

# La querrela de realidad y realismo

Ensayos sobre literatura chilena

Ángel Rama

Edición, presentación y notas de Hugo Herrera Pardo

M I M E S I S  
T E R C E R A O R I L L A

Las noticias de Chile son espeluznantes. Casi no se tiene energías para hablar de ellas. Del mismo modo que tengo yo allí familiares en situaciones bien adversas, descuento que les pasará a ustedes lo mismo con amigos y colegas. Es una monstruosa ratonera donde han encerrado a buena parte de lo mejor que tenemos en América.

Carta de Ángel Rama a Antonio Candido,  
Caracas, 7 de octubre de 1973.

**LA QUERRELLA DE REALIDAD Y REALISMO. ENSAYOS SOBRE LITERATURA CHILENA**

© Herederos Ángel Rama  
© Edición Hugo Herrera Pardo  
© MIMESIS

Colección Tercera Orilla  
mimesisediciones@gmail.com

Revisión de textos: Mary Luz Estupiñán  
Diseño: raúl rodríguez freire y Mary Luz Estupiñán  
Diagramación: Aracelli Salinas Vargas

ISBN: 978-956-09145-2-1



Permitimos la reproducción completa o parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico, con el debido reconocimiento de la autoría y fuente de los textos, y sin alterarlos. Este permiso corresponde a la licencia de Creative Commons BY-NC-ND.

Santiago, Septiembre 2018.

# La querrela de realidad y realismo

Ensayos sobre literatura chilena

Ángel Rama

Edición, presentación y notas de Hugo Herrera Pardo



**M I M E S I S**

T E R C E R A O R I L L A

Ejemplar nº:



# ÍNDICE

---

<b>PRÓLOGO: OTRA VEZ LA UTOPÍA, OTRA VEZ...</b> <b>(EN EL INVIERNO DE NUESTRO DESCONSUELO NEOLIBERAL)</b>	<b>9</b>
HUGO HERRERA PARDO	
<hr/>	
<b>NUEVE VOCES DE LA NARRATIVA CHILENA. RESEÑAS Y RECENSIONES</b>	
<hr/>	
PRESENTACIÓN	35
<hr/>	
▪ José Donoso: una revelación chilena (1958)	41
▪ El "hijo de ladrón" descubre en su madurez la fatalidad del amor, <i>Mejor que el vino</i> (1959)	45
▪ Carlos Droguett: <i>Eloy</i> (1960)	49
▪ José Santos González Vera: aristocracia del pueblo (1961)	51
▪ Marta Brunet: Premio Nacional de Literatura (1962)	63
▪ Marta Brunet: <i>Amasijo</i> (1962)	70
▪ Marta Jara: <i>Surazo</i> (1963)	74
▪ Charla en Santiago: Marta Brunet entre nosotros (1963)	78
▪ La imaginación delirante de un chileno que envidiaría André Bretón. Alejandro Jodorowsky: <i>Cuentos pánicos</i> (1963)	80
▪ Un chileno patagón en Montevideo (1964)	82
▪ Marta Brunet: la condición humana de la mujer (1967)	85
▪ Un folletín llamado Alfonso Alcalde (1968)	93
▪ Las últimas novelas de José Donoso: las metamorfosis del exilio latinoamericano (1981)	99

---

---

**UNA LITERATURA EN IGNICIÓN. NOTAS SOBRE CRÍTICA**

---

PRESENTACIÓN	111
▪ La novela y la crítica en América (1960)	117
▪ Raúl Silva Castro: <i>Panorama literario de Chile</i> (1962)	126
▪ Carnet Latcham. <i>Carnet Crítico</i> de Ricardo Latcham (1962)	128
▪ En su vejez memorialista Alone elige a los cuatro grandes chilenos (1963)	132
▪ Los libros de la S.E.CH. [Sociedad de Escritores Chilenos] (1963)	134
▪ Terremoto en la literatura chilena (1964)	138
I. Una revisión polémica del pasado narrativo	138
II. La querrela de realidad y realismo	151
III. Las mujeres escriben novelas	167

