer *Jesucristo superestrella*, pero no conseguimos los discos. Pero fue mejor lo que hicimos. Porque Pablo, en la obra, viene siendo el tipo que siguió con las luchas del cristianismo después de la muerte de Cristo. Un poco como cuando cayó Allende, son otros los que siguen en lucha por el socialismo. Pablo juega un papel fundamental. El pertenecía al Imperio Romano, había perseguido a los cristianos. Agarramos nosotros ese texto bíblico y fuimos armando la historia de Pablo como la de un revolucionario, un luchador y estaba claro para todos que Nerón, con todo su imperio, era Pinochet.

—*¿Por qué el uso de ese lenguaje algo arcaico con el vosotros? «Dejadme, idos, etc.»*

—Era cuidar el vocabulario. Si tú dices: «Dejad tranquilos a esos fascistas», por ejemplo, puede pasar, pero si tú dices, así en lenguaje normal: «Dejen tranquilos a esos fascistas», te lo censuran. Era bueno usar el lenguaje bíblico, esa solemnidad. A la gente le gustó. Era rescatar raíces de otras luchas libertarias... Después

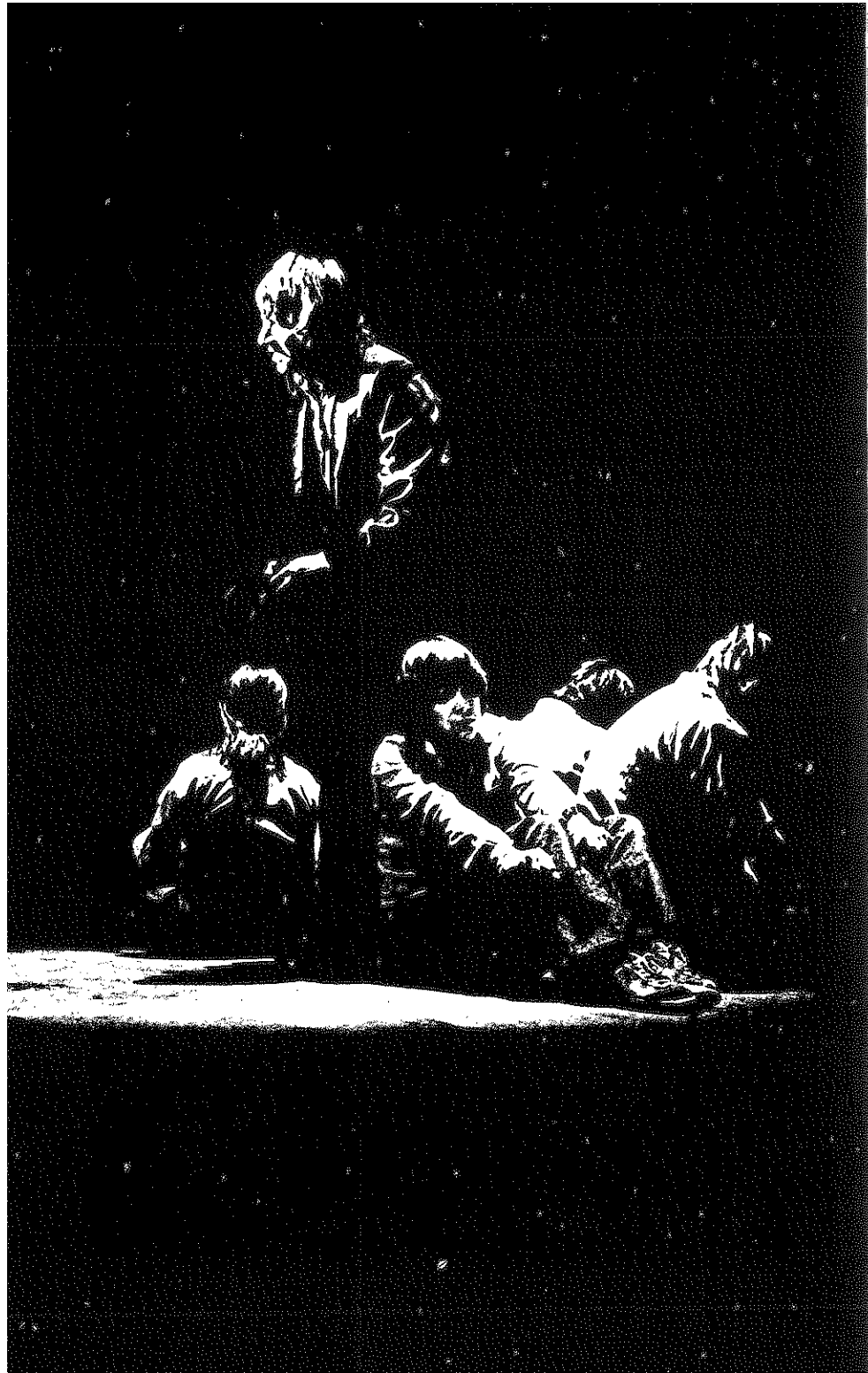
de eso vino *La guerra*, y otras obras, más privadas, como *Sálvese quien pueda*, una obra que le regalé a mi mujer para nuestro aniversario de matrimonio. Y una de las últimas cosas que escribí, una obra muy rara, *La noche suspendida*. Yo traté de escribirla para Juan MacCleod, el compañero de El Aleph desaparecido, pero me salió otra cosa, muy extraña. No era para ser representada. Ocurre eso cuando uno escribe algo para alguien que amas mucho, como yo quiero al Juanito.

*—Pese al dolor, lo que resalta de tu experiencia, en lo central, es otra cosa. Es la difícil alegría de la lucha.*

--El humor como instrumento de combate lo hemos usado siempre. Tanto en el teatro como en los *happenings*, era el humor lo que vertebraba la cosa, un humor muy negro. Eso de los presos recibidos como deportistas. Es un arma fundamental para derrotar al enemigo. ¿Por qué? Podemos escenificar al enemigo, y reírte de ellos, y ellos lo ven y se rien también, junto con nuestra gente, de ellos mismos. Los hacemos cómplices. Y ni siquiera con la tortura nos quitan esa capacidad. Para contarte únicamente un caso que yo conozco. A un viejo, un poeta popular, lo apaleaban todos los días. Entonces un día no lo hicieron y él llamó al guardia que iba pasando y le gritó: «Oiga, caballero, ¿qué pasa? ¿Que hoy no me van a pegar?» A ese mismo, como no le pudieron sacar nada, los agentes le avisaron que lo iban a asesinar. Le dieron una pildora de cianuro y un vaso de agua. Con toda tranquilidad, él se pone la pildora en la boca, levanta el vaso de agua y les dice: «Salud»... Con gente como ésa, ¿cómo nos van a derrotar? Esa alegría nos vuelve a fundar el país verdadero. Con esa alegría anticipamos la victoria, el futuro, la libertad.

**(Entrevista realizada  
por Ariel DORFMAN)**





# TEATRO DE CREACION COLECTIVA

ARNOLD SUTCLIFFE

En las obras dramáticas de creación colectiva surgidas en Chile, se patentiza la necesidad de expresión destinada a «significar», es decir, a motivar a la gente para pensar y actuar, para tomar conciencia de los problemas sociales más apremiantes y apuntar a una salida o, aunque más no sea, a un cambio de actitud ante los monstruos.

La primera obra de este carácter estrenada (y con gran éxito) en Santiago, fue *Peligro a cincuenta metros*, realizada por el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica (Fernando Colina, director, asesoría de diálogos de José Pineda y Alejandro Sieveking), en 1868. La experiencia se inspiraba en los manifiestos de grupos juveniles norteamericanos (Living Theatre, Bread and Puppets, Teatro Campesino, San Francisco Mime Troup), en la búsqueda de la «integración del ser humano total» y tratando de salir de la rutina del teatro tradicional. La improvisación era el método básico de trabajo.

Los participantes de este taller reaccionaban contra «líneas agobiantes» cuyos frutos eran «noticias del ambiente» más que obras de calidad.

Coincide esta declaración con la efervescencia reformista en las universidades chilenas para abrirse a la comunidad, democratizándose. Es la época del grito universal «¡El Mercurio miente!».

*Peligro a cincuenta metros* elimina el decorado y el vestuario y centra el trabajo en el cuerpo del actor. La luz crea la atmósfera. Basada en noticias de los periódicos (indiferencia, violación y asesinato de un niño), mereció apreciaciones que van de «formalismo

vacío y provocación» («Ercilla»), hasta «hecho único, creativo, no vedoso, exigente» («La Segunda»).

En 1971-72 (la Unidad Popular ha asumido el poder político), actores de las escuelas universitarias de teatro de Santiago y Concepción se vuelcan a las poblaciones de periferia urbana para «crear e incentivar» obras dramáticas que representen la realidad, que suplan la dramaturgia habitual, que incorporen la lucha social, las conquistas de los trabajadores, que estimulen la participación de la gente en las tareas de gobierno a todo nivel. Así, por ejemplo, el grupo Nueva La Habana, de Santiago, tiene por divisa «Vivir con los problemas y con los pobladores». Investigan en el terreno, destacan la prioridad de las urgencias, improvisan y muestran. Luego establecen discusión con el público. Si el debate se hace conservando el personaje («Si sigo siendo el mismo panificador que interpreté en la obra»), la comunicación es más fecunda que cuando se adopta la identidad personal. El escenario es cualquier sitio abierto. Los problemas, la utilería, el ambiente, todo está en el sitio de la representación: es la casa del obrero, su calle, su plaza. La obra sirve de pretexto para plantear otros problemas o para mostrar las causas profundas de conflictos y necesidades.

Muestras similares de creación colectiva surgieron en todo el país. En 1972, por ejemplo, 28 grupos (de un total de 32) participantes en las Jorruadas Regionales de Copiapó, presentaron obras creadas por los integrantes de los grupos.

Entre 1971 y 73 la Central Única de Trabajadores crea el Teatro Nuevo Popular, encuadrado en un triángulo movilizador: Productividad, Disciplina y Participación. Realiza un concurso de obras dramáticas en el que se destaca Manuel Garrido con su obra *La maldición de la palabra*, que es rehecha una y otra vez al presentarla a los campesinos. Los actores terminan por vivir en un asentamiento, participando integralmente en la vida de los campesinos, con salarios obreros. Acaban por hacer un descubrimiento desconcertante: no hay claridad en política agraria. ¿Acaso el teatro puede hacer un aporte al gobierno popular reflejando el punto de vista de los asalariados del campo...?

En 1972 realizan una experiencia fabril. Parten de un texto débil, caricatura superficial de un empresario (*Tela de cebolla*). Todos quieren intervenir: actores, espectadores, familiares de los trabajadores. El autor —con su rigorismo técnico— resulta un estorbo.

El resultado es una frustración completa. ¿Por qué? No hay un hilo conductor, una premisa clara, un objetivo unificador de las acciones. Hay exceso de signos que no se jerarquizan.

Durante los años de dictadura fascista el teatro de creación colectiva ha mostrado ser una forma artística que toma partido en la vida y en el trabajo, a pesar de las coacciones del medio. Es un teatro de significaciones: propone orientaciones, marca las grandes líneas de la acción humana ahora, en la contingencia. Hace comprender que la vida de todos nos atañe a todos; que la debilidad con nuestros amigos y enemigos entraña mortales peligros; que hay que cambiar el orden social basado en la codicia y el sufrimiento; que ninguna dictadura es eterna y que el pueblo realmente unido no puede ser vencido por sus enemigos. Es un teatro de solidaridad y alertamiento que no solamente expresa, sino que también explica.

«Deseamos establecer —dice el Taller de Investigación Teatral de la Universidad Católica— un teatro enraizado en los problemas que atañen y aquejan a aquellos que serán nuestros espectadores: un teatro de documento que haga resaltar a grupos humanos que nos parecen esenciales en nuestra realidad y que constituyen, con sus valores, conductas y relaciones, parte importantísima de nuestra cultura y de nuestra historia de hoy» (presentación de *Los payasos de la esperanza*).

También los estudiantes de la Universidad de Chile dieron muestras de este mismo espíritu en varias obras de creación grupal en su festival de la Acción Cultural Universitaria a mediados de 1978. En estas obras se incorporan vivencias de los protagonistas-autores, la certeza de que seguimos divididos en clases, a pesar de los decretos-leyes en contrario, que los desaparecidos penan en los hogares chilenos y en la conciencia de los verdugos, que Martín Fierro tenía cuando decía:

«Los hermanos sean unidos,  
porque esa es la ley primera:  
tengan unión verdadera  
en cualquier tiempo que sea,  
porque si entre ellos pelean  
los devoran los de ajuera.»

En estos cinco años de fascismo se han mostrado al público *Pedro, Juan y Diego* (T. Ictus: obreros del Empleo mínimo), *Los payasos de la esperanza* (Taller de Investigación Teatral: jóvenes cesantes), *El último tren* (T. Imagen: ferroviarios suprimidos), *Cuántos años tiene un día* (T. Ictus: periodistas de TV), *Bienaventurados los pobres* (Salcedo-Vadell: pueblo e Iglesia católica), *Una pena y un cariño* (Salcedo-Vadell: sátira a la siutiquería patriótera).

El método de creación presenta variantes. Citamos dos ejemplos:

El Teatro Ictus parte a ciegas en busca del tema, género, estilo y anécdota. Contenido y forma son incógnitas a resolver por medio de improvisaciones. «¿Qué nos jode?», se preguntan. Se arranca de una anécdota personal, de una experiencia reciente. No hay premisa. «Partimos de un vómito», que puede reflejarse en la creación con humor o malhumor. Este juego con los ojos vendados en una pieza a oscuras continúa por nueve o diez meses hasta que la obra tiene estructura dramática. Se la muestra a público seleccionado de distintas capas sociales y se ajustan, cambian o suprimen situaciones. Un dramaturgo profesional va escribiendo las escenas y, finalmente, estampa el texto definitivo.

El Teatro Imagen (*El último tren*) comienza por establecer la premisa y escoger el tema, según las noticias más impactantes del momento. («El gobierno ha decidido suprimir los servicios de trenes no rentables», «Alarmante aumento de la prostitución y de las enfermedades venéreas») y determina el tono (cómico, melodramático), el mínimo de personajes y la premisa. El tema se desarrolla por improvisaciones enmarcadas en la premisa. Se definen personajes y argumento. Se muestra el material elaborado a personas representativas del medio reflejado. Ajustes y reajustes, según observaciones recogidas. Se divide en episodios unitarios y se escribe. La creación dura unos dos meses.

La diferencia entre estos dos procedimientos estriba en que un grupo parte sin saber a dónde va a llegar, en tanto que el otro comienza a trabajar con una idea matriz, ordenadora.

Se observa en estas creaciones un lenguaje naturalista, familiar y directo, aunque a veces vulgar, pese a la intervención de escritores profesionales. Y esto «debe ser así», necesariamente, cuando el diálogo trasluce la sustancia social de que se nutre: albañiles, comerciantes quebrados, operarios, gente apaleada y arrinconada, obreros sin trabajo, empleados «reducidos» (cesantes) que desahogan su resentimiento con una verba ácida y mordiente.

Otra característica es la ambigüedad, que se explica por sí misma. La autocensura campea durante todo el proceso de creación. No se puede mencionar a los militares, campos de concentración, enriquecimiento de los ricos, la CUT, las torturas, los exiliados, etc. Una persona que regresó del exterior expresaba su asombro por la claridad de la crítica a la situación actual en *Pedro, Juan y Diego* y en *El último tren*. El secreto reside en que es el espectador el que pone los significados a lo que ve y oye en el escenario. Y el mérito corresponde a los actores que supieron forjar los símbolos para eludir la represalia (quemazón de carpa, cierre del local, prohibición del espectáculo) y mantener su rica sugerencia de contenidos. Por otra parte, la dictadura ha decidido que los intelectuales de las capas medias carecen de peso político y que es preferible dejarlos tranquilos para mostrar al mundo que en Chile la cultura y el pensamiento nadan libremente.

El teatro de creación colectiva en nuestro país nace de la necesidad de obras que calienten el alma aterida de nuestro pueblo, aclarando su confusión, orientando sus pensamientos y su conducta. Cuando ha faltado el dramaturgo, lo han reemplazado los propios actores. El teatro vuelve así a sus fuentes primitivas, a su primeros comienzos, como cuando la procesión ritual creaba danzas y conjuros mágicos, plenos de ritmos vitales, tanto para propiciar la buena cosecha o conjurar los peligros, como para restaurar la justicia y la esperanza.



# EL ULTIMO TREN

## *Fragmento 1*

*(Marcial e Ismael entran a la oficina)*

MARCIAL.—Así es que andamos con santitos tapados, ¿no?

ISMAEL.—¿Cómo?

MARCIAL.—Mire esto. *(Le pasa un papel.)* ¿Lo conoce?

ISMAEL.—Tendría que leerlo pues.

MARCIAL.—Váyase al final no más, donde están las firmas.

ISMAEL.—¡Ah!, sí, lo conozco.

MARCIAL.—Así que me querían amarrar, ¿no? De los otros lo hubiera pensado, pero de usted...

ISMAEL.—Pero señor, no lo tome así.

MARCIAL.—¿Y cómo quiere que lo tome? Así me paga, a mí que no he hecho otra cosa que ayudarlo todo este tiempo.

ISMAEL.—Pero esto también es ayudarlo a usted y al servicio. No lo tome así.

MARCIAL.—¿Que no lo tome así? ¿No sabe que yo con mi puño y letra firmé el informe que recomendaba la supresión del ramal? ¿Cómo no fueron capaces de hablar conmigo antes?

ISMAEL.—Es que a veces la gente se pega a sus ideas y es difícil de convencer.

MARCIAL.—No le he pedido consejo a usted.

ISMAEL.—Sí.

MARCIAL.—¿He dado motivo para que no confíen en mí?... ¡Contésteme!

ISMAEL.—No, señor.



MARCIAL.—Siempre escucho a todo el mundo, ¿o no?

ISMAEL.—Al menos yo no puedo decir lo contrario.

MARCIAL.—¿Me podría decir entonces quién fue el maricón que me puso «el chanchito encebado»?

ISMAEL.—Ni siquiera sabía que le habían puesto así.

MARCIAL.—¿Usted sabe que yo los puedo cortar a todos sin aviso previo?

ISMAEL.—Claro, está dentro de sus atribuciones.

MARCIAL.—Bien, entonces mañana mismo me retiran ese informe.

ISMAEL.—Señor, quiero que entienda que aquí no ha habido mala intención. Pensamos que el informe oficial fue apresurado. ¿Por qué no vemos entre todos, ahora, con calma el asunto? No ve que aquí (*muestra el informe*) damos ideas para un autofinanciamiento.

MARCIAL.—Ideas impracticables, descabelladas.

ISMAEL.—Se le puede dar crédito a los pequeños agricultores.

MARCIAL.—Esto no es un Banco, sino un servicio de transporte.

ISMAEL.—Ahí tiene, pues, como servicio de transporte también está desaprovechado. Por ejemplo: pueden ponerse trenes especiales para los turistas que van a las termas.

MARCIAL.—¿Pero no se da cuenta que las termas no necesitan del tren? Al contrario, el tren es un elemento negativo para el hotel.

ISMAEL.—¿Cómo? Por el tren puede llegar más gente ¿no? Y eso es lo que se necesita por aquí, pues.

MARCIAL.—¡No! No esa clase de gente. La que viene a hacer *picnic* a la orilla del lago, a llenarlo de papeles y latas de conserva. Sólo gente que venga en auto y pague más.

ISMAEL.—¿Y entonces cómo su amigo Dávila, el del fundo El Membrillo, piensa instalar una línea de *buses* de lujo?

MARCIAL.—¿De dónde sacó eso?

ISMAEL.—El selector es el mejor informador, dijo usted.

MARCIAL.—Mire, Maragaño, no voy a seguir discutiendo con usted. Lo que quiero advertirle es que las perdió todas conmigo y si sigue lestando se las va a ver muy mal. Que el ramal se va a suprimir es casi un hecho, le aconsejo que se dejen de armar líos.

ISMAEL.—¿Qué líos, si se puede saber?

MARCIAL.—Eso de estar hablando con la gente, esa huevada se llama boicot en todos los servicios.

ISMAEL.—Sígame un sumario entonces, pues. Nadie está hablando con la gente, son ellos mismos que se acercan a nosotros preocupados. Porque si suprimen el tren quedará todo el sector aislado, no tendrán por dónde sacar sus productos. En su gran mayoría son asentamientos que irían a una ruina segura.

MARCIAL.—En este país no hay cabida para los flojos y los ineficientes.

ISMAEL.—Yo los conozco, señor, no es que sean flojos ni ineficientes, lo que pasa es que están dejados, entregados a su propia suerte. Finalmente, van a ser comidos por los grandes.

MARCIAL.—Ese no es un asunto nuestro. Me parecen bastante raras sus ideas. No las repita porque puede ser mal interpretado y costarle caro.

ISMAEL.—Tal vez no sepa cómo expresarme, señor, pero yo siempre he pensado que esto ha sido siempre un servicio de utilidad pública.

MARCIAL.—Pero cuántas veces quiere que se lo repita. ¡No se financia!

ISMAEL.—Bueno, si es plata lo único que le importa al estado, que termine con todos los ferrocarriles y que ponga, en cambio, una gran casa de putas.

MARCIAL.—Perfecto... Ahí tendría un buen trabajo para su hija...

ISMAEL.—¿Quéeee?

MARCIAL.—Pregúntele, si no, qué es lo que va a hacer a las termas. (*Apagón.*)

## Fragmento 2

(*Se siente el ruido de la puerta. Meche y Viola se sobresaltan. Meche trata de esconder la maleta. Entra Ismael*)

ISMAEL.—¿Viene alguien?

MECHE.—El inspector, vino... (*No se atreve.*)

ISMAEL.—Y se arrancó. Claro, ya debe conocer las denuncias que hice de su comportamiento moral y funcionario. Se darán cuenta que ha abusado de la confianza que depositaron en él las autoridades. Sobre todo ahora que hay orden en el Servicio. No se atreve a dar la cara el muy cobarde. Todos son unos cobardes. Recién hablé con Rodríguez: su hija trabaja en las termas.

MECHE.—¡Ismael!, hasta cuándo sigues con eso!

ISMAEL.—Lo mismo me dijo él: «Que no ve que todas las niñas pueden perder el empleo si usted arma líos.» «Todo porque usted tiene una pega fija.» Ratonés, sí, a él lo suprimieron por incapaz... Nadie tiene nada que decir de los Maragaño, nuestro nombre ha estado siempre libre de chismes y de sospechas, ¡y así seguirá mientras yo viva!

MECHE.—Ismael, cálmate. Déjate de andar buscando líos.

ISMAEL.—¿Quién anda buscando líos? (*Ve la maleta.*) ¿Esa es tu maleta, Meche, no?

MECHE.—Sí.

ISMAEL.—¿Te vas? (*Meche calla.*) Lamento que te haya tocado venir ahora, con todos estos problemas. Quédate, por favor, todo se aclarará muy pronto y volveremos a vivir como antes.

VIOLA.—Soy yo la que me voy, papá.

ISMAEL.—Tú no te mueves de aquí.

MECHE.—Déjala, Ismael.

ISMAEL.—Ella no se va a ninguna parte.

VIOLA.—Estoy decidida, papá. Tengo un trabajo en otra ciudad.

ISMAEL.—No se mueve de aquí hasta que no quede bien aclarada la calumnia que nos levantó ese sinvergüenza.

MECHE.—Ismael, por favor.

ISMAEL.—Por lo demás yo tengo un trabajo, siempre he sido capaz de mantener a mi familia. (*Viola toma el sobre que dejó Marcial y se lo entrega.*) ¿Qué es esto?

MECHE.—Lo trajo Marcial.

ISMAEL.—(*Lo lee rápidamente.*) Falta mucho paño por cortar. Espérense que estudien nuestro informe, que lean mi denuncia, el respeto de la gente no se gana de la noche a la mañana, aquí siempre...

VIOLA.—No sigas, papá. Me voy. Me van a pasar a buscar de un momento a otro.

ISMAEL.—¡Ah!, sí. Tú que pones un pie fuera de esta casa y te tengo aquí de vuelta en dos horas. Me basta con hacer una denuncia a carabineros y asunto terminado. Se olvida la señorita de que es menor de edad.

VIOLA.—No puedes hacer eso.

ISMAEL.—Que no puedo. Es todo legal.

VIOLA.—¡No puedes! ¡No puedes!

ISMAEL.—¡Por qué, dime!

VIOLA.—¡Porque nada tendría sentido!

MECHE.—¡Violeta!

ISMAEL.—¿Cómo?

VIOLA.—Sí. Nada tendría sentido. ¡Porque la mugre sería mugre y no otra cosa! Porque todo lo que parece noble se transformaría en una gran bolsa de inmundicias.

MECHE.—¡Violeta! ¡No la escuches Ismael! Está alterada.

ISMAEL.—Que hable.

VIOLA.—¡Dile, tía, que no siga preguntando por qué, ya nada tendrá sentido!

ISMAEL.—Qué quiere decir.

MECHE.—Nada. Fue ella la que ha estado pagando las deudas que tenías. Con su trabajo, eso es todo.

ISMAEL.—¿Ella te contó eso? ¡Fantasiosa! La gente me ha dado plazos, prórrogas porque soy quien soy.

VIOLA.—Nadie te esperó, papá; ya nadie espera a nadie. Yo los pagué peso por peso y el próximo mes estará todo cancelado. ¡Ahora déjame ir!

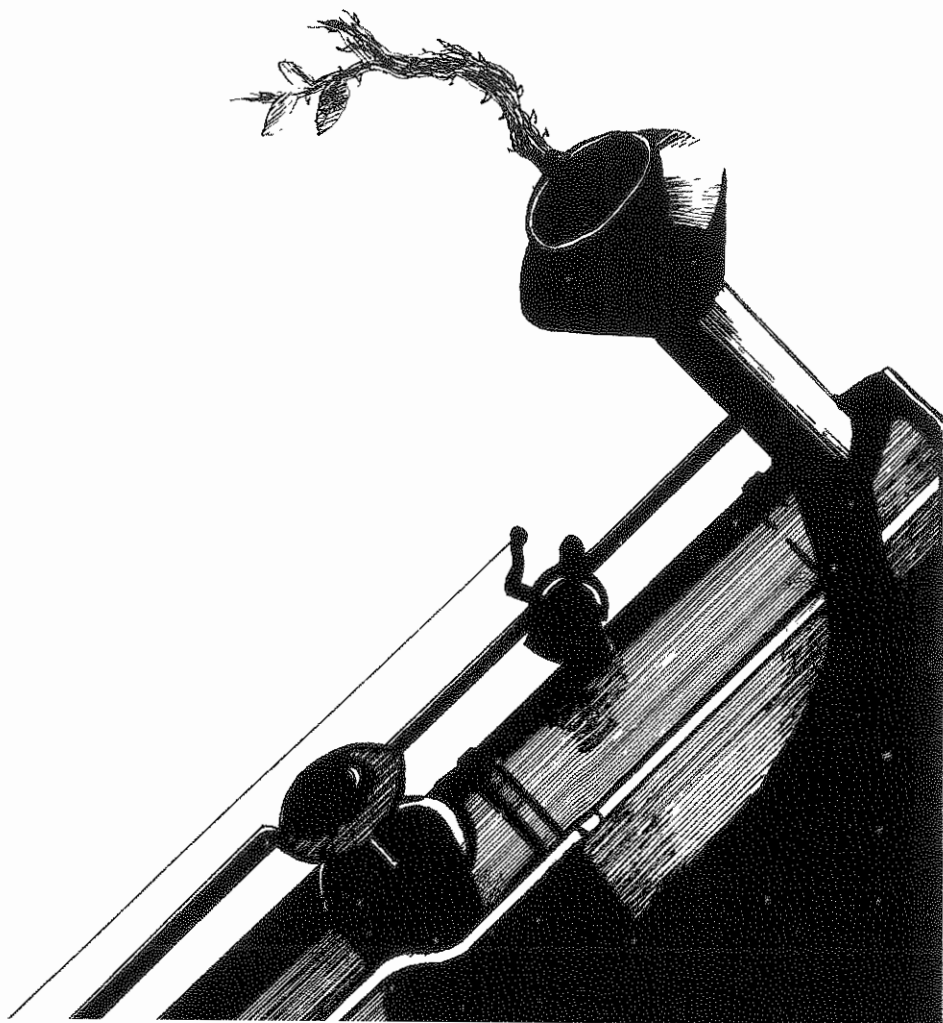
MECHE.—¡Déjala ir, Ismael!

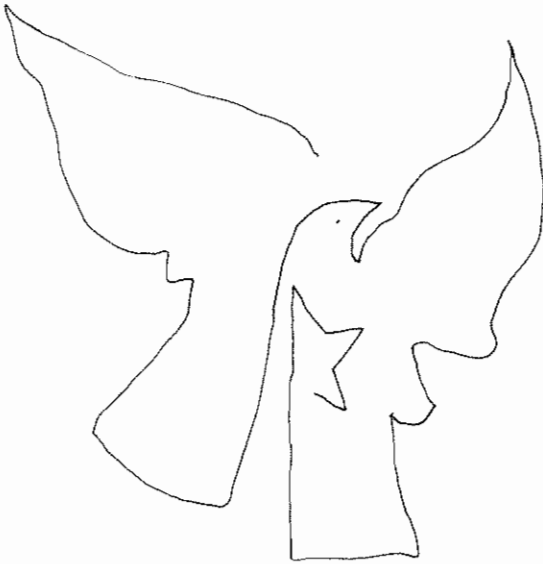
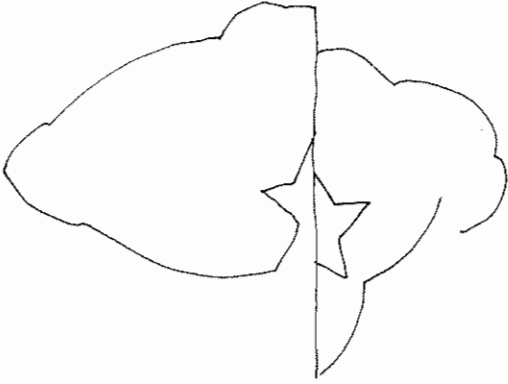
ISMAEL.—¡No y no! ¡A ver, dime cómo pudiste pagar toda esa plata!

VIOLA.—Trabajando de puta, que es el único trabajo decente que queda para todos los Maragaños, porque ese respeto que ustedes conocieron alguien lo enterró en alguna parte. Porque un día me di cuenta que no vale el nombre o el oficio sino la plata. Porque un día tuve que acostarme con el tal Marcial para que no perdieras tu trabajo. Porque un día me di cuenta que ya no eras Maragaño, el jefe de estación, sino un perro guardián, y el día que el perro se enfermara lo matarían de un balazo y pondrían otro en la cadena.

MECHE.—(*Va hacia Viola y le da una cachetada.*) ¡Cállate!  
(*Pausa larga.*)

VIOLA.—Por eso hice todo. Y habría hecho lo que sé, fuera. Por esta casa, por estos recuerdos. Por ustedes dos, porque para mí son los dos únicos seres humanos que quedan en la tierra.





# PEDRO, JUAN Y DIEGO

(Fragmento)

(Los obreros están pintando la muralla. Aparece el inspector de obras en el pasillo y llama con voz imperativa a don Carlos, el capataz)

INSPECTOR.—¡Don Carlos!

CAPATAZ.—¿Mande?

INSPECTOR.—Venga para acá inmediatamente.

CAPATAZ.—Voy, voy.

JUAN.—Quizá qué cagada dejó este viejo ahora.

PEDRO.—Por los gritos del inspector debe ser una grande.

DIEGO.—Seguro que el jovencito ese carga de nuevo conmigo.

PEDRO.—Fondéese para que no lo roche, entonces.

DIEGO.—No; aquí me quedo.

CAPATAZ.—(Bajando al pasillo.) ¿Y... qué le parece como quedó la pirca?

INSPECTOR.—¡Cómo se le ocurre hacer semejante huevada, hombre, por Dios!

CAPATAZ.—Si no le gusta la pintura se la borramos.

INSPECTOR.—Lo que van a hacer es echar abajo la pirca.

CAPATAZ.—¡Cómo se le ocurre! ¡Qué van a decir estos gallos después de todo lo que han trabajado!

INSPECTOR.—¡Qué le importa a usted lo que digan! ¡Vaya y comuníquese los!

CAPATAZ.—Comuníquese lo usted, mejor, ¿quiere?

INSPECTOR.—Bueno, ya. Acompañeme.

PEDRO.—¿Y? ¿Qué le parece el trabajito que le hicimos? Flor de pirca. Se va a lucir para la inauguración usted.

INSPECTOR.—Muy bonita les quedó la pirca, pero van a tener que echarla abajo.

PEDRO.—¿Cómo? Si la acabamos de terminar...

INSPECTOR.—Quedó mal ubicada; hay un error.

PEDRO.—Yo no he cometido ningún error, señor inspector.

INSPECTOR.—Don Carlos lo cometería.

CAPATAZ.—¡Echeme la culpa a mí no más! No ve que yo soy responsable de todas las cadadas que hacen en este país.