---

**PABLO NERUDA, PABLO DE ROKHA Y VIOLETA PARRA.****INTERVENCIONES SOBRE POESÍA**

---

PRESENTACIÓN	181
▪ Nueva poesía de Pablo Neruda (1954)	188
▪ Pablo Neruda: <i>Navegaciones y Regresos</i> (1960)	190
▪ Respuesta en llana prosa (polémica con Pablo Neruda) (1960)	193
▪ Pablo Neruda: Competidor de la naturaleza (1963)	195
▪ Pablo de Rokha, Premio Nacional. ¡Al fin! (1965)	197
▪ Pablo Neruda: el retorno del Conde de Montecristo (1974)	201
1. Moral: el retorno del Conde de Montecristo	203
2. Política: el poeta celebrante	212
3. Poesía: el tacto de lo real	217
▪ Toda Violeta Parra (1975)	223
▪ Neruda sí, Neruda no (1976)	224

---

---

**LA CAUSA DEL TEATRO. SOBRE ARTES ESCÉNICAS DE MEDIO SIGLO**

---

PRESENTACIÓN	231
▪ Un ballet excepcional: <i>Carmina Burana</i> (1958)	237
▪ <i>Milagro en la Alameda</i> (1958)	239
▪ Feliz reencuentro: el programa Jooss (1958)	241
▪ Hasta luego: los chilenos se despiden (1958)	243
▪ Con y sin palabras ( <i>El avispa y El repollito</i> de Armando Cassígoli) (1958)	245
▪ Un primitivo: <i>Casi casamiento</i> (de Daniel Barros Grez, por Escuela de Arte Dramático de Chile) (1960)	247
▪ Ya vienen los chilenos al festival (1960)	249
▪ Debe ver: <i>Población esperanza</i> (de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, por Teatro de la Universidad de Concepción - Chile) (1960)	251
▪ Eficiencia realista: <i>Una mirada desde el puente</i> (de Arthur Miller, por Teatro de la Universidad de Concepción - Chile) (1960)	254
▪ Faltó Shakespeare ( <i>Noche de Reyes</i> , por Teatro Nacional de Chile) (1960)	257
▪ Vivacidad interpretativa ( <i>La viuda de Apablaza</i> , de Germán Luco Cruchaga, por Teatro Nacional de Chile) (1960)	260
▪ Las buenas intenciones ( <i>Parecido a la felicidad</i> de Alejandro Sieveking, por Nuevo Circular) (1960)	261
▪ Novedades y búsquedas artísticas: Ballet Nacional de Chile (1963)	263
▪ Ballet de Chile II y III: dos reposiciones memorables (1963)	265
▪ El ITUCH por dentro (1964)	269

---

AGRADECIMIENTOS	275
-----------------	-----

---

ÍNDICE ONOMÁSTICO	279
-------------------	-----

---





# PRÓLOGO

## OTRA VEZ LA UTOPIA, OTRA VEZ...

(EN EL INVIERNO DE NUESTRO DESCONSUELO NEOLIBERAL)

HUGO HERRERA PARDO

Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee.

RICARDO PIGLIA

"Se sospecha que no duerme nunca". Esgrimida por Carlos Real de Azúa a mediados de los sesenta al presentar un perfil de Ángel Rama en su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (1964), tal frase ha acompañado de modo irremediable las semblanzas sobre el crítico, siendo citada entre otros por Jorge Lafforgue, Jorge Ruffinelli y Ana Pizarro, quien también la hizo extensible a Marta Traba. El enunciado no contiene los motivos que empujaron a Rama a una actividad que en el reducido y aislado contexto de la oración aparece como insomne y frenética porque efectivamente no lo

necesita. De tan evidente lo implícito se torna explícito. Se sospecha que no duerme nunca porque lee, lee de manera voraz... y también escribe. De hecho, "Ángel Rama y su felicidad íntima: leer" es como se titula una nota de características biográficas publicada en *El Universal* de Caracas el 9 de julio de 1978. En el mismo periódico mantuvo por algún tiempo una columna semanal bajo un concepto o, más bien, un neologismo acuñado por él, que sintetiza ajustadamente aquella doble actividad compulsiva de leer y escribir: "Lectografías". Las pruebas sobran. Augusto Roa Bastos, por ejemplo, al relatar la experiencia de compartir pieza de hotel con el uruguayo en el marco de un congreso de literatura, recuerda como ya bien entrada la noche, y mientras él decidía dormir, exhausto tras todo un día de actividades, Rama sin síntomas de agotamiento prefería seguir leyendo acomodado en su cama. Amparo, su hija, evoca su infatigable pasión por leer, que lo llevaba a aprovechar los largos trayectos en ómnibus mientras se desempeñaba como docente en el nivel medio, o incluso alguien en cierta ocasión le comentó haber visto a su padre un día con papeles sobre el volante, conduciendo un Citroën deux chevaux o un Volkswagen de la época, automóviles que tuvo por aquellos años –fines de los cincuenta, mediados de los sesenta– en Montevideo. Pero quizás la prueba más solvente que justifica aquella frase sean los más de mil cuatrocientos ensayos, artículos, notas y reseñas, los cerca de ochenta prólogos, antologías, ediciones críticas o participaciones en volúmenes colectivos, o los casi veinte libros o colecciones de ensayos que Álvaro Barros-Lémez y Carina Blixen consignan en su *Cronología y Bibliografía de Ángel Rama* (1986). Cuantiosa producción, pensada y construida desde 1947 hasta los alrededores de su muerte (si consideramos los textos publicados de manera póstuma), de modo compatibilizado con otras actividades que densifican su actividad infatigable: profesor de enseñanza secundaria y luego universitaria, funcionario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, dramaturgo y director teatral, conferencista, editor, investigador.

De aquel torrencioso cauce (metáfora esbozada por Rama sobre la cual volveremos luego) que es su obra escrita, a continuación se presenta un pequeño recorte cuyo objeto aglutinante es la literatura chilena. Cuarenta y un textos escritos entre 1954 y 1981 y desperdigados por algunos de los diversos medios en los que el ensayista uruguayo desarrolló su prolífica carrera como crítico literario y periodista cultural: *El Nacional*, *Acción* y el fundamental semanario *Marcha* de Uruguay, *Últimas noticias* y *El Universal* de Venezuela, *Uno más uno* y *El Tiempo* de México, entre otros. Sin lugar a dudas, se trata de una literatura nacional atendida muy acotadamente si la contrastamos con los trabajos que le dedicó a otras literaturas latinoamericanas, como los atingentes a la de su propio país, a la argentina o a la venezolana, corpus este último sobre el que construyó sendas monografías en torno a autores a los que contribuiría a revitalizar, como Rufino Blanco Fombona (*Rufino Blanco Fombona y el egotismo latinoamericano*, 1975), Salvador Garmendia (*Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, 1975) o José Antonio Ramos Sucre (*El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, 1978), y de la cual ya existe un antecedente que, en ciertos rasgos, puede emparentarse con el presente volumen, *Ángel Rama. Ensayos sobre literatura venezolana*.<sup>1</sup>

**<sup>1</sup> Con prólogo de Rafael Castillo Zapata y publicado por Monte Ávila en 1990. Aparte de sus trabajos sobre Rufino Blanco Fombona y Salvador Garmendia, el libro incluye ensayos de Rama sobre Simón Rodríguez, Miguel Otero Silva, Guillermo Meneses y Rafael Cadenas.**

¿Qué sentido podría tener el traer de regreso los textos que conforman este mínimo recorte y colocarlos en perspectiva? Posibles elementos para nuestra respuesta podemos encontrarlos en un conmovedor ensayo que Rama publicó en los que intempestivamente serían sus últimos años de vida: "Otra vez la utopía, en el invierno de nuestro desconsuelo" (1979). Allí, enmarcado en una reflexión sobre las tareas de una cultura del exilio, y en relación a los sentidos que tendría el "recuperar las imágenes de la sociedad perdida", surgidas en la trashumancia, ya sea de modo fantástico, transparente o superpuesto, señala el hecho de