PEDRO.—Aquí está el plano del señor Bezanilla. ¿Pa ónde está el Norte aquí en el plano, señor inspector?

INSPECTOR.—El Norte tiene que estar para allá.

PEDRO.—Pa ese lado está el Sur. ¿Y qué es lo que dice el plano?

INSPECTOR.—Sur dice.

PEDRO.—Sur dice. Aquí había que poner la pirca según el plano, y aquí está puesta. Yo no he cometido ningún error, ni don Charlie tampoco.

INSPECTOR.—¿Sabe lo que es esto? El plano regulador. Y según el plano regulador, por aquí va a pasar una pista de alta velocidad, con un flujo de diez mil automóviles diarios, del barrio precordillera hasta la estación del metro Portada de Vitacura. Y a ustedes no se les ocurre nada mejor que plantificarme la pirca justo en medio de la pista.

CAPATAZ.—Y justo ahora que está terminada se viene a dar cuenta.

PEDRO.—Y qué se preocupa, si los planos reguladores nunca se cumplen.

CAPATAZ.—Esa es la pura verdad.

INSPECTOR.—¡Este se va a cumplir! Cien metros a la izquierda debieron levantar la pirca para dejarle libre acceso a la pista.

PEDRO.—Podría correr la pista cien metros a la izquierda pa que no atropelle a la pirca y se acabó el problema.

INSPECTOR.—¿Cómo se le ocurre que voy a andar corriendo las pistas! Los planos reguladores no son chacota.

PEDRO.—El trabajo de uno tampoco es chacota.

INSPECTOR.—Nadie está diciendo que sea chacota. Hay que echar abajo la pirca antes de la inauguración, y ésa es la orden del día.

CAPATAZ.—¿Y por qué no la inaugura primero y después la echa abajo?

INSPECTOR.—¿Cómo se le ocurre que voy a estar inaugurando huevadas para echarlas abajo después?

JUAN.—No crea, si eso se ha visto.

INSPECTOR.—Capaz que me echen con viento fresco, por idiota.

JUAN.—Eso también se ha visto.

DIEGO.—Usted sabía lo del plano regulador. ¿Por qué no avisó a tiempo?

INSPECTOR.—Mire, señor: yo no estoy aquí para rendirle cuentas a usted. Tienen que echarme abajo la pirca; para eso se le paga.

JUAN.—¡La media fortuna que pagan!

INSPECTOR.—¿Usredes creen que me cuesta mucho meterle otra cuadrilla y demolerla de una patada?

PEDRO.—No ctea que va a ser tan fácil. La pirca la construí entrabá.

CAPATAZ.—Las otras cuadrillas no las puede meter aquí; están todas ocupadas en la inauguración.

INSPECTOR.—Le meto bulldozer, entonces.

PEDRO.—Métale lo que quiera.

INSPECTOR.—Por última vez, ¿van a hacer la demolición, sí o no? (*No hay respuesta.*) ¿Se niegan? Voy a dar aviso para que los despidan, entonces.

JUAN.—¿Y eí extra, no lo va a pagar?

INSPECTOR.—Plata para extras no hay.

CAPATAZ.—El bulldozer le va a salir recontra caro, oiga.

INSPECTOR.—Una fortuna me va a salir. ¿Y quién lo va a pagar? ¡El medio forro en que me metió usted!... Oiga, maestro Pedro, venga para acá un momento, ¿quiere? (*Pedro se acerca.*) En realidad no era mi intención llegar a este punto.

PEDRO.—La mía tampoco.

INSPECTOR.—Usted es una persona inteligente; mano de obra calificada. Está a la vista el trabajo de la pirca.

PEDRO.—Le gustó cómo quedó la pirca...

INSPECTOR.—Estupenda quedó; pero si no la echamos abajo antes de la inauguración vamos a salit todos perjudicados, ¿me entiende? Yo también soy mandado aquí; recibo órdenes igual que usted.

PEDRO.—Igual no, pues.

INSPECTOR.—La verdad, maestro, para llamar las cosas por su nombre, es que yo quería hacerle un ofrecimiento.

PEDRO.—¿Qué será, a ver?

INSPECTOR.—Eu la empresa constructora donde trabajo —una cosa bastante grande—, estamos interesados en mejorar la mano de obra calificada. Yo me había fijado en usted la otra vez, ¿se acuerda?

PEDRO.—Cómo no me voy a acordar.

INSPECTOR.—Vamos a hacernos cargo de gran parte de la remodelación que el plano regulador contempla para este sector. Por eso necesitamos mano de obra calificada, ¿me entiende?

PEDRO.—Cómo no le voy a entender.

INSPECTOR.—¿Cuánto... cuánto cree usted que está ganando un maestro albañil primero, de primera eso sí, igual que usted?

PEDRO.—Unos mil cien. Con los tratos y las regalías, unos mil ochocientos. Dos pepas.

INSPECTOR.—¿Y usted cuánto saca aquí?





PEDRO.—Usted sabe.

INSPECTOR.—Claro que no podría pagarle los dos mil pesos.

PEDRO.—¡Ah!

INSPECTOR.—Multiplique por tres lo que saca aquí. Eso podría ser.

PEDRO.—Eso no es ni la mitad de lo que corresponde.

INSPECTOR.—Para empezar.

PEDRO.—Ya hace añitos que empecé yo.

INSPECTOR.—Piénselo. (*Sale seguido del capataz.*)

PEDRO.—(*Siguiéndolo.*) ¡Oiga! Don...

INSPECTOR.—Juan Eduardo.

PEDRO.—Don Juan Eduardo. ¿Y qué pasa con estos gallos? Son buenos trabajadores. Podría tomarlos también.

INSPECTOR.—Bueno; habría que verlo.

PEDRO.—Déjeme palabrarlos. Son buenos trabajadores.

INSPECTOR.—Hábleles. Pero si llegamos a un acuerdo, me tienen que demoler la pirca.

PEDRO.—¿Cómo dice?

INSPECTOR.—Esa sería la condición. Los negocios son los negocios.

PEDRO.—Voy a consultarlo con ellos. (*Corre al escenario, donde Juan ya se ha puesto la chaqueta para irse.*)

DIEGO.—¿Y qué es lo que quería ahora?

PEDRO.—Me ofreció pega en su empresa constructora. Maestro albañil primero.

DIEGO.—Primero amenaza con echarlo y después le ofrece trabajo. No entiendo.

JUAN.—¿Y a usted no más le ofreció pega?

PEDRO.—Por la especialidad mía, pero dice que podría colocarlos a ustedes también.

JUAN.—Claro; dígame que yo he aprendido mucho haciendo pircas con usted. Un verdadero maestro ha sido para mí usted.

PEDRO.—Habría que echar abajo la pirca primero, eso sí.

DIEGO.—¿Echar abajo la pirca?

PEDRO.—Esa es la condición. Los negocios son los negocios, dice.

JUAN.—Echémosla abajo alto, entonces. ¡Total...!

PEDRO.—¡Total!...

DIEGO.—Dígame una cosa, don Pedro: ¿quién es usted realmente?

PEDRO.—Pedro Aguila soy, pues.

DIEGO.—Primero me deja metido con la chiva de la gran pirca, y ahora por unas chauchas más, porque estoy seguro que le ofreció sólo unas chauchas más, está dispuesto a echar abajo la pirca.

PEDRO.—Este futre está ofreciendo pega de verdad. Para hacer casas, edificios, cosas útiles.

JUAN.—No como esta porquería de pirca.

DIEGO.—Conmigo no cuenten para echar abajo la pirca.

PEDRO.—¿Está loco, ñor?

INSPECTOR.—Bueno, ¿y? ¿Van a seguir toda la tarde con su conferencia en la cumbre?

PEDRO.—(A Juan.) ¿Qué le contesto?

JUAN.—Dígale que bueno; pero pídale algo por adelantado.

PEDRO.—(Volviendo donde el inspector.) ¡Listo! Echamos abajo la pirca esta misma tarde y mañana nos presentamos a la obra. ¿Cuál es la dirección?

INSPECTOR.—Momentito; no se apure tanto.

PEDRO.—Usted es el que está apurado por echar abajo la pirca.

INSPECTOR.—Me entendió mal, pues, maestro. El trabajo que le estoy ofreciendo no ha empezado todavía.

PEDRO.—¿Cómo es la cosa?!

INSPECTOR.—Nos acabamos de presentar a la propuesta, pero es seguro que la ganamos.

PEDRO.—¿Como para cuándo sería eso?

INSPECTOR.—Dos meses más.

PEDRO.—Dos meses...

INSPECTOR.—El tiempo se pasa volando.

PEDRO.—Dígame una cosa, oiga: ¿se me ven las pelotas por debajo de los pantalones a mí. ¿Usted cree que lo pueden pasar a llevar a uno en su trabajo más encima, que es lo único que tiene?

INSPECTOR.—Le estoy ofreciendo trabajo a cambio de botar una idiotez y se enoja más encima.

PEDRO.—Necesito la pega ahora, me entiende. ¡No en dos meses más!

INSPECTOR.—Hay que ver que es delicado de cutis usted.

PEDRO.—Vaya a buscar su bulldozer; yo no boto ninguna huevada. (Se dirige al escenario.)

DIEGO.—¿Y qué le pasó ahora?

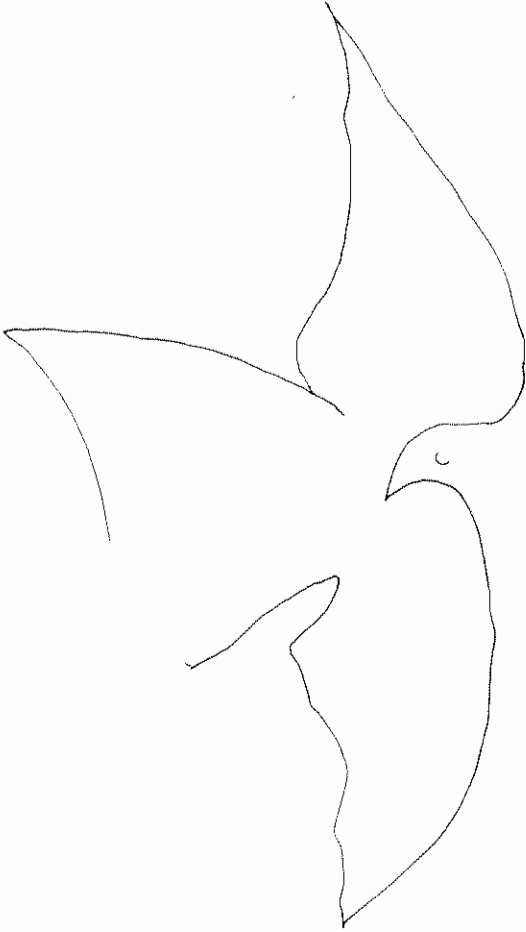
PEDRO.—Me hicieron huevos de pato; eso es lo que pasó.

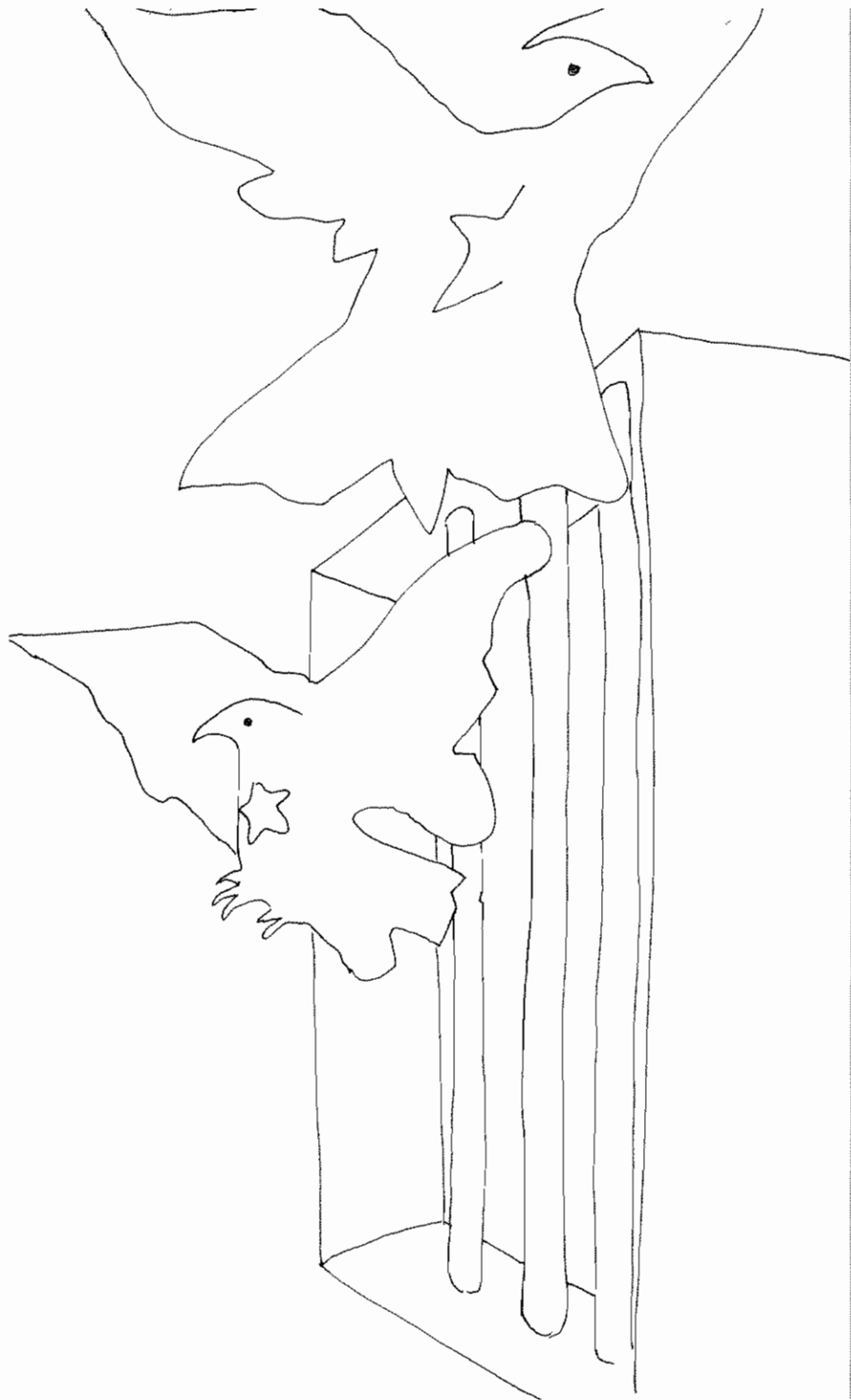
INSPECTOR.—Le estoy ofreciendo trabajo para dos meses más. ¿Qué más quiere? ¿Convénzanlo ustedes! (No hay respuesta.) (Al capataz.) ¿Y usted, qué se queda mirando ahí? Métale picota y comience a echarla abajo... ¡Muévase, pues, hombre!

CAPATAZ.—¿No oyó que la construyó entrabá?

INSPECTOR.—Muy bien. Voy a mandar el bulldozer entonces... ¡A quién se le ocurre meter a este viejo idiota a dirigir obras también! (Sale furioso.)

*Los obreros deciden inaugurar la pirca y dignificar su trabajo. Compran una botella de vino, quiebran sobre la pirca la botella vacía y cantan una canción. La mujer muda —que cuida la construcción— recupera el habla (perdida por «un tremendo susto que pasó», presumiblemente una visita de la DINA) en medio de la solidaria amistad de estos obreros condenados a hacer trabajos inútiles por un salario miserable (el Mínimo).*





# LOS PAYASOS DE LA ESPERANZA

## *Fragmento 1*

*(Jorge va a la ventana. Trata de abrirla. No lo logra. Manuel llega al baúl. Se pone los anteojos de Jorge. Sin que lo vean. Sonríe, feliz. Se los saca. Mira en el bolso de Jorge)*

MANUEL.—¿Te quean cigarros?

JORGE.—Claro, sívete nomás.

MANUEL.—*(Sacando una cajetilla de «Liberty».)* Quea uno...

JORGE.—¿Quean? *(Va donde Manuel. Le quita el cigarrillo.)*  
¡Pasa p'acá!

*(Jorge ve sus anteojos. Los toma. Se los guarda. Cruza. Saca una caja de fósforos. Enciende el cigarrillo. Deja que la llama consuma todo el fósforo. Aplica saliva al fósforo quemado. Va al centro de*

\* *Los payasos de la esperanza* es una creación del Taller de Investigación Teatral, formado en 1976. Se inspira en la existencia de un grupo de tonies cesantes. Cuenta la historia de tres payasos que llegan a una oficina a recibir respuesta a un proyecto de trabajo que han presentado a un Comedor Popular sostenido por una Vicaría de la Solidaridad. Al comienzo vemos un universo desarticulado, marcado por la espera y la incertidumbre. Poco a poco van entrando en comunicación y hablan de sus vidas y sueños. Los dos mayores enseñan el oficio al más joven y lo incorporan al grupo. Comparten un pan y se hacen confidencias, a través de las cuales nos enteramos de múltiples miserias, heroísmos y esperanzas. Cuando, al final, se dan cuenta de que no hay respuesta a su proposición de trabajo, se marchan con un alma colectiva, nueva, unidos y siempre enteros.

escena. Lanza violentamente el fósforo contra el techo. El fósforo cae. Jorge lo pateo. Pasa a llevar los pies de José. José se queja y alega en silencio. Jorge va a sentarse a la silla volcada. Tiempo. Relación de miradas entre los tres. Jorge se para. Va donde José. Le ofrece el cigarrillo. José aspira larga, profundamente el cigarrillo. Se lo devuelve a Jorge. Jorge vuelve a la silla)

MANUEL.—Dame.

(Jorge le arroja la ceniza del cigarrillo. Manuel manipula el trozo de alambre. Hace una especie de óvalo. Golpea rítmicamente el baúl con el alambre. Tiempo)

JORGE.—(Señalando el alambre.) Una goota. Cacha. Así llueve p'al Sur, las medias gotas. Lluve de arriba p'abajo y de abajo p'arriba. ¡Super fuerte! (A José.) ¿Hai estao por allá?

JOSÉ.—No.

JORGE.—Hasta Rancagua no más... ¿Te acordái? P'ái podíamos ir... Pa Valdivia... Pa Puerto Montt...

MANUEL.—Con el «Bufalo Bill».

JORGE.—Tienen que estar completos ya.

MANUEL.—¿Y de carperos?

JORGE.—¿De carperos? ¿Tai loco, güeón?

JOSÉ.—Taremos sin pega, pero somos artistas.

JORGE.—(A José.) Mejor a la americana, ¿no es cierto? (A Manuel.) ¿Tú iríai?

MANUEL.—¿P'aónde?

JORGE.—P'al sur pus.

MANUEL.—Claro.

JORGE.—Chís, agarrái al tiro. Tenís que llevar paraguas.

MANUEL.—Sí tengo.

JORGE.—Pero tenís que aprenderte algún número.

(Tiempo. Jorge se para bruscamente. Manuel se asusta. Jorge va donde José)

JORGE.—¿Sabís, guaso? Podíamos hacer un número con un paraguas. Un paraguas súper grande así... blanco... con lunares coloraos. Un paraguas con ruedas... así con plataforma... ¡Toos deajo el paraguas, rajaos y lloviendo a chuzos...! ¿Ah?

MANUEL.—Oye, ¿les cuento un chiste?

JORGE.—Listo pus.

MANUEL.—¿Saben el del hombre más valiente del mundo?

JORGE.—No.

MANUEL.—Eran tres gallos, un argentino, un peruano y un chileno metíos en un concurso pa ver cuál era el más capo. Con tres pruebas, tomarse una garrafa de vino, después meterse a una jaula con un león aentro y peiuarlo, y la tercera prueba echarse a una vieja bien vieja. Pasa el peruano primero y dice aónde está la garrafa

y se la pasan y p'aentro. Después se va a hacer la segunda prueba y cae lona, cocío. Entonces le toca al argentino y llega, ¡ché, aónde está la garrafa!, y se la pasan y listo, después, ¡ché, aónde está el león! y agarra una peineta grande, de esas especiales pa peinar leones y llega a la puerta de la jaula... y se se le hace. Al final llega el chileno rajao, agarra la garrafa y ¡guá, al seco!, y agarra la misma peineta grande y se mete a la jaula, puuta y se escucha una bulla, la jaula se movía pa toos laos, no se veía ná p'aentro, pasa un güen rato y se abre la puerta de la jaula y sale el chileno too chascón y llega y pregunta: güeno y ahora ¿aónde está la agüelita que hay que peinar? (*Rie con ganas. Ni José ni Jorge celebran el chiste. Mientras lo contaba, José se tendió en el banco. Parece dormir. Manuel va donde José, se inclina sobre él.*) O sea, que se equivocó... ¿no vis que le hizo el amor al león?

JORGE.—Oye guaso, ¿vamos a ir el domingo?

JOSÉ.—No puedo.

JORGE.—¿Y por qué?

JOSÉ.—Tengo a la vieja enferma.

JORGE.—Chis, otra vez.

MANUEL.—Pasa enferma tu mamá.

JORGE.—¿Y qué tiene ahora?

JOSÉ.—Se le paralizó un lao.

JORGE.—¿Cómo?

JOSÉ.—O sea, es una enfermedad... que le cuesta decir algunas palabras. Las piensa, pero cuando las va a decir no le salen.

JORGE.—Es de la mente esa cuestión.

JOSÉ.—(*Incorporándose. Ofendido.*) No, no es de la mente. No es ná mental, si ella piensa bien... Es pura cuestión de aquí. (*Señala la boca.*) Yo a veces le digo: oye viejita, anda a comprarme cigarrillos, y ella llega donde el almacenero y le dice: ¿me da una de esas güevás pa...? (*gesto de fumar*), y él ya sabe. O a veces le digo que me compre una «yilé», y ella indica no más, y él le entiende y se la pasa. Pero no es una cuestión de la mente.

MANUEL.—¡Ah!, ¿no dice ná «yilé»?

JORGE.—No pus loco. Hará así (*gesto de afeitarse*), ¿no es cierto?

JOSÉ.—Y el caballero entiende.

MANUEL.—¡Ah!, ¿y por qué no puede?

JOSÉ.—Es una cuestión fisiológica.

JORGE.—Es de la mente.

JOSÉ.—No.

JORGE.—Es mental.

JOSÉ.—¡Es del cerebro!

JORGE.—¿Y aónde creís que quea la mente? En el cerebro pus.

(*Jorge arroja a los pies de Manuel la colilla del cigarrillo. Se para. Va a la puerta. Mira hacia afuera. Manuel recoge la colilla. Se quema.*

*Tiempo*)



JOSÉ.—Cuando no estaba enferma iba a toas las partes aonde trabajaba... y se sentaba ahí cerca con un pañuelo...

MANUEL.—Tu mamá que los ha ayudao.

JORGE.—Es fanatincha de nosotros.

JOSÉ.—(*Sacándose el impermeable y buscando en su maletín.*) Una vez que tenía que salir de mujer me hizo un pantalón-vestío, o sea, uno podía pasar de mujer a hombre al tiro. ¿Y te acordái esa vez que le pedí que me hiciera el chaqué? Me lo hizo too de luces, con estrellitas y brillantes en la solapa. ¡Me queó re güeno! Claro que ahora lo tengo empeñado... Oye.

JORGE.—¿Ah?

JOSÉ.—¿Trajiste el cuaderno de chistes?

JORGE.—¡Se me quedó en la casa!

JOSÉ.—(*Golpeando el banco.*) Podíamos haber trabajao mientras esperábamos.

JORGE.—¡Qué tanto trabajar pa ni una güevá!

JOSÉ.—Putas que soi irresponsable, güeón.

JORGE.—Vos, el más responsable, pus. De tres funciones te mandái dos curao.

JOSÉ.—¿Y vos, güeón? (*Se sienta en el banco.*)

JORGE.—¿Te acordái cuando entramos cocíos allá en el festival de Puentes?

JOSÉ.—(*A Manuel, que ha lanzado una risotada.*) Vos no te riái tanto tampoco, pues güeón.

MANUEL.—¿Te acordái? Ustedes estaban pintándose cuando nos dijeron, ¿quieren servirse un trago?

JOSÉ.—Y un copete que nos echamos al cuerpo.

MANUEL.—¿Uno no más?

JORGE.—(*A José.*) Chis, te poníai la nariz, champaña; te poníai el rojo, champaña; después no podíai salir...

JOSÉ.—Este jué el que no salió.

MANUEL.—¿Cómo que no salí? Salí igual no más.

JOSÉ.—A puro entrar las sillas sí.

JORGE.—Te juiste de raja y la gallá creía que era del número. ¡Súper loco!

JOSÉ.—Yo llegué, entré y me agarré del primer poste que había, curao, curao... y como vos me hacíai las pasás, yo contestaba no más y salió el número.

JORGE.—Salió, pero nos relámos nosotros más que el público... Yo estaba pa la cagá, me quería morir con la champaña caliente... Entro... y te cacho agarrao al poste. ¡El único poste! Me senté al tiro pa poder hacerte las pasás...

(*Tiempo*)

JOSÉ.—Putá la güevá, güeón.

(Tiempo)

Botadoraza la champaña caliente, ¡ah!

(Tiempo)

MANUEL.—Sí, pero es rica...

(Jorge se para. Va a la puerta. Se queda mirando hacia afuera. José saca un papel del bolsillo de su impermeable. Lo lee. Jorge lo ve. Va hacia José. Se lo quita de las manos. José se lo quita a su vez. Lo dobla cuidadosamente. Se lo pasa a Jorge)

JOSÉ.—Así. (Jorge lo toma. Lo lee para sí.)

JORGE.—«Se cita al Taller de Tonis al Comedor Infantil Los Copihues para el día jueves, 25 del presente, a las doce.» (Devuelve la citación a José.) Estoy bien cachúo con estas güevás. Nos han llegado varios papelitos de éstos.

MANUEL.—¿Pa qué lo que es?

JORGE.—Después vamos y no pasa na. Nos pasan plata pa la locomoción y con eso creen que está too arreglao.

MANUEL.—¿Y quién tiene la plata?

JORGE.—Capaz que tengamos que volvernós a pie otra vez...

MANUEL.—¿A pie?

JOSÉ.—Hay que esperar a la señorita Sonia, porque ella...

JORGE.—¿Hasta cuándo, güeón?

MANUEL.—Siempre pasa lo mismo.

JOSÉ.—La última vez nos dieron cincuenta pesos a cada uno, piot es ná.

JORGE.—¡Chís, cincuenta pesos!

MANUEL.—¿Aónde?

JOSÉ.—En el Comedor Infantil Las Campanas.

JORGE.—Y nos tuvimos que mandar dos funciones al hilo con toos los cabros chicos güeviendo encima.

MANUEL.—¿Eran muchos?

JORGE.—Cincuenta pesos no alcanza pa ná, pus guaso. La locomoción, la pintura, el manyare, los vicios... se acaba al tiro, ¿véis?

MANUEL.—No alcanza ni pa un copete.

JOSÉ.—A ver sí con la custión del proyecto agarramos un güen billetón, pus.

(Tiempo. Jorge mira a José)

JORGE.—Si es que sale.

MANUEL.—Plata asegurará.

JOSÉ.—Y toos los meses (Jorge hace un gesto de moña) pa los gastos de la casa, flor.

MANUEL.—Pa la casa, ja.

(*Jorge va a la ventana. Trata de abrirla. No lo logra. Mira hacia el exterior a través de los postigos*)

JOSÉ.—De los que vivimos en la casa soy el que más pone. La otra vez cuando nos entregaron trescientos pesos llevé tres kilos de azúcar, tres paquetes de té, arroz, fideos, papas, aceite, velas, fórforos, ají, caldos mayi, de too, hasta un lucki pa mi mamá. (*Ex-tendiendo el boleto del supermercado y mostrándoselo a Manuel.*) ¿No vís?... doscientos setenta y tres pesos. (*Dobla cuidadosamente el boleto y lo guarda.*)

MANUEL.—¡Pa too el mes!

JOSÉ.—Pa veinte días no más. No, si yo llevo pa la casa. Ahí el que tiene lleva y yo cuando pueo, cumplo.

MANUEL.—Comen hartó.

JOSÉ.—Somos cuatro, más mi mamá somos cinco.

MANUEL.—Nosotros somos más.

JOSÉ.—¿Cuántos?

MANUEL.—Hermanos no más somos ocho.

JOSÉ.—(*A Jorge.*) Chis, y vos que alegái tanto y soy solo.

JORGE.—(*Violento.*) Más o menos no más, pues güeón.

JOSÉ.—Ah, verdá que estai en la volá del padre ahora...

JORGE.—¿Cuánto dijeron que nos iban a pagar?

MANUEL.—¿Quién?

JOSÉ.—¿Del proyecto?

MANUEL.—Ah.

JOSÉ.—Cuarenta pesos por función, no pagan más. Dicen que nos van a pagar contra-función. Yo prefiero mensual.

MANUEL.—Contra-función es mejor, así comís toos los días.

JOSÉ.—Hay que hacerlo como venga...

JORGE.—Manso futuro... ¡como las güevas!

(*José hace un gesto de fastidio. Se acomoda en el banco, como disponiéndose a dormir. Jorge va a la ventana. Gira hacia el frente*)

JORGE.—A la una de la mañana llegó la comadre a la casa con el cabro chico enfermo pa la cagá. El sustito. Al hospital al tiro.

MANUEL.—¿Y qué tenía?

JORGE.—Bronconeumonía, ¡cacha! Con la atención y los remedios se me jueron los trescientos pesos. ¡Y cómo no se va a enfermar si le falta el alimento! Mas encima la comadre le quitó la teta porque estaba enferma...

MANUEL.—¿Y no come?

JORGE.—Claro que come, pero puro quita-hambre, ná de vitaminas, ¿veís? Le quita el hambre pero no lo pone juerte. Ese es el problema. (*Golpea con fuerza la silla contra el suelo.*) Yo cuando pueo pasarle plata, le paso al tiro. Hacía tiempo que no lo veía, y el otro día en la mañana voy pa la esquina a buscar agua, pongo



el balde en la llave... y de repente lo cacho. Venía de la mano de la comadre... caminando. Ya camina.

*(Jorge se sienta en la silla. Manuel se le queda mirando. Se produce una larga pausa. José, que se había dormido, se desequilibra y cae del banco. Manuel se ríe)*

JOSÉ.—¿Qué hora es?

JORGE.—Tarde.

## Fragmento 2

JOSÉ.—Güeno ya, sigamos ensayando. Vos a salida de pista. Vos Jorge, a la silla. *(Jorge se sienta.)* Entonces yo le sirvo... «cuarta cuchará de porotos». *(Le da la entrada a Manuel.)*

MANUEL.—¿Te cachái subir al cielo y pegarse una luquiá p'abajo?

JORGE.—Como de un trapecio que tuviera agarrao el Tata.

MANUEL.—*(Caminando.)* Una escalera super larga. Subir, subir, subir...

JORGE.—No llegaríai nunca, pus.

MANUEL.—¿Por qué?

JORGE.—¿No vís que el cielo quea super lejos?

MANUEL.—Güeno y qué, pos. Nos vamos en avión.

JOSÉ.—¡Más disciplina y menos leseo!

*(Jorge vuelve a sentarse en la silla. Manuel se sienta en el baúl)*

JOSÉ.—*(A Manuel.)* «Primera cuchará de porotos»...

*(Le da la señal de entrada a Jorge)*

JORGE.—¡En cuete!

MANUEL.—¿Ah?

JORGE.—¡Nos vamos en cuete!

*(José desiste de su intento de ensayar. Se va a sentar al banco, enojado. Jorge se para, aparta la silla y se saca la chaqueta. La deja en el piso)*

JORGE.—¡Yo manejo primero!

MANUEL.—Oye, Jorge, ¿invitemos al santo? Ja.

JORGE.—Y con anteojos, loco.

MANUEL.—¿Te presto los zapatos?

JORGE.—¡Ya!

MANUEL.—Pero te presto uno no más.

JORGE.—Flor, p'al aceleraor.

(*Jorge se sienta en el suelo, delante del Banco. Manuel sube al banco.  
Jorge toma el plumero y lo usa durante el juego*)

JORGE.—¿Tai listo?

MANUEL.—Sí.

JORGE.—¿Bien listo?

MANUEL.—Bien listo.

JORGE.—¿Completamente listo?

MANUEL.—Completamente listo.

JORGE.—¡Nos vamos!

MANUEL.—Abre bien los ojos, pos Jorge, no vai a chocar.

JORGE.—Si los que van p'al cielo no chocan, pus.

(*Pantomima de vuelo. Bajan, suben*)

MANUEL.—Podíamos hacer un circo...

JORGE.—¿Aquí arría?

MANUEL.—Claro, ¡un circo en el cielo!

JORGE.—¡Chúa!

JOSÉ.—Para. (*Jorge sigue acelerando.*) ¡Para! (*Jorge frena.*)

Pa los cabros chicos.

JORGE.—¿Cómo?

JOSÉ.—Pa los Comedores Infantiles... Un número... ¡Los tonis astronautas!

JORGE.—¡Que soi loco, guaso!

MANUEL.—Claro, vos le decís a tu mamá que nos haga los trajes de astronautas.