trabajarlas “dentro de un cauce”, para así “continuar la tarea creativa que es la única que atestigua que una cultura está viva, registrar desde luego las nuevas circunstancias y aun los desgarramientos, sobre todo ellos, abarcar nuevos orbes, dolores y alegrías, integrándolos a un árbol que aunque desarraigado vive y se nutre de la memoria” (166). Resulta dable extender tal escena metafórica, relativa a las imágenes producidas por fracturas históricas y su superposición de temporalidades, al conjunto que aquí seleccionamos, pues si la memoria se adensa en lo concreto, estos textos –al igual que las “imágenes de la sociedad perdida” de las que habla Rama–, pensados y publicados como reseñas, recensiones o reportajes en su contexto de producción original, en tanto piezas de archivo vuelven para nosotros reintegrados al aquí y ahora de nuestro complejo cauce cultural, adicionando circunstancias y desgarramientos a partir de los cuales podemos insistir en la tarea necesaria y permanente de pensar nuestro devenir histórico.

En el ensayo citado, Rama trae a colación un título de Rafael Alberti para ilustrar el trabajo con la memoria: “Retornos de lo vivo lejano”. Los cuarenta y dos textos temporalmente anacrónicos que integran este volumen podrían adscribirse a este enunciado, acercándose también, con su retorno, al sentido de lo contemporáneo propuesto por Giorgio Agamben. Para el filósofo italiano, pertenece “en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual” (18); no obstante, es precisamente por tal motivo que “a partir de este alejamiento y este anacronismo” (18) dichos elementos se tornan capaces “de percibir y aferrar su tiempo” (18). Si, como se ha reconocido, la memoria es individualizada pero también plural, singular a la vez que colectiva, múltiple a la par que desmultiplicada, podemos pensar que en tanto logran adensar su propio tiempo, estos “retornos de lo vivo lejano” pueden intervenir a partir de su anacronismo en la temporalidad dominante, interpelando nuestro presente al disputar con

sus significaciones soterradas, obsolescentes o lateralizadas, significaciones que se han arrastrado y estabilizado con el discurrir del tiempo hasta constituir una tradición con sus relatos mayor o medianamente instituidos. Intervenciones en la temporalidad que en definitiva pueden ser entendidas como proyecciones ("moleculares", al decir de Deleuze y Guattari) del "lectógrafo" insomne que permanentemente busca extender su estado de vigilia, postergando, o más bien interrumpiendo, el tiempo dispuesto para el descanso.

"Retornos de lo vivo lejano", viaje de lo anacrónico que interpela nuestro tiempo volviéndose así contemporáneo y que, por ejemplo, podemos advertir en uno de los tipos discursivos que da forma al presente volumen: la reseña. En nuestra "actualidad", circunscrita a lo nacional

y lo disciplinar, la reseña parece haber acrecentado su condición marginal frente a otros géneros escritos, al no ser reconocida como significativa por la metrología que gobierna los procesos de valorización del conocimiento en la universidad neoliberal. Como el caso del CONICYT chileno, al menos para el área de Lingüística, Literatura y Filología, en donde la reseña ni siquiera es ya reducida a cifra en la cuantificación de los currícula investigativos regidos por el "pública o muere". A pesar de su posición de marginalidad frente a géneros como el ensayo, la monografía o, más recientemente, el artículo de investigación, a través de sus funciones descriptiva

y evaluativa la reseña ha cumplido históricamente un importante papel mediador y movilizador al interior de circuitos culturales. Alberto Rodríguez Carucci, por mencionar un ejemplo, ha trabajado la importancia de la reseña en la formación de la crítica hispanoamericana,

**"Retornos de lo vivo lejano", viaje de lo anacrónico que interpela nuestro tiempo volviéndose así contemporáneo y que, por ejemplo, podemos advertir en uno de los tipos discursivos que da forma al presente volumen: la reseña.**

<sup>2</sup> **Rodríguez Carucci, Alberto. "Notas sobre la reseña y la formación de la crítica literaria en Hispanoamérica". En *Leer en el caos: Aspectos y problemas de las literaturas de América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2017.**

centrándose en el caso seminal de Andrés Bello y su participación como reseñista en la sección titulada "Filología, Crítica, Bellas Letras" que integraba *El repertorio americano*.<sup>2</sup> La versión de Ángel Rama mayormente condensada en este libro, aquél situado en las décadas de 1950 y 1960 que intervino de manera polémica y convulsiva en la esfera pública de su natal Uruguay mediante su participación en diversos medios escritos, hizo de la reseña un espacio de contacto, pero también de trinchera, revelando así la naturaleza política de dicho género.