JORGE.—¡De veras! Y con unas solapas super grandes pa poder volar.

MANUEL.—¡Y con harto brillo!

(*José se para y va a sentarse al baúl*)

JORGE.—Ya, maneja vos ahora.

(*Jorge se para en el banco*)

MANUEL.—Ya.

JORGE.—¿Te presto los anteojos?

MANUEL.—¡Ya, pos! (*Se pasa un dedo por la pintura de su cara.*) ¡Crucecitas pa la suerte! (*Le hace una cruz a Jorge en la frente.*)

JORGE.—¿Y en la nariz?

(*Manuel le pinta la nariz a Jorge. José empieza a escribir*)

JOSÉ.—Voy a terminar la carta.

JORGE.—Flor, pus. (*A Manuel.*) ¿Tai listo?

MANUEL.—Sí, espera. El acelerador. (*Toma el zapato de Jorge.*)  
¡Ah, ta toa rota tu güeva de zapato!

(*Manuel escapa de Jorge. Jugando*)

JORGE.—¡Echalo!

MANUEL.—¿Cómo?

JORGE.—¡Echalo, pus!

(*Manuel tira el zapato al suelo. Juegan una pichanga de fútbol. El zapato a manera de pelota.*)

JOSÉ.—¡Ey, escuchen! (*Manuel y Jorge se acercan a José.*) Entonces, esto va después: «Pero una vez que usted nos dé alegría», entre paréntesis, «aprobado el proyecto, le colocaremos el mayor empeño posible para que ustedes se sientan orgullosos de nosotros como se sentían antes».

JORGE.—¿Antes?

JOSÉ.—Antes, pos. Cuando íbamos pa los comedores infantiles.

JORGE.—Putá que se reían los cabros chicos. ¡La pasaban flor!

JOSÉ.—¿Te acordái esa vez que no querían que nos juéramos? Les hicimos nueve números de una tirá.

JORGE.—Claro. Y nos regalaron manzanas. Así un montón. Nos juimos comiendo manzanas hasta Puente.

JOSÉ.—Claro. Yo le llevé una a mi mamá. La más grande que me tocó. Una colorá.

JORGE.—Claro que cuando no llegábaros a actuar así, los cabros se ponían super tristes.

JOSÉ.—Y la tía nos retaba firme.

JORGE.—Chís, agarraba así un cogote la vieja.

JOSÉ.—Y una vez hasta mandó reclamos p'acá.

JORGE.—¿Reclamó?

JOSÉ.—Claro. (*Vuelve a escribir.*)

JORGE.—¿Y qué más le está poniendo?

JOSÉ.—La despedida, pos.

JORGE.—¿Y el poema?

JOSÉ.—No sé. ¿Entero decís tú?

JORGE.—O una parte que sea.

JOSÉ.—¿Cuál?

JORGE.—No sé.

JOSÉ.—...Tal vez cuando el payaso muera.

de aquel que se han reído

ni siquiera se acordarán.

Cual música pasajera

que lentamente se va,

ni el recuerdo quedará.

¡Oh!, ingratitud de la vida,

así como de todos se olvidan

de estos payasos se olvidarán.

MANUEL.—¡Puchas que es triste!

JORGE.—¡Triste, pus!

JOSÉ.—... Tal vez cuando el payaso muera...

JORGE.—Ya pos.

MANUEL.—No se lo pongamos mejor.

JOSÉ.—Güeno, no se lo ponimos ná.

JORGE.—¡Chis!

JOSÉ.—(Escribiendo.) «Nos despedimos de usted y gracias por el apoyo que nos han brindado.» Punto.

JORGE.—¡Hasta la vista!

JOSÉ.—No. Así está bien.

(José acomoda el baúl para firmar. Jorge va a la puerta y mira hacia afuera. Luego equilibra el plumero, en al mano.)

JOSÉ.—(Escribiendo.) José Zabala... Toni Pelusita... Aquí firmo yo. (Firma. Le pasa la carta a Jorge.)

JORGE.—(Toma la carta y se sienta en el banco.) Le pusiste dos veces José Zabala pus.

JOSÉ.—No, pus. Si la de arriba es la firma y el otro es el nombre.

JORGE.—Pero son iguales, pus loco.

JOSÉ.—No, pos. ¿No vís que el nombre dice José Zabala V corta, de Vásquez, y la firma José Zabala no más?

JORGE.—Chis, yo tengo una super firma. (Escribe.) Jorge Albert... Toni Cucharón... (Firma.) ¿Cachái?

JOSÉ.—Pero no se entiende ná.

JORGE.—¡Pero es bonita!

JOSÉ.—Ya, pos Manuel, firma. (Manuel torna sonriente la carta. Va al baúl.)

MANUEL.—Putá, no veo ná.

JORGE.—¡Sácate los anteojos, pus güeón!

MANUEL.—(Mostrando la carta.) ¿Por aquí?

JORGE.—Ahí abajito.

MANUEL.—(Escribiendo.) Manuel Garrido... Toni... ¿Toni?

(Manuel mira a Jorge. Jorge mira a José, éste asiente con la cabeza.)

JOSÉ.—Toni. (Jorge da una patada a Manuel.)

MANUEL.—¡El bautizo! Toni Liberty... (Firma.)

JORGE.—¡Chis, la media firmita!

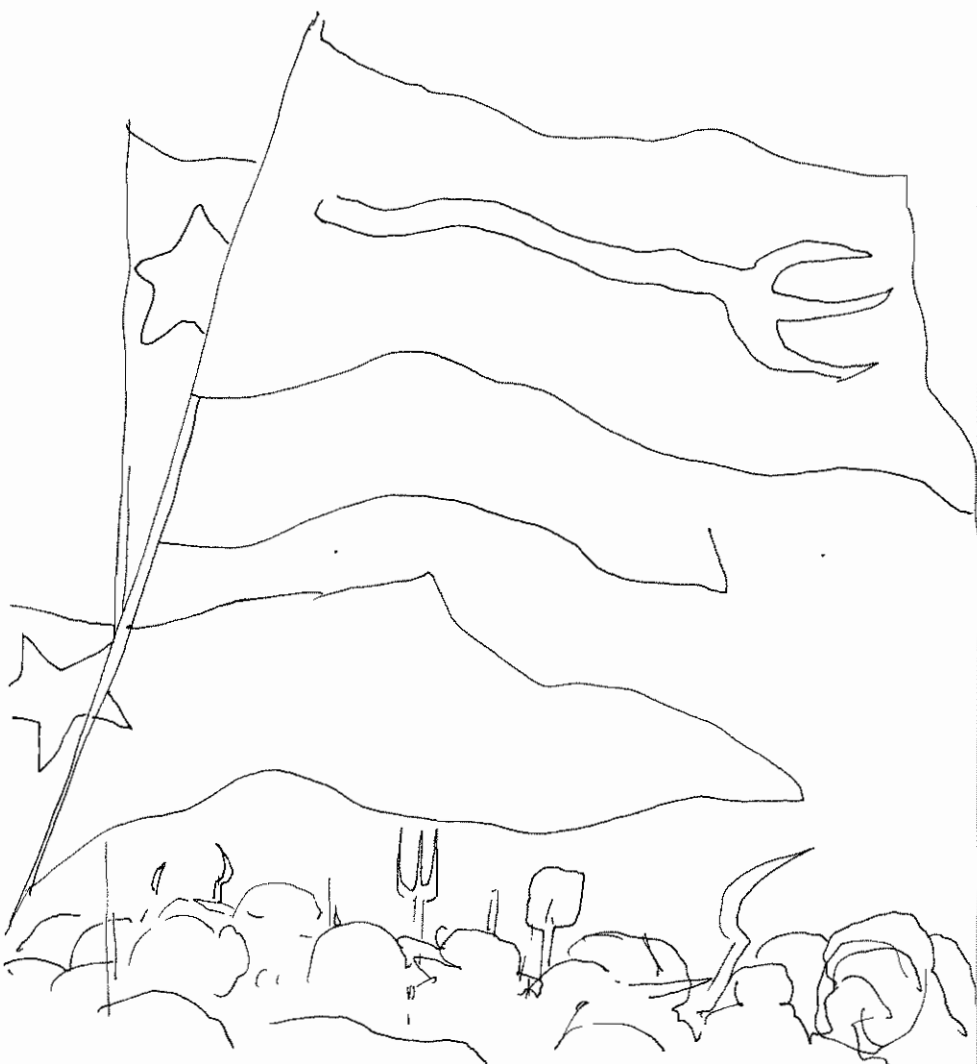
MANUEL.—(Pasándole la carta a José.) ¿Y el Iván?

JOSÉ.—(Guardándose la carta en su libreta y dejándola sobre el baúl.) Somos los mejores tonis de Puente Alto.

JORGE.—(Equilibrando el plumero.) ¿Te acordái p'ál festival grande, guaso? ¡Había cualquier cantidá de gente!

JOSÉ.—(Le quita el plumero a Jorge y cruza la escena equilibrándolo.) Tres mil seiscientas personas. A nosotros nos habían aplaudido mil, mil doscientas... pero nunca tres mil seiscientas. Ahí





jué cuando estrené el chaqué. *(Deja de equilibrar el plumero.)* Llegué a llorar.

*(Jorge y Manuel se sientan en el baúl. Se ponen sus zapatos. José va a su maletín. Va a aguardar en el libro que leía Jorge. Jorge lo ve.)*

JORGE.—¡Chis!

JOSÉ.—¡Pa mi mamá, pos! *(Lo guarda.)*

*(José camina lentamente hacia la puerta. Mira fijamente hacia afuera. Se saca la peluca de Toni. Manuel y Jorge miran a la puerta. Es otra fotografía. Pausa.)*

JOSÉ.—Güeno, ¿nos estaríamos yéndonos?

*(Pausa. Silencio embarazoso. Nadie contesta. Tiempo.)*

MANUEL.—Total que no vino nadie.

*(José y Jorge miran a Manuel. Tiempo. Jorge va a la ventana. Trata de abrirla. La abre. Manuel corre a mirar.)*

JORGE.—Ya se jueron las viejas.

MANUEL.—Podíamos hacer una vaca pa pasar a comprar pan.

JOSÉ.—Si nos gastamos toa la plata, pos.

MANUEL.—Ah, verdá.

JOSÉ.—*(Sacando la cajetilla de cigarrillos de su calcetín.)* Pero los puchos son güenos pa matar el hambre.

JORGE.—¡Oye, loco, pero si yo tengo una hallulla!

*(Jorge corre a su bolso. Lo toma y va a sentarse al banco, junto a José.)*

JOSÉ.—La tenía encaletá, ¿ah?

JORGE.—Se me había olvidao, que soy tonto.

MANUEL.—Siii...

JORGE.—Cuando venía p'acá entré a un supermercado ahí en Vicuña y me chorié una hallulla y una marraqueta. *(Sacando la hallulla.)* Taban calientitas.

MANUEL.—¿Te la robaste?

JORGE.—Claro, ya me iha cortao de hambre.

*(Es la repartición del pan. Jorge parte la hallulla en dos y cada parte en tres y reparte. Manuel corre el baúl hasta ubicarlo entre el santo y el banco. Comen con deleite. Como si fuera un banquete. Tiempo.)*

JOSÉ.—Está rica. *(Tiempo.)*

JORGE.—Aleluya, pan de hallulla. *(Tiempo.)*

MANUEL.—*(Está sentado sobre el baúl.)* ¿Sabís que yo también he robao? ¿Conocís la Concha y Toro allá en Pirque? *(José y Jorge se rien. La conocen.)* Ahí. Me iba en la noche con un canasto bien

grande, que hacía como veinte, veinticinco kilos. Me pegaba tres pasás en la noche, y en la mañana tempranito salía a venderlas. Como a las diez o a las once ya las tenía toas vendías. Ibamos un lote de cabros, robábamos uva de mesa. (*Mira al santo.*) Claro que lo hacíamos con todas las leyes de Dios. Antes de entrar así, decíamos... Señor, perdónanos pero lo hacemos por necesidad. Y nunca nos pasó ná.

JORGE.—¡Soi harto loco! ¿Sabías? Una vez un compadre de la población me dijo: «Oye, Jorge», no vís que hablaba así el gücón, «oye, Jorge, ¿por qué no me acompañái a Concón a buscar unas güevás a la casa de mi tío?» ¡Listo!, le dije yo, Flor de paseo. Total que partimos pa Concón y llegamos a la casa. Era una media casira con tres chimenas. ¡Super tío!, pensé yo. Y el compadre se quea parao delante de la puerta así, y llega y me dice: «¿Sabís?, parece que vamos a tener que meternos por una ventana porque se me olvidó traer las llaves.» Entramos al tiro. Sacamos un televisor, una juguera, frazás... la pila de custiones. Total que no era ná del tío la casa. Pero el compadre no me había dicho ná. Después vendimos las custiones y sacamos así un billete. Yo me compré unos pantalones de cotelé y unos anteojos.

MANUEL.—¿Estos?

JORGE.—No, los otros eran naranjas. ¡El sol se veía colorao! Se me perdieron las güevás. ¡Ah! ¿Y sabís lo que le compré a la comadre?

JOSÉ.—¿Qué?

JORGE.—Píldoras. Una caja de píldoras anticonceptivas. «Toma, le dije, pa que no te hagái problemas.» Pa que no pasáramos julepe. ¿Sabís que se las quería tomar toas de un viaje? No, pus loca, le dije yo. Se toma una al día no más, menos los días que andís con la güevá.

JOSÉ.—La comadre mía cacha roa la movía pa que no pase ná. Si no, yo me pongo un peazo de mejoral antes de echar un violo. Claro que la otra vez no pasaba ná y ella no me había dicho ni una cosa y pasaron como dos meses. Entonces un día yo le caché la guatita y le dije: ¿taí esperandó guagua? Claro, me dijo, y la llevé al tiro donde un yerbatero. Le di una pilsen bervía con hojas de quilo. El quilo hay que hervirlo con agua no más, pero yo pa asegurarme le eché el doble y además lo hice hervir con pilsen. Se me pasó la mano. Botó too pero queó pa la cagá.

JORGE.—Allá en la población pasan hartas güevás así. Hay parteras también. ¿Sabís que trabajan con yerba y con palillos?

MANUEL.—Una partera le hizo un aborto a una comadre, de ocho meses.

JORGE.—¡Salta p'ál lao!

MANUEL.—O sea que jué parto, si la guagua nació viva. La juearon a tirar a un baño por allá lejos. Duró como dos días no más. Todavía andan buscando a la comadre allá en la población. Era putita.

(Han terminado de comer. Manuel va a su maletín y saca un paño. Se desmaquilla.)

JOSÉ.—Oye, Jorge, ¿cómo se llama tu hijo?

JORGE.—Deivis. Deivis Alexis Albert Urrutia. Albert. De Inglaterra, loco. Soy inglés. Pura herencia de apellido, porque soy más chileno que no sé qué. (Va donde Manuel con la intención de limpiarse la pintura.) Soy de allá de las cuevas. De las cuevas del cóndor. (Comienza a limpiarse junto con Manuel. Evidentemente el trapo es muy pequeño y la operación se hace difícil.) ¿Sabís que una sola vez en mi vida he visto un cóndor? Yo era bien cabro chico... (Raja un pedazo del trapo de Manuel y va hacia José.) Yo iba pa allá pa onde don Pedro. Don Pedro cuidaba ovejas en el cerro. A mí me mandaba la señora de él a llevarle la comía y él me regalaba leche y yo por el camino güeviaba cualquier cantidad. Entonces llego aonde don Pedro, y al ratito así, de improviso, don Pedro me dice: «¡Aguarda, esparrama las ovejas!» Y yo miro... y ahí lo veo que viene por el aire. Chis, las medias garras que tiene. Son así como el brazo de uno. Si es cierto. Y entonces se va rirando en picá... y nosotros dale con esparramar a las ovejas. Y agarra a una y se la lleva volando. A mí me dio susto. Y me dio pena también por la ovejita.

(Jorge se fue sumergiendo en el cuento hasta transformarse en una memoria sensorial y emotiva. Devuelve a Manuel el trozo de género. Queda pensativo. José va a la puerta y mira. Manuel arregla sus cosas. Tiempo.)

JORGE.—Como al Iván.

MANUEL.—¿Ab?

JORGE.—Se lo llevó el cóndor.

(Tiempo. Disminuye la luz sobre el escenario. Jorge va donde José. Manuel va detrás, con la esperanza de que venga alguien. Tiempo. Se produce otra fotografía. Están parados, mirando hacia afuera. De perfil a público. Pausa.)

JOSÉ.—Total que no hicimos ná. (Tiempo.)

JORGE.—Ta casi oscuro.

MANUEL.—Vamos a tener que volvernos a pie.

JOSÉ.—A pie no más.

MANUEL.—Vamos a llegar de noche.

JORGE.—Ta haciendo más frío.

JOSÉ.—De noche.

JORGE.—(A Manuel.) Pónete los zapatos de Toni.

MANUEL.—¿Pa qué?

JORGE.—Así llegái más rápido.

(José va al bañi y toma su libreta. Saca la carta. La desdobla.)

JORGE.—¿Me los vai a prestar?

MANUEL.—Claro, los podimos turnar.

(José relee la carta. Se relaciona con Manuel y Jorge. Duda. No sabe qué hacer con la carta. Está solo en medio del escenario con la carta en la mano. La dobla. La mete dentro de su libreta. Guarda la libreta en su impermeable. Se sienta en el banco. Toma su maletín y su paquete. Los pone sobre sus rodillas. Pausa. Manuel va a buscar sus cosas. Jorge mira por la ventana.)

JORGE.—¡Cacha! (Todos miran hacia el techo. Escuchan.)

JOSÉ.—Ta lloviendo, pos.

(José saca la cajetilla de cigarrillos. Saca Jorge. Saca Manuel. Saca José. Jorge prende el cigarrillo de José. Luego el de Manuel. Después el suyo. Deja que la llama consuma casi todo el fósforo. Aplica saliva al fósforo quemado. Lenta, aplicadamente. Como si algo de él se jugara en ese gesto. Lanza con fuerza el fósforo al techo. Los tres miran hacia arriba.)

MANUEL.—¡Ah! Se queó allá arriba...

(Jorge toma su bolso y se sienta junto a José en el banco. Al pasar frente al santo, le hace un gesto casi imperceptible. Manuel mira el techo. Mira a José y a Jorge. José Mira a Manuel. Hay algo nuevo en esa relación. José le hace un lugar a Manuel en el banco. Manuel va y se sienta entre Jorge y José. Jorge casi se cae del banco. Empuja. José empuja del otro lado. Hasta que apenas se acomodan los tres en el banco. Muy juntos, Manuel y Jorge juegan con el humo de sus cigarrillos. Jorge saca su gorro de plástico y se lo pone. Dan una chupada a sus cigarrillos, los tres a un tiempo. José comienza a tararear la canción que Jorge cantó al comienzo de la obra. La luz ha disminuido más todavía. Es la misma o menor que la del comienzo, cuando entró José. Fuman.)

JORGE.—¿Te cachai, guaso, que nos pegáramos un viajecito p'al sur?

MANUEL.—P'al verano podíamos ir.

(Manuel y Jorge miran a José.)

JOSÉ.—Algún día...

(Pausa. Se miran los tres. Manuel y Jorge juegan con el humo. Hacen muecas. Tiempo largo. José tararea la canción. Fuman. Muecas. José deja de tararear. Una última fotografía. Escuchan el ruido de la lluvia. Entra la música, la misma del comienzo de la obra. Termina la música. Apagón.)





# TRES LIBROS SOBRE ARGENTINA

MIGUEL ROJAS-MIX

El interés por la Argentina se reanimó con los comienzos del año pasado. El setenta y ocho fue el año del mundial de fútbol en la República del Plata y la ocasión para que la prensa se ocupara de informar sobre el escenario en que tendría lugar el evento. Se evocó por cierto la violación de los derechos humanos y cada país europeo contó sus sáopes muertos, desaparecidos o en prisión. Las organizaciones internacionales, sin embargo, fueron reticentes para aplicar o sugerir sanciones. ¡Había que proteger la tranquilidad del escenario a fin de dar mayor realce al espectáculo!

Varios libros se publicaron en esta ocasión, en Francia algunos verdaderamente importantes.

El de Jean Poutet, *L'Argentine de la Peur* (Plon, 285 páginas), es el característico libro de política-sensación. Cierto, su denuncia de la dictadura es clara y sin ambigüedades: no le ahorra al lector ninguno de los aspectos macabros de la tortura y ni siquiera la morbosidad de los detalles. Sin embargo, la imagen que boceta Poutet del hombre argentino y del latinoamericano son dignas de las más groseras y prosaicas visiones de América. Recuerda incluso a la que pinta Hergé en sus aventuras de *Tin-tin*. Algunas «perlas» entresacadas del texto ilustrarán mejor lo que quiero decir.

Hablando de su desembarco en el aeropuerto de Ezeiza, cuenta la siguiente anécdota:

«Mientras esperábamos los carritos... Una mujer embarazada acompañada de un niño pequeño avanza hacia la cabeza de la fila,



pero el vigilante, encargado de controlar la distribución de los carritos, le pide que espere su turno.

Un sudamericano típico\*, de bigotito y cabellos negros, los hombros cubiertos con un poncho liviano de vicuña, toma vigorosamente su defensa:

—¡Es una vergüenza! ¡No ve que ella va a desmayarse! ¡Qué desorganización! En Roissy, en Roma, en Londres todo está previsto para facilitar la llegada: ¿cómo quiere usted que los extranjeros nos respeten?

Cuando un empleado empuja hacia la mujer un carrito que acaba de quedar libre, el hombre de la protesta se apodera de él y desaparece rápidamente. Otro declara entonces:

—*¡Gente así, hay que matarla!* \*\*.

Pero él se eclipsará a su vez con el carrito siguiente, mientras que la mujer, agotada, se sienta sobre una maleta...» (págs. 16-17).

Y otras «perlas» se enfilan tras de ésta... Comentando, de paso, la «costumbre» de los argentinos de reunirse al mediodía a asar en común la carne, glosa Poutet:

«¡Contrariamente a lo que afirma Rousseau, son tal vez necesarios siglos de civilización para sentir deseos de estar solo! Se comienza por experimentar la necesidad de reunirse para fumar una pipa o tomar mate» (pág. 21).

Y otra: «Un argentino sin pistola es un hombre castrado...»

Y de broche agrega: «Todo argentino es un estafador en potencia. El 'atracó' es un deporte nacional» (pág. 104).

Me aborro más comentarios y paso a la descripción del libro.

En un fresco histórico que se remonta a Juan Díaz de Solís, Sebastián Caboto y Pedro de Mendoza, y que, pasando por Perón, llega hasta Videla, cuenta Poutet la historia de la Argentina como la historia de un genocidio. Y en su historiar, salvo una ligera ternura por los emigrantes anarquistas que en el siglo XIX iniciaron el movimiento obrero-campesino, parece decidido a no dejar títere con cabeza. Su crítica, que carga en exceso las tintas, peca, aparte de un gusto por el cotilleo y el sensacionalismo, por oscurecer los hechos o simplificarlos en demasía. La visión cerradamente negativa, por ejemplo, que Poutet da de Perón no permite comprender por qué éste se transforma en un mito y alcanza en la última elección el 61,85% de los votos... Salvo que se crea en la estupidez congénita de los argentinos; pero en todo caso no hay que olvidar que el informe Prebisch demostró que los obreros habían aumentado su ingreso real en un 37% en el período de Perón.

\* El uso del *típico* quiere decir aquí hacer de la naturaleza anécdota y definir con ella a todos los latinoamericanos.

\*\* En español en el original.

Entre las cosas positivas, lo más importante que cabe destacar es que el libro de Poutet constituye una clara y, espero, eficaz denuncia de la dictadura. Aparte de ello, hay un buen cuadro de los

partidos y las agrupaciones políticas, un enfoque correcto del papel y de la influencia de los grupos integristas. Y en el capítulo titulado «El estilo de vida occidental y cristiano», señala acertadamente que éste se define en primer lugar como un estilo de propietario y que en última instancia se identifica con el *american way of life*.

\* \* \*

*Argentine: dossier d'un génocide* (Col. Textes-Flammarion, 344 páginas), obra editada por la Commission des Droits de l'Homme en Argentine, reviste una particular importancia para entender la situación actual. Evitando preámbulos históricos excesivos —apenas una revisión significativa de los hechos entre el 28 de junio de 1966, época en que las Fuerzas Armadas vuelven a apoderarse del poder, y el 25 de mayo de 1973, momento de la elección de Cámpora—, entra de inmediato a manejar los acontecimientos más recientes.

La invasión del poder político por el poder militar, para los autores de esta obra, ya se habría consolidado antes del golpe de Videla, y ello quedaría de manifiesto con la masacre de Ezeiza en julio de 1973. A partir de entonces surgen una serie de grupos paramilitares que dicen actuar en nombre de la civilización occidental y cristiana. Entre éstos, el más famoso ha sido la Alianza Anticomunista Argentina, las AAA; seguido de la Logia de Libertadores de América, compuesta fundamentalmente por oficiales de la policía y del ejército. Saltando luego por encima de los acontecimientos más conocidos: la muerte de Perón, la debilidad de Isabelita, llegamos a la toma del poder por la Junta Militar el 24 de marzo de 1976. Aquí comienza efectivamente la parte más interesante del *dossier*, porque, analizando las primeras decisiones de la Junta, demuestra cómo la doctrina de la seguridad nacional (DSN) es institucionalizada a través de una serie de decretos o disposiciones represivas, llamadas «leyes» por la Junta, pero que en realidad son decretos-leyes. Entre ellos destacan: la interdicción de toda actividad política y de todo partido, la supresión del derecho de huelga, la declaración de que los tribunales militares son los únicos competentes para juzgar los delitos contra la seguridad nacional, y el que restablece la pena de muerte por motivos políticos, declarando que el Ejecutivo es el único poder apto para decidir su aplicación. A través de estos decretos se instaura —según expresión de los autores— un verdadero «terrorismo de Estado», que se concretiza además en diversos otros aspectos: supresión del derecho a la defensa, la persecución no sólo de los que se oponen al régimen, sino de sus familiares (*Le Monde* del 12 de diciembre de 1978 informaba que una veintena de niños había desaparecido en Argentina en los dos últimos años, y daba sus señas). Y, finalmente, en la tortura, los secuestros, la aplicación de la «ley de fuga», las ejecuciones sumarias... Este terrorismo se dirige por igual contra un sector de la Iglesia católica (la progresista) y apunta a todos los refugiados políticos latinoamericanos que tuvieron la

mala fortuna de buscar asilo en Argentina, se ataca a los periodistas y va acompañado de un antisemitismo rabioso (se vuelven a escuchar los parlamentos maurrasianos de otra época; se habla de judeo-bolche y de plutocracia judeo-bolchevique). En el campo educacional el terrorismo tiende a eliminar a todos aquellos que aparezcan como «ideológicos marxistas». Termina la segunda parte mostrando el papel que le ha correspondido al Departamento de Estado en Washington, y en particular al Pentágono, en preparar este clima de violencia. Y las formas en que las Fuerzas Armadas locales son entrenadas por los diversos programas de ayuda militar de los Estados Unidos para América Latina. Fundamental es la afirmación (sobre ella se funda la DSN) de que a partir de los años sesenta las Fuerzas Armadas sudamericanas han aceptado como su misión propia la de actuar de retaguardia de los Estados Unidos y de asegurar la estabilidad del frente interno.

La tercera parte está destinada a mostrar que la represión de la clase obrera constituye para los militares una razón de Estado. El proyecto de sociedad que tratan de implantar es el de las compañías multinacionales y el del gran capital. Para esto es preciso una mano de obra barata y, en consecuencia, la anulación y la suspensión de las garantías y derechos que antes tenían obreros y sindicados; y, por cierto, organizar la represión de los trabajadores. El proyecto económico impuesto por Martínez de Hoz, coincidente en sus «remedios económicos» básicos con la política de Milton Friedman, está fundado sobre el aumento de los niveles de explotación y la pauperización de la clase obrera; lo que se traduce por una disminución significativa y ostensible de su participación en el ingreso nacional. La represión, pues, resulta necesaria. He aquí algunos de sus hitos tal como los señalan los autores: el 24 de marzo se suprimen los derechos colectivos de los trabajadores. Posteriormente, se suprime el derecho de huelga, y ella se sanciona por penas que van hasta diez años de prisión. La CGT (Confederación General del Trabajo) es puesta bajo control militar, de la misma forma que la mayoría de las otras organizaciones sindicales.

Después de mostrar la represión obrera en toda su dimensión, el libro termina con una serie impresionante de testimonios sobre la violencia, la tortura, el antisemitismo y en definitiva la violación de todos los derechos del hombre en Argentina. Esta parte constituye aproximadamente la mitad de la obra y resulta la complementación a través de las experiencias vividas de la primera parte que muestra la juricidad putativa con que la dictadura pretende legitimar su acción.

\* \* \*

*Pouvoir militaire et Société Politique en République Argentine* (Preses de la Fondation National des Sciences Politiques, 772 páginas), de Alain Rouquié, es una obra fundamental. En efecto, nadie que

se interese por la historia política argentina del presente siglo podrá prescindir de él. El libro constituye una referencia obligatoria. El autor ha realizado un trabajo de investigación gigantesco. Nada parece escaparle: ha abordado los archivos nacionales, recorrido una bibliografía impresionante, ha penetrado en los documentos privados e incluso realizado numerosas entrevistas.

El esquema del libro es claro, está marcado por el deseo del autor de eludir las características del poder militar en Argentina. Comienza por rastrear sus antecedentes en los siglos XIX y a principios del XX y continúa con su definición primera en la época de Urriburu hasta llegar a la dictadura de Videla.

Diversos puntos de referencia jalonan esta historia. Hasta 1901, Rouquié señala que los militares tienen poder, pero que *el poder militar* todavía no existe. El grupo dirigente, digamos, la oligarquía, controla el ejército: se trata de un ejército pretoriano al servicio de una clase. En 1901, sin embargo, la *Ley de servicio militar obligatorio* va a modificar las relaciones entre el ejército y el Estado, dando al primero recursos ideológicos e institucionales: el objetivo del servicio militar es comprendido por los oficiales como una misión ideológica, la de argentinizar una nación de indios e inmigrantes y transformar los hijos de éstos en verdaderos argentinos. Ideológicamente el ejército se identifica desde entonces con la patria.

A la vez, la nueva ley separa definitivamente la oficialidad (para ser oficial hay que pasar necesariamente por el Colegio Militar) de la tropa, creando un ejército fuertemente clasista y jerarquizado y desterrando todo democratismo de su interior.

Otro hecho histórico importante en la evolución ideológica del ejército y de las derechas en Argentina lo constituye *la semana trágica* de 1919. Allí la agitación que desencadenan las huelgas y su represión, unida a los acontecimientos mundiales más o menos contemporáneos, la Revolución rusa y la Comuna espartakista, hace nacer el temor en la burguesía de que el fuego del «bolchevismo» se propague en Argentina. Aparecen entonces las guardias blancas de extrema derecha que actúan con el eslogan «orden y patria», se reanuda el antisemitismo y brota el «anticomunismo sin comunistas». ambos se ligan. ¡Es la «peste exótica»!

El ejército activa su intervención represiva a partir de esa fecha. La masacre de la Patagonia de 1921-22 demuestra que «la hora de la espada», como dirá Leopoldo Lugones, se aproxima.

Ella suena con Urriburu.

En 1930 los *beef-barons* sienten amenazado el orden tradicional, orden que ellos ven como orden natural, por los advenedizos del partido radical. Entonces llaman al ejército por primera vez.

Antes, sin embargo, Rouquié señala otro jalón capital para entender el fenómeno del poder militar: la consolidación del integrismo católico, que entra en escena preparando y participando activamente en el cuartelazo de 1930. A los integristas se sumarán grupos pro-

piamente nazis, sin confundirse totalmente con ellos, pero en un constante va-y-viene.

Suceden a Uriburu, Justo, Ortiz y, con el golpe de 1943, la seguidilla de Rawson, Ramírez y Farrell.

Después del fracaso del nacional-catolicismo y del neofalangismo, el que se manifiesta formalmente cuando Argentina se ve obligada a declarar la guerra al Eje el 27 de marzo de 1945, Rouquié piensa que lo único que queda es Juan Domingo Perón. Perón representa un sistema que no contradice el conservantismo paternalista de los oficiales, pues permite alejar la subversión de las doctrinas internacionalistas, movilizandó la conciencia obrera en un sentido contrario de la lucha de clases. Perón realiza en cierta forma la reconquista del pueblo, organizando a los trabajadores bajo el control del Estado y asegurando la armonía social, la paz interna y la unidad nacional. Es la noción de «pacto social» sobre la que Perón vuelve a fundar su política en su último período.

Pronto, sin embargo, surge el antiperonismo, consecuencia de una política favorable a los obreros, que une contra él a los «cuellos blancos», la Iglesia y la derecha ultramontana.