Enmarcado en el mismo orden de problemas, otro posible sentido guarda relación con el recorrido trazado en esta recopilación, que cruza la trayectoria de Ángel Rama como crítico y ensayista de primera línea en la historia cultural latinoamericana, y por tanto no debe dejar de verse relacionada con su restante obra –monumental, sin duda– sobre las literaturas del continente (e incluso, aunque en menor medida, las de otras latitudes<sup>3</sup>). Si las desviamos por un instante del torrentoso cauce ensayístico de Rama, es solo por una finalidad óptica: posicionar el punto focal desde donde el uruguayo lee y piensa la literatura chilena, para una vez realizado el examen reconducir la mirada hacia las interpelaciones que este produzca en las dimensiones que atraviesan el corpus general: el desarrollo de

<sup>3</sup> **Se podría proyectar un sólido volumen que incorporara textos de Ángel Rama dedicados a otras literaturas, fundamentalmente europeas y norteamericana. En tal volumen tendrían cabida sus ensayos sobre Bertolt Brecht, André Gide, Boris Pasternak, Carson McCullers, Dylan Thomas, Salvatore Quasimodo, Nikos Kazantzakis, Blas de Otero, Marcos Ana, Ítalo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Giorgos Seferis, Rafael Alberti, Luis Cernuda o Robert Frost, por nombrar solo a unos cuantos nombres. De igual modo, podrían tener cabida en el mismo volumen sus críticas teatrales de obras cuya autoría corresponde a dramaturgos como William Shakespeare, Antón Chéjov, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill o Tennessee Williams, por citar cinco casos. O inclusive sus textos sobre un artista como Pablo Picasso o un actor como Marcel Marceau.**

la crítica de Ángel Rama en particular y de las transformaciones de la crítica latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX en general, así como los tipos textuales por los que transitan estas transformaciones, el temprano examen de la literatura chilena desde un crítico que va camino a convertirse en intérprete continental, las alteraciones y continuidades percibidas en el pensamiento crítico de Rama, los litigios al interior del latinoamericanismo desde la década del cincuenta hasta los tempranos ochenta (punto este último que puede apreciarse sobre todo en el texto más tardío aquí incluido, el severo "Las últimas novelas de José Donoso: las metamorfosis del exilio latinoamericano", 1981).

De las dimensiones apuntadas, una asoma con particular intensidad para llevar a cabo tal ejercicio, concerniente al segundo sentido posible. Si nos atenemos a las ideas contenidas en la reflexión más extensa y sistemática que el uruguayo le dedicó a la literatura chilena, el presente recorte permitiría volver sobre el núcleo central que atraviesa el pensamiento teórico y crítico de Rama y generar así una perspectiva sobre sus variaciones. Ese ensayo de largo aliento –publicado en tres partes en el semanario *Marcha* entre marzo y mayo de 1964– se titula "Terremoto en la literatura chilena" y gira alrededor de la polémica abierta por la "Generación del 50" en el campo literario nacional, para desde ese punto realizar un repaso por la construcción de dicha tradición desde el siglo XIX hasta el presente en que escribe Rama. Su hipótesis más amplia, y así se titula la segunda de las entregas, es que tal construcción puede explicarse mediante una "querrela entre realidad y realismo", proposición que podemos inscribir dentro del problema más trascendente que se percibe en el proyecto crítico ramiano.