Otro hito importante en la evolución ideológica y política del poder militar es el Plan Prebisch, que en abril de 1956 se transforma en el programa económico del gobierno. El efecto fundamental del Plan Prebisch es incorporar la Argentina al panamericanismo. Argentina, que hasta entonces, en aras de un vocado nacionalismo, había mantenido sus distancias frente a Estados Unidos, pasa a una actitud de «colaboración internacional», lo que en el campo económico se traduce por la adhesión al Fondo Monetario y la entrada en la Banca Mundial, y en el campo político-militar significa aceptar la existencia de una seguridad continental y de la «solidaridad americana». Comienza así una política pronorteamericana, reveladora de profundos cambios en las Fuerzas Armadas y que va a dar un sentido puramente retórico al «nacionalismo». Si en materia económica esto implica que el patronato nacional se lance en los brazos de las grandes empresas extranjeras, en el «plano estratégico» esto quiere decir que el ejército adhiere a la guerra fría y entiende su lucha como una guerra contra la subversión comunista: es el «enemigo interno». Lo que envuelve una reformulación de los objetivos de guerra y de la función de la institución. El ejército pasa de ser uno que defiende las fronteras a otro que se transforma en garante de un orden económico y social. Específico de Argentina es que este anticomunismo se haga sinónimo de antiperonismo y que ambos se confundan en un perono-comunismo.

Enfrentado en la conclusión a esbozar una teoría del poder militar, Rouquié comienza por rechazar, o reducir a sus límites, una serie de interpretaciones corrientes: la de que existiría un sistema de relaciones entre el poder civil y el ejército propio al mundo hispánico; la del caudillismo hispanoamericano, residuo cultural de las guerras civiles del siglo XIX: los caudillos se habrían metamorfo-

seado en oficiales...; la del ejército partido político de la burguesía industrial «que nace de la experiencia peronista»; así como la del «golpe militar de la clase media» de Nun, que si bien tiene el mérito de refutar las interpretaciones que hipostasian las clases medias como factor de estabilidad e instrumento del progreso económico y político, subestima la naturaleza institucional del poder militar. Asimismo, critica las teorías que ligan el militarismo al subdesarrollo.

Desechando esta tesis, afirma Rouquié que es a partir de la sociedad global, en sus estratificaciones y contradicciones que hay que buscar las raíces del poder militar y que, por otra parte, la situación actual pone en evidencia que el fenómeno no puede estudiarse como puramente argentino, sino que es continental y que está igualmente condicionado por su dependencia multiforme al sistema económico mundial.

Tomadas en consideración las dichas referencias, señala que se trata de un Estado pretoriano moderno —de «pretorianismo de masas» lo tilda, según las categorías de S. Huntington—. Distinto del Estado pretoriano histórico, asociado a la preponderancia de un ejército débilmente profesionalizado, el moderno se caracteriza a la vez por la dominación militar y por la ausencia de consenso.

El fenómeno quedaría así descrito; pero no basta, es preciso además delimitar los niveles decisivos de la realidad nacional para hacer aparecer las causas profundas que lo generan:

En el nivel político ellas se expresan como una crisis de participación.

En el nivel económico, las áreas no son ajenas a la intervención militar. Pero no sólo resulta interesante analizar las coyunturas económicas en función de las cuales habría intervenido el ejército, sino asimismo las consecuencias de la ruptura del orden político sobre el plan económico. Rouquié se defiende del simplismo determinista, mostrando no únicamente las situaciones económicas que generan situaciones políticas, sino por parejo el modo en que las decisiones políticas modifican las orientaciones económicas. En general, las intervenciones militares estarían relacionadas con la estagnación económica de la Argentina, la cual generaría lucha entre los diversos sectores sociales, que buscan por todos los medios a aliarse con el poder para aumentar su parte en el ingreso nacional; de preferencia llamando a sectores del ejército para tomar el gobierno.

El enfrentamiento sectorial se superpone al conflicto de clases tradicional. La economía argentina se caracteriza porque un sector crece a expensas del otro: el agro-patronal a expensas del industrial y del de consumidores y viceversa.

La hipótesis del autor es que las intervenciones de los militares modifican a corto plazo las posiciones relativas de los diversos sectores; a corto plazo, pues a la larga es innegable la existencia de movimientos continuos.

A estas circunstancias, que explican la inestabilidad política crónica, se agrega la configuración social de la sociedad argentina: un

esquema de sociedad agro-exportador, frente al cual las nuevas clases no presentan un proyecto de recambio. Las clases medias no piensan en reemplazar este proyecto sino en integrarse a él. Este es un rasgo capital, pues a diferencia de Europa, las clases medias son incapaces de erigirse en burguesía nacional y la industria argentina aparece subordinada a las necesidades del grupo dominante agrario. Quizá es por esto, piensa Rouquié, que no es posible instaurar una democracia estable.

El ejército, así, se identifica con el Estado. Es un «ejército-Estado» y su función es la defensa y la conservación de la institucionalidad; lo que hace que los militares intervengan siempre en sentido conservador. El ejército es una «clase universal», y es por definición institucional opuesto a los conflictos de clase. De esta suerte él interviene para resolver los conflictos internos de los grupos dominantes cuando éstos amenazan la estabilidad o la existencia del sistema global y opera una hegemonía burocrática de institución, que reorganiza el consentimiento de las capas subordinadas en torno a un proyecto nacional. El ejército restablece el equilibrio de una sociedad a-hegemónica.

*Pouvoir militaire* tiene el valor de una obra de referencia, y la lectura que yo realizo sigue fundamentalmente una línea la de la evolución ideológica del ejército; interesándose en particular por las relaciones que mantiene el integrismo católico con el poder militar. ¿Por qué el integrismo? Porque pienso que es éste el que ha dado una ideología a las dictaduras actuales (no sólo a la de Videla en Argentina, sino antes a la brasileña, a la uruguaya y a la chilena). Y ello debido a que el integrismo ofrece una visión global del mundo que las derechas pueden oponer al marxismo.

El libro sigue su filamento desde Uriburu hasta Onganía, momento en el que el integrismo se institucionaliza en teoría del Estado con la llamada «Doctrina de West Point», justificadora de la intervención del ejército cuando el estilo de vida tradicional de la Argentina, que sería el occidental y cristiano, se viese amenazado. A partir de 1955, vale decir a partir de la caída de Perón, el ejército argentino hace pasar las cruzadas del anticomunismo y de la defensa de Occidente por encima de las consideraciones superiores de la nación (el nacionalismo se vaciaría de sentido después de Perón). Rouquié afirma que esta interiorización de los valores cristo-occidentales, al igual que la ideología contrarrevolucionaria, no fueron importados desde el exterior. Esto es relativamente cierto; en todo caso es preciso matizarlo. Creo que sería mejor decir que no han sido importados recientemente, o que no han sido importados desde Estados Unidos, pues, si en efecto esas tendencias encoban en Argentina desde los años treinta, no por ello han dejado de tener su origen en el Viejo Mundo, ni sus formalizadores han sido otros que los discípulos pamperos del francés Maurras o los defensores criollos de la hispanidad franquista.

Después de la caída de Perón, la creciente influencia de Estados Unidos va a amalgamar con estas doctrinas la ideología del *american way of life*. ¿Cómo? Cabe preguntarse ya que en principio el integrismo se declaraba por igual enemigo del materialismo marxista que del materialismo de la sociedad de consumo yanqui. Y éste es un punto importante a desarrollar —a mi juicio— para comprender la ideología actual del poder militar. ¿Cómo, pues? Por una evolución del integrismo que pronto comprende que su proyecto elitista y antidemocrático de sociedad no puede mantenerse si no se vincula al gran capital. Así se reconcilia y se «integra» con el mundo material del capitalismo. Quien mejor muestra esta evolución es el *Opus Dei*: un integrismo populoso, al *american way*.

Por otra parte, si Rouquié muestra bien los avatares del integrismo, repara únicamente en la importancia de las fuentes francesas \*, refiriéndose apenas a otras corrientes, coincidentes con aquéllas y que resultan por igual básicas en la evolución ideológica de la derecha y del militarismo argentinos: la del hispanismo. Ramiro de Maeztu, su gurú, llega a la Argentina en calidad de embajador poco antes que se dé el golpe militar contra Yrigoyen y de inmediato toma contacto con los grupos que lo sostendrán: los intelectuales que se concitan en torno al semanario *Nueva República*.

Otros dos puntos importantes que requieren un mayor desarrollo son la formulación por el poder militar de la doctrina de la seguridad nacional, lo que vendría justamente a ratificar la tesis de Rouquié del ejército «chien de garde de la société traditionnelle» y las diferencias entre el poder militar y el fascismo (dictadura militar y fascismo no son la misma cosa, bien que la primera pueda usar métodos fascistas). Tema de particular vigencia política en el momento actual.

Finalmente, una ausencia que se nota al leer sus capítulos sobre el período de Perón es la de Evita. Ella sólo se menciona de paso y en general no le atribuyen estas páginas un papel político significativo.

\* Este tema lo desarrolla Rouquié ampliamente en *Intégristes et militaires: les tentatives du National-Catholicisme en République Argentine*. Comunicación del coloquio del 27 y 28 de octubre de 1972. Centre d'Étude des Relations Internationales.





# DESMINTIENDO MENTIRAS

*La razón de estas líneas no merece que ARAUCARIA desperdicie un papel que puede destinar a mejores usos, y yo un tiempo que también puedo emplear mejor. Sin embargo, es preciso dejar en claro algo que ha creado algunas perplejidades en Chile.*

*El diario El Mercurio, de Santiago, ha publicado en estos últimos meses varios textos firmados por mí: Texturologías (12 de noviembre de 1978), Los pescadores de esponjas (14 de enero de 1979) y Traducir, traduire, tradurre (11 de marzo de 1979). Todos esos textos han aparecido con la mención: «Especial para El Mercurio».*

*Como ya lo he dicho en otra parte, cualquiera que me conozca, y sobre todo que conozca un poco El Mercurio, comprenderá que estoy tan lejos de enviarle colaboraciones especiales como de felicitar al general Stroessner en el día de su cumpleaños o de iniciar una colecta en favor de Amín Dada. Los textos en cuestión forman parte de un servicio de colaboraciones de escritores latinoamericanos que una agencia de noticias (EFE) difunde entre los diarios abonados a ella. Inútil es agregar que dichos diarios, con excepción de El Mercurio, publican esos textos señalando expresamente que se trata de un servicio de dicha agencia. El Mercurio, en cambio, calla su nombre y convierte esos textos en «colaboraciones especiales».*

*No perderé más tiempo en hablar de esta vil triquiñuela; quienes tengan interés en leer mis verdaderas colaboraciones especiales, podrán encontrarlas en otras publicaciones chilenas, como, por ejemplo, La Bicicleta. Por su parte, los lectores de este desmentido sabrán sacar las consecuencias de un hecho cuya bajeza no es nada sorprendente viniendo de quien viene, pero que es necesario desenmascarar y dar a conocer. Agradezco a ARAUCARIA la posibilidad que me brinda de poner las cosas en claro.*

**Julio CORTAZAR**

# NOTAS EN BLANCO Y EN NEGRO

LUIS ALBERTO MANSILLA

## BALDOMERO LILLO, CENSURADO

En 1904 apareció *Sub Terra*, y su autor, Baldomero Lillo, tranquilo empleado de la pulpería de los mineros de carbón de Lota, se transformó en algo así como un Emile Zola chileno. Por primera vez se describía —y además con gran nivel literario— la oscura vida de los trabajadores del carbón. La obra fue elogiada y combatida. No le gustó a la sociedad elegante, pero entusiasmó a los escritores jóvenes de la época: D'Halmar, Santiván, Magallanes Moure.

Con el paso de los años *Sub Terra* se convirtió en un libro clásico de la literatura chilena. Su lectura fue incorporada a los programas de enseñanza y varias generaciones de chilenos se familiarizaron con sus relatos.

Desde su aparición se han hecho innumerables ediciones. La última acaba de hacerla Editorial Andrés Bello, que es sustentada por ley con los dineros de los contribuyentes. Apparently, Baldomero Lillo logró pasar las barreras de los censores del régimen, pero a costa de la integridad del texto. Uno de los cuentos de *Sub Terra*, en efecto, titulado «Los inválidos», fue adulterado, mutilado, acomodado, en una palabra, a los valores del régimen de Pinochet. Uno de los personajes de «Los inválidos» dice: «Camaradas, este bruto es la imagen de nuestra vida. Como él, nuestro destino será siempre trabajar, padecer y morir.» En la edición de Andrés Bello se lee: «Como él, callamos, sufriendo resignados nuestro destino.»

La Sociedad de Escritores de Chile, SECH, protestó de inmediato. En nota firmada por su presidente, Luis Sánchez Latorre, declara: «Que sepamos, pocas veces se había producido en Chile en un texto ya clásico una adulteración más grosera.»

Es inevitable evocar, a propósito de esto, acontecimientos que no tienen nada de literarios, pero que se refieren a quienes, en su tiempo, inspiraron los cuentos de *Sub Terra*. Miles de mineros han sido despedidos de su trabajo por la virtual liquidación de la Empresa Nacional del Carbón. Según una denuncia de la Federación Minera, la empresa no cumplió el ofrecimiento de dar a cada uno de los despedidos una indemnización extraordinaria de veinticinco mil pesos: ni siquiera el uno por ciento de los mineros pudo cobrarla, porque los enredaron con todo tipo de triquiñuelas legales que permitieron burlar el pago. Los que poseían casas de su propiedad fueron obligados a venderlas a ENACAR a un precio igual a su avalúo, que, como se sabe, es irrisorio. Se obliga a las familias a abandonar la zona, aunque se les advierte que no pueden establecerse ni en Santiago, ni en Valparaíso o Concepción. A la cesantía y la miseria, se suma esta suerte de destierro, de exilio en el propio país.

Es dentro de este dramático contexto que asume todo su patético significado la frase que los censores hacen decir a Baldomero Lillo: «Como él, callamos, sufriendo resignados nuestro destino.» Es la filosofía del régimen, pero no ciertamente la de los mineros del carbón.

## LOS LIBROS PROHIBIDOS

Una revista santiaguina realizó una encuesta entre libreros y dirigentes de las organizaciones de escritores chilenos, destinada a establecer de qué manera y a qué libros ha afectado la censura impuesta por el bando 107 y la circular 451 después del golpe de Estado de septiembre de 1973. Tales instrumentos «legales» establecieron rigurosos mecanismos de control sobre toda obra impresa, de la índole que fuera, editada en Chile o importada. Su justificación fue impedir «la infiltración marxista» y «resguardar la seguridad nacional y los principios occidentales y cristianos de nuestra civilización».

La encuesta recogió las opiniones y experiencias de varios libreros y la del presidente de la Sociedad de Escritores, Luis Sánchez Latorre. Todos ellos configuraron un cuadro de represión a la creación y al pensamiento que sigue en plena vigencia, porque, aunque es cierto que los escritores y artistas chilenos han abierto un espacio de libertad, ello no es ninguna dádiva del régimen, sino el triunfo de una valerosa voluntad de sostener su actividad viva y libre.

Los libreros consultados expresaron que en los primeros años la embestida de la censura estuvo dirigida principalmente contra dos grandes nombres: Pablo Neruda y Mario Vargas Llosa. En 1974 apareció en Barcelona, editada por Seix Barral, *Confieso que he vivido*. De inmediato el libro se transformó en un espectacular best-seller. En todo el mundo se habló de estas memorias del poeta y ningún lector informado quería quedar al margen de su lectura. Algunos libreros santiaguinos introdujeron una pequeña partida en Chile para satisfacer los insistentes pedidos de sus clientes. En un par de días el libro se agotó, a pesar de que no fue exhibido en las vitrinas de las librerías, ni cartel alguno anunció su existencia. Cuando ya no quedaban ejemplares y la demanda seguía en aumento se hizo presente la policía. Querían incautarse de todos los ejemplares del libro, y

blandían la amenaza de cierre parcial y hasta definitivo de las librerías que lo vendieran.

Algo parecido ocurrió con la novela de Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*. Se estimó que en el argumento del libro había una intención «vejatoria» contra las fuerzas armadas en general. No sólo fue prohibida la edición española del libro, sino también la versión cinematográfica mexicana que llegó dos años después.

En 1977 el librero Gonzalo Pineda, propietario de «La Pérgola del Libro», uno de las grandes librerías de Santiago, sufrió un allanamiento policial y la clausura por quince días de su local. Le fueron incautados de sus bodegas, entre otros libros, *El pensamiento social del cardenal Silva Henríquez*, *Mi camarada Padre*, de Baltazar Castro; *El Padre Hurtado*, de Alejandro Magnet, y *Humanismo cristiano y cambios sociales*, de William Thayer, que fue representante de la Junta en la Unesco y defensor allí de su política cultural. En otra ocasión, al mismo Pineda lo amenazaron con cerrar por segunda vez su librería por ofrecer el libro de Bertrand Russell *Por qué no soy cristiano*. Pineda dice que ya no entiende nada; palos por vender libros ateos y palos por vender libros cristianos.

Algunos libros no llegaron jamás a poder de ningún lector a pesar de estar listas las ediciones. Tal es el caso de *El ideal en la historia*, de Claudio Orrego Vicuña, que fue guillotinado en los talleres mismos de la Editorial del Pacífico en que había sido impreso. Una suerte parecida tuvo el ensayo *Balmaceda*, de Félix Miranda Salas. No fue aprobada su venta en las librerías y el autor recibió una severa advertencia respecto a la menor intención de distribuir el libro por su cuenta.

Los escritores Diego Muñoz e Inés Valenzuela poseen un solo ejemplar de su recopilación de *Poesía popular chilena*, que es un completo muestrario de la creación de poetas y cantores populares a lo largo de todo Chile. Fue una de las últimas ediciones de la ex Edi-

torial Quimantú. Treinta mil ejemplares que esperaban ser puestos a la venta fueron destruidos. También una antología de cuentos de Gonzalo Drago, encabezada por su celebrado «Mr. Jara», fue estrictamente prohibida.

Un caso extremo y muy propio de la irracionalidad fascista es el del novelista Gustavo Olate, que en 1973 daba sus primeros pasos literarios. Escribió una novela de corte policial llamada *Los asesinos del suicida*, con una intriga psicológica sin ninguna implicación política. El solo título motivó su detención por tres meses en el Estadio Nacional. Sin leer el libro los censores suponían que se trataba de una alusión a la muerte de Salvador Allende. Posteriormente apareció una nueva obra de Olate, *La vieja esquina del barrio*, que fue autorizada pero que no se puede vender en las librerías. Ha sido inútil que Olate insista en su apoliticismo y en que en su último libro sólo ha tratado de revivir recuerdos infantiles y adolescentes de un barrio de Santiago.

Cualquier libro editado en Chile o importado necesita un permiso de circulación que otorga una oficina de censura que funciona en el sexto piso del edificio de gobierno Diego Portales. La oficina tiene seis funcionarios, todos militares en servicio activo o en retiro, y dos secciones, el Departamento de Evaluación y el Departamento de Fiscalización. Después de leídos los originales del libro que se desea

publicar o la lista de obras que se proyecta importar, la oficina otorga un certificado que permite que tales operaciones se lleven a efecto. Sin su aprobación cualquier edición o importación es «ilegal» y castigada con su destrucción o su retiro de la circulación pública y privada.

La censura se extiende a los programas de la radio y la televisión, a las películas, las obras de teatro y las exposiciones. Los libreros y editores se han resignado a una cautela cuya práctica les permite seguir desarrollando sus actividades. En la lista de los libros prohibidos están desde luego todos los clásicos del marxismo. Incluso los libreros temen importar ensayos de enemigos de ese pensamiento que enfocan a Marx, Engels o Lenin desde sus particulares puntos de vista. En general los censores no leen los libros. Les bastan los títulos. Ello explica que la palabra «revolución» sea altamente sospechosa y censurada aun si se trata de la «revolución cibernética» o la «revolución industrial» o la «revolución sexual». Una simple pareja de carabineros puede cerrar el negocio incluso sin necesidad de orden alguna.

Los escritores en general se niegan a someterse al ignominioso trámite del permiso para editar sus libros. Prefieren esperar y contribuir a que se abra paso la libertad de expresión y el fin de toda censura. Han avanzado mucho. Pero todavía queda camino por recorrer.



## JORGE EDWARDS Y EL CLIMA CULTURAL

Después de largos años en el extranjero el escritor Jorge Edwards, ex diplomático en Lima, La Habana, París, autor de *El peso de la noche*, *Las máscaras*, *Los convidados de piedra*, decidió regresar definitivamente a Chile. Lo hizo a pesar de que no simpatizaba con el régimen del general Pinochet y cuando su estrella literaria brilla con buenos fulgores en América Latina y España.

Edwards piensa que un escritor no debe desarraigarse por mucho tiempo de su país y que para escribir sobre él debe compartir la suerte de sus compatriotas, cualquiera que ésta sea. Su libro *Persona non grata*, en el que narra, con una visión crítica y subjetiva, sus experiencias como diplomático de la Unidad Popular en Cuba, fue muy celebrado en su oportunidad por *El Mercurio* y la prensa oficialista. De todas maneras su decisión de regresar a Chile fue acogida con reservas desde el primer momento. Nadie le ofreció un trabajo concreto ni encontró mucho eco su ofrecimiento de prestar sus servicios en alguna universidad. Sólo consiguió escribir algunas colaboraciones en un diario y en una revista. Al poco tiempo decidió integrarse como representante de los intelectuales chilenos a un comité pro retorno de los exilados. Declaró públicamente: «Lucharé porque la gente de la literatura, de la pintura y del arte en general pueda volver. Y porque todos los chilenos que quieren volver puedan hacerlo. El exilio es una cosa tremenda.»

Paulatinamente Edwards ha comprobado que es víctima de un veto político. Su libro *Los convidados de piedra* no agradó a los funcionarios culturales que, sin demasiada sutileza, le han hecho saber que no es ésa la línea a seguir y que es lamentable que no haya persistido en temas semejantes a *Persona non grata*.

En una entrevista concedida a la revista *Hoy*, Edwards cuenta sus impresiones de los primeros me-

ses sobre el clima cultural oficial: «El país —dice— desprecia al resto del mundo y cree que todos están en una equivocación garrafal. Que España está completamente equivocada con su democratización. Que Francia e Inglaterra son países corrompidos y decadentes y que los únicos que estamos bien somos nosotros.»

Edwards advierte un «abismante aislamiento cultural de Chile» y señala sus causas: «Este aislamiento es producido por un sistema político que es inaceptable para Occidente. Que no corresponde a sus valores políticos esenciales: libertad, democracia, división de los poderes, elecciones libres. Pretendemos formar una especie de internacional con los países que son parecidos a nosotros, pero por Dios que es pobre esta internacional: Paraguay, Nicaragua, Taiwán, Sudáfrica y también estaba el sha de Persia. Pero creo que este club se va a reducir aún más. No tiene ningún porvenir.» Luego agrega: «El aislamiento político repercute también en lo cultural, siento que hay una indiferencia tan fuerte por lo que se hace en el resto del mundo que me parece difícil no contagarse.»

«El dilema de Chile —agrega— es democracia o dictadura» y «al perder Chile el contacto con el desarrollo del pensamiento, pierde parte de la realidad».

En un artículo firmado por el mismo Edwards en la edición de *Hoy* en que aparecen estas declaraciones y dedicado a la figura de Lili Brick, la legendaria compañera de Maiakowski, recientemente fallecida en la URSS, reitera la denuncia sobre aislamiento, censura y prohibiciones a que está sometida la vida cultural chilena. Escribe: «Los ecos del mundo llegan extremadamente apagados a Chile en estos días. La situación en lo que se refiere a la comunicación con los grandes centros de la cultura nunca fue demasiado brillante, pero siempre existió entre nosotros una minoría atenta, avanzada, que se preocupaba de mantener vivos los contactos con el resto del mundo. La conexión hoy día desde el interior

de Chile aparece cortada, aunque algunos continuamos en forma solitaria, casi clandestina. En el pasado podíamos recibir, por lo menos una vez al año, la visita de un Albert Camus o un André Malraux o de Barrault y su compañía,

o la de Herbert von Karayan. Ahora nos tenemos que contentar con Julio Iglesias o con Paloma San Basilio. No tengo nada en contra de ellos, pero hay que reconocer que nuestro nivel se ha reducido a niveles penosos...»

## DECLARACION Y RESPUESTA

Un grupo de personalidades chilenas, políticos, profesores universitarios, escritores, científicos, formularon una declaración pública que en lo esencial dice lo siguiente:

«Acontecimientos de suma gravedad, puestos a luz en los últimos días, comprometen la moral pública y privada de los chilenos.

»Por una parte, el veredicto del Gran Jurado de Washington, en el proceso seguido por el asesinato del ex canciller Orlando Letelier, supone el hecho de que altos personeros de los denominados servicios de seguridad de este país participaron en dicho crimen.

»Por la otra, las investigaciones practicadas por la justicia ordinaria en el caso del hallazgo de cadáveres en la localidad de Lonquén, indican que tales despojos corresponden a ciudadanos previamente detenidos y encarcelados por organismos policiales.

»El escándalo de estas muertes no puede ser ocultado. No sólo las familias afectadas, sino el país entero tienen derecho a conocer la verdad.

»Dados los antecedentes, es imposible eludir las fundadas sospechas de que estos delitos monstruosos no pudieron ser cometidos sin una honda degradación moral de los ejecutantes. Esto mismo, por otra parte, hace presumir que existen responsabilidades en los niveles políticos de los cuales dependen los actores.

»Es urgente e indispensable someter los hechos a un esclarecimiento total. No sólo para conocer

la verdad, sino también para liberar de culpa a quienes sean inocentes.»

La declaración fue firmada, entre otras, por las siguientes personas: Patricio Aylwin, Edgardo Boeninger, Ricardo Boizard, Jaime Castillo Velasco, Orlando Cantuarias, Carlos Contreras Labarca, doctor Joaquín Luco, Francisco Coloane, Virginia Cox Huneus, Gustavo Lagos, Julio Subercaseux, Belisario Velasco, Andrés Zaldívar, Juvencio Valle, Máximo Pacheco, Tomás Reyes, Julio Stuardo, Ramón Silva Ulloa, Gonzalo Taborga, Luis Fernando Luengo, Tomás Moulian, Gerardo Espinoza, Manuel Antonio Garretón, etc.

El Ministerio del Interior entregó un comunicado en el que sin mayor argumentación señala que «rechaza enérgicamente» la declaración y la califica de «falsa e inoportuna para el honor de Chile y sus instituciones».

La respuesta del Ministerio del Interior no se refirió concretamente a ninguno de los asuntos planteados. Fue sólo una requisitoria llena de amenazas y descalificaciones.

Pinochet, por su parte, creyó oportuno referirse al documento de las personalidades atribuyéndole un origen de política subalterna. «Ahí tienen —dijo— cómo aparecen juntos los demócratacristianos, los comunistas, los radicales y los socialistas.» Y agregó un asunto que no había sido mencionado en la carta: «Ningún político regresará al país. Ellos son los culpables de todos los males de Chile...»

No obstante las iras oficiales, la declaración circuló profusamente y fue leída por millares de personas.

# CHILE A TRAVES DE LOS LIBROS EN ITALIANO

VICTOR GONZALEZ SELANIO

Aunque el hecho pueda parecer sorprendente, es posible sostener que la bibliografía en italiano sobre Chile se remonta a un período anterior a su existencia como país. A esta conclusión se llega si aceptamos la tradicional concepción eurocéntrica de que Chile fue "descubierto" en 1536 y que, por consiguiente, con anterioridad a esa fecha, tanto el territorio como las gentes que lo poblaban ya desde hacía milenios no eran todavía "chilenos", por lo menos en el sentido histórico europeo-occidental del término.

Es, en consecuencia, indudable que un eventual contacto fugaz o circunstancial que algunos europeos pudieran haber tenido, con anterioridad al año 1536, con cualquiera porción del futuro territorio de Chile, precedió a la existencia del país, siempre que consideremos a Chile sólo como una proyección de la sociedad europea. El contacto en cuestión existió realmente, y de él nos han quedado algunas páginas en una relación que seguramente constituye uno de los documentos más notables de la historia de la humanidad. Nos referimos a "Notizie del Mondo Nuovo", escrito por Antonio Pigafetta, natural de Vicenza (Italia), cronista de las peripecias de ese excepcional periplo que fuera la primera circunnavegación del globo emprendida por Hernando de Magallanes.

Curiosamente, son también la Patagonia y la Tierra del Fuego los temas que recogen otros viajeros en siglos posteriores: en el siglo XIX el navegante G. Roncagli, y en el XX el misionero salesiano Alberto María de Agostini, que dedicó su vida —numerosos libros, artículos, relaciones, conferencias— al estudio de esas remotas y heladas regiones.

En el siglo XVIII fue un chileno el que hizo el recorrido inverso. Precursor de los desterrados de hoy, el abate Juan Ignacio Molina, de la Orden de Jesús, se instaló en Bolonia, de cuya universidad fue uno de los profesores más respetados. Allí publicó "Saggio sulla storia geografica, naturale e civile del Regno del Chili", en 1776, en forma anónima. En 1782 publica una obra más acabada sobre uno de los aspectos de su trabajo anterior, "Saggio sulla storia naturale del Chili" (hay una 2.ª edición de 1810), y en 1787, otra más, profundización también de otro aspecto de su primer trabajo anónimo, "Saggio sulla storia civile del Chili".



No obstante los meritorios ejemplos mencionados, es, sin embargo, sólo en época reciente cuando las publicaciones en italiano sobre Chile alcanzan un nivel y una cantidad tales que han llegado a constituir un fenómeno en sí, del cual la bibliografía italiana se ha ocupado en forma particular. Las razones de este masivo interés en los acontecimientos de Chile se encuentran naturalmente en los sucesos políticos acaecidos a partir de 1964, primero con el triunfo de la democracia cristiana y el gobierno de Eduardo Frei, luego con el proceso de transformaciones iniciado en 1970 con la Unidad Popular y la presidencia de Salvador Allende, para culminar en 1973 con el golpe de Estado fascista y sus luctuosas consecuencias.

Dos importantes trabajos bibliográficos se han llevado a cabo en los últimos años en Italia para tratar de ordenar e interpretar la gran cantidad de publicaciones italianas sobre Chile. El primero, cronológicamente, es el agudo ensayo firmado por Roberto Giuliano Salvadori y aparecido en los "Annali della Fondazione Luigi Einaudi. 1975", Turín, 1976, con el título "Il Cile nella pubblicistica e negli studi italiani" (páginas 217-282).

El trabajo de Salvadori reviste particular importancia por el hecho de que no solamente se limita a hacer una reseña de las publicaciones más relevantes aparecidas en Italia a partir del año 1800, sino por la circunstancia de que procede a analizar las características de esa producción. En general, durante la mayor parte del siglo pasado, las obras sobre Chile editadas en Italia eran más bien traducciones de ediciones en lengua alemana o francesa. Los trabajos originales italianos se referían a problemas económicos y comerciales. Por ejemplo, al referirse al período que va de finales del siglo XIX hasta la segunda guerra mundial, Salvadori hace presente que la bibliografía italiana no se preocupa en esa época de la historia de Chile: "la historia de Chile no suscita, en ese período, ningún interés en Italia, casi como si aquel país no tuviese historia" (página 222).

Si bien esa observación es cierta para la etapa señalada, dos hechos sobresalientes de la historia chilena del último cuarto del siglo pasado tuvieron cierta resonancia en Italia. Ellos fueron respectivamente la guerra del Pacífico y la guerra civil de 1891. Sobre ese primer hecho histórico se publicaron por lo menos dos obras de una cierta importancia, una titulada "Cenni (somera descrizione) sulla repubblica del Chili e sulla guerra col Perù e con la Bolivia", Turín, 1881, y la otra "Il Chili nella guerra del Pacifico", Roma, 1886, escritas respectivamente por Alberto Vanzina y Benedetto Spila. Sobre los acontecimientos de 1891, Eugenio Barbarich publicó "La guerra civile cilena nel 1891", Turín, 1893.

Durante el período entre las dos guerras se nota una cierta preocupación italiana por organizar y acrecentar su influencia en Chile, y en general en América Latina. Se explica por el incremento de la emigración italiana hacia esas tierras y por la vocación imperialista que Italia había decididamente adoptado durante el régimen fascista. En ese período se publicaron varios trabajos sobre Chile, algunos de ellos editados en italiano en el mismo Chile.

Entre éstos se destacan particularmente dos obras editadas en 1924, titulada una "Il Cile e gli italiani del Cile", impresa por la Cámara de Comercio Italiana de Valparaíso, en la Imprenta Victoria de ese puerto; la otra, siempre en el mismo año 1924, con el título de "Problemi e mezzi della nostra penetrazione economica nell'America Latina", de Tommaso Mancini, editada en Santiago en la Imprenta "La Ilustración".

Otras obras de ese período que merecen mención son las siguientes: "Nel Sud America. Lungo il Cile luminoso", de Arnaldo Cipolla, Turín, 1929, "La stella solitaria", de Orazio Pedrazzi, Madrid, 1936, y un interesante estudio sobre los jesuitas emigrados en Italia, entre los cuales se encontraba el abate Juan Ignacio Molina, titulado "Gesuiti cileni in Imola (1768-1839)", de Giuseppe Mazzini, Bolonia, 1938.



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](mailto:archivochileceme@yahoo.com) y [ceme@archivochile.com](mailto: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 