En su artículo "Acuñaciones. Ángel Rama y las economías de la letra", Richard Rosa postula un juicio que comparto y que lateralmente he tocado en otro trabajo.<sup>4</sup> Señala que el problema

**<sup>4</sup> Modulaciones del ensayismo. Contraposiciones en tres textos tempranos de Ángel Rama sobre José Martí". *Mapocho. Revista de Humanidades* 81**



central que subyace al pensamiento teórico y crítico del uruguayo puede ser comprendido como un problema de representación, puesto que su preocupación mayor radica "en corregir lo que entiende es el desajuste entre el lenguaje y la realidad en América Latina" (41). A este problema Rosa lo nomina como "poética del desajuste". A juicio del autor, el presupuesto que subyace a este paradigma interpretativo "supone una adaptación orgánica entre sistema y entorno" (41), lo que visto así habría sido el objeto de lectura privilegiado por Rama, es decir, las escenas en que se produciría un ajuste entre las circunstancias y los discursos que intentan referirla. De este modo, a lo largo de su obra crítica

Rama privilegia estas instancias en que ve realizarse, aunque sea pasajera, una armonía, un ajuste que manifiesta un atisbo de la organicidad que tiene como idea guía, que en la "Introducción" a los *Gauchipolíticos*... llama "trasvasamientos". Tras la dicotomía entre regionalismo y universalismo que discute en el ensayo "Diez problemas" (1964), encuentra una armonía entre lo real y lo artificial en los textos de la nueva generación (propone como ejemplo a Carlos Fuentes); en *La ciudad letrada*, el carácter emancipatorio de los textos de Simón Rodríguez consiste en que hacen que la letra se ajuste a lo visual; en el caso del modernismo, se trata del ajuste entre la transformación material y la retórica; en *Transculturación*..., José María Arguedas o Juan Rulfo aparecen como los escritores que logran un ajuste entre el habla cotidiana y la escritura. Estos momentos de plenitud se caracte-

rizan por su fragilidad: como las iluminaciones o los *shocks* de Walter Benjamin, están destinados a una temporalidad fugaz, son llamados momentos de crisis. Así es que, si Rama ha descrito el sistema cultural dominante basándose en la separación de la letra de su referente real, su contrapartida son los momentos revolucionarios en que lo real se deja ver tras la letra, en fin, cuando el lenguaje revela una relación directa con la realidad (42).

Podemos agregar a la constatación expuesta por Rosa otros "momentos de crisis o revolucionarios" extraídos de diversos pasajes de la obra ramiana, en los que lo real y la letra se ajustarían. Por ejemplo, en sus tempranos análisis poéticos de inicios de los cincuenta, la instancia de plenitud es formulada bajo el concepto de "transmutación". Así, por citar una referencia, aparece en su análisis dedicado a "La niña de Guatemala" de José Martí<sup>5</sup> (en este sentido, inclusive las "visiones" martianas analizadas por Rama podrían ubicarse en una red de equivalencias con las iluminaciones de Benjamin mencionadas por Rosa en el anterior pasaje). El mismo concepto aparecerá posteriormente en su conocido trabajo sobre la poesía modernista *Rubén Darío y el modernismo*. Ya desde las primeras páginas, se anuncia allí que ningún poeta antes del nicaragüense "había demostrado hasta entonces un conocimiento tan minucioso e interior de las técnicas poéticas y ninguno fue capaz de una *transmutación* poética comparable" (la cursiva es agregada). Aparte de "trasvasamientos", "transmutación" y, posteriormente, "transculturación", otros conceptos que Rama emplea con similares intenciones a lo largo de su trayectoria son "transposición", "traducción", "trasuntar". Todos ellos se encuentran marcados

<sup>5</sup> "Análisis de 'La niña de Guatemala'", *Entregas de la Licorne* 1-2 (1953): 66-78.

por el prefijo *trans* –inclusive traducción, de acuerdo a su etimología–, prefijo que en su operación señala un desplazamiento, un más allá y, junto con ello, un cambio. De forma más precisa, podría agregarse que se trata del desplazamiento desde el texto a lo real, cuyo cambio proyectado involucra el establecimiento de una relación más directa entre lenguaje y realidad, entre cosa y signo, configurándose así momentos de equilibrio. En la lectura de Rosa, Ángel Rama escogería momentos clave, representativos de esta transgresión, que ocurrirían cuando

desde el ámbito de lo no-discursivo –lo real– se presenta un reclamo que establece una armonía entre el sistema y su entorno: es el momento en que se desvanece el mediador. Si la presuposición de la ciudad letrada representa un desajuste total entre el sistema, la letra y el entorno al que se impone, los momentos de subversión ocurren cuando se establece cierto equilibrio entre la palabra escrita y la hablada, o cuando la ciudad real se hace presente en la ciudad letrada. Frente a la separación tangencial de objeto y palabra, de ambiente y sistema, de experiencia y discurso, aparecen estos momentos de equilibrio que podríamos llamar también de *felicitous communication* (42).

En su lectura de la tradición literaria chilena, es mediante la percepción de estos “momentos de ajuste o de equilibrio” que Rama valoriza, por ejemplo, ciertos aspectos de la “Generación del 50”, invirtiendo el juicio general de “literatura evasiva” que sobre ella había hecho caer la concepción realista social de Yerko Moretic. Desde la perspectiva

de Rama, constituye una normalidad "que las generaciones juveniles que aparecen en tiempos tan rudos y, sobre todo, cuando la realidad ha sido polarizada en forma tan equívoca (la paranoia staliniana contra la de Foster Dulles, que se *traducía* en todo el irrealismo del esquema mundial de fuerzas de la época), tiendan al escepticismo y se retraigan de la confusa realidad político-social, remitiéndose a interpretaciones artísticas que, sólo en apariencia, le son ajenas, aunque estén *traduciendo* con suma fidelidad el enrevesado proceso anímico que esa realidad ha provocado en los escritores" (la cursiva es agregada). Dentro del léxico del ajuste que puede percibirse a lo largo de la obra ramiana, "traducción" ha sido el término escogido en este pasaje (apareciendo hasta en dos oportunidades e indicando dos opciones antitéticas, un caso "fallido" y otro de "suma fidelidad") para dar cuenta del modo en que ciertas obras destacadas de la promoción del medio siglo chileno acercarían lo real a la letra. De allí que Rama concuerde con Herbert Müller al considerar que Donoso, Lafourcade, Giaconi y compañía, "al enfrentarse a los temas psicológicos de la vida social ciudadana, en particular problemas como los de la relación de los sexos, el cambio de las costumbres, el hedonismo moderno, están justamente dilucidando los verdaderos problemas sociales".

Aun cuando la lectura de ajuste a partir de un "enfoque intenso sobre hechos mínimos" logra darle un giro al entendimiento más tradicional de la "querrela de realidad y realismo", no se posiciona en la lectura de Rama como un trabajo radical. Porque si bien en el plano temático resulta "evidente que trasladan toda peripecia exterior a la dilucidación más parsimoniosa de los estados de ánimo; es evidente que tienden a hacer más complejas, y a la par más vagas, las motivaciones de la conducta; es evidente que entre sus personajes favoritos están los adolescentes captados en ese magma confuso de la edad, antes de las cristalizaciones ideológicas o sentimentales; es evidente que sitúan de preferencia la acción de sus relatos en ambientes ciudadanos cerrados,

en oposición a los cuentos del campo o de la calle”, y si bien estas decisiones temáticas “acarrear modificaciones técnicas subsidiarias, obligados instrumentos de una nueva expresión”, no acaban ocupando “el primer plano artístico, ni resultan tan novedosas como para concederles primacía”. En términos de Rama, “siguen afiliados al patriarcal tono realista, en una modulación sensible muy moderna y afinada”.

En suma, el ensayista concluye que las apuestas literarias de la “Generación del 50” no significaron en lo absoluto un quiebre con el realismo. Por el contrario, a su juicio lo que ocurrió es que tanto el nacionalismo (“la constante más tesonera de la literatura chilena”) como el realismo cambiaron “sus formas expresivas, los territorios de exploración, en la misma medida en que el país entero ha sufrido una transformación”. Es en este sentido que la intervención de dicha promoción literaria resulta de ajuste y no revolucionaria. Para Rama otras intervenciones serán más potentes en el vínculo que atañe a lo real y la letra y, por lo mismo, en su poética de lectura adquirirán mayor valoración. Entre ellas ocupa un lugar importante Marta Brunet, quien tras Pablo Neruda es la autora a quien Rama le dedica el mayor número de textos en nuestro recorte, con cuatro en total. A decir de Rama, en una operación que nuevamente expresaría en el léxico del ajuste bajo el concepto de “traducción”, Brunet interviene en la “querrela entre realidad y realismo” contribuyendo para que la cultura deje “de ser exclusivamente masculina” y comience “a ser verdaderamente humana”, rasgo distintivo de su literatura que “no se vería en el estilo ni en los escenarios tesoneramente imitados de los modelos masculinos, sino en la cosmovisión que ordenaba el todo y que de preferencia se traduciría en la invención de personajes”. En base a este trabajo de traducción, el uruguayo también explicaría el –aclamado por su parte– giro último que tomó la narrativa de Brunet (como en *Amasijo*, por ejemplo), en donde “la alucinante sensación de soledad responde a una ruptura entre mundo íntimo y mundo exterior, a un funcionamiento dificultoso, entorpecido,

de las relaciones con la realidad". A Rama no deja de sorprenderle esta opción tardía puesto que se trata de una narradora "cuyo éxito constante radicó justamente en la feliz descripción de una realidad jugosa, de tensa vitalidad". El ajuste armonioso es expresado, en suma, como "autenticidad de la experiencia". Rama no deja de valorar "el rigor con que es llevada adelante", debido a que "responde por su verdad y la sitúa en un marco artístico donde cuentan menos los desaliños y las imperfecciones ocasionales, puesto que lo que cuenta es el tacto sensible intenso y trágico, duro y tesonero siempre, de la vida humana". Una línea de análisis y valoración similar en torno a la autenticidad de la experiencia marcó la opinión que sostuvo sobre los mejores relatos que integraron el premiado volumen de Marta Jara *Surazo* (1963), entre ellos especialmente la narración de la cual el libro toma su título. Ambas operaciones y sus respectivos resultados guardan ciertas similitudes. Según Rama, Marta Jara de modo voluntario "ha podado todo vestigio de vida social para recuperar las esencias que ella recubre y modifica. Así ha conseguido una sensación directa de carne viva, lacerada, lo que otorga fuerte verdad a sus relatos".

Siguiendo con otro ejemplo del campo de la narrativa, la tensión entre realidad y realismo también sostiene los elogiosos comentarios que el ensayista realiza sobre José Santos González Vera. Esta vez, la "poética del ajuste" Rama la aprecia sobre todo a nivel de personajes, escritura y configuración del narrador. Con respecto a los personajes, el desplazamiento y cambio percibido entre lenguaje y realidad se expresa mediante una "transformación", puesto que en palabras del propio ensayista se trataría de "seres reales, son seres que han sido compañeros de vida y que González Vera apresa en el estricto lapso en que lo acompañaron, pero son los hombres que, aunque sin pertenecer a una sola clase social, explican una importante transformación de la sociedad chilena de este siglo". A nivel de la escritura, en tanto, valora el hecho de aprehender lo "real" de modo sutil, ya que tal tra-

bajo con el lenguaje en el autor de *Alhué* no posee "afán de registrar la complejidad caótica del mundo apegándose para eso a sus violencias: por el contrario, su prosa se sostiene sobre una urdimbre racional, a veces revela una sutil organización geométrica, de tal modo que lo real se despoja de sus adherencias informes y, sin perder su veracidad intrínseca y su vivacidad, funciona en un plano de absoluta limpidez intelectual". Por último, a nivel del narrador desplegado por González Vera, aprecia sobre todo aquella operación de "distancia que se percibe entre el narrador y la cosa narrada", sobre la que en último término recaería la relación "prístina" entre la "letra" y lo "real" que Rama lee en los pasajes más destacados del autor. Esta distancia explica su potencia en que no obedece "al largo viaje que debe recorrerse hacia el pasado, sino a un constitutivo alejamiento espacial –no temporal– al que recurre González Vera para escribir. Las cosas del pasado están frente a él cuando las cuenta, fijas, precisas en la pulcritud de la memoria, como elementos vivos. Si el tiempo ha laborado sobre ellas, ha sido sólo en el sentido de intensificar su prístina concisión y la claridad de su perfil y de su funcionamiento".

... la opción de la  
disputa entre lo  
"real" y la "letra",  
o la "querella  
de realidad y  
realismo", no se  
reduce a esta  
última opción  
artística, sino que  
a los mecanismos  
con los cuales se  
busca trascender la  
relación.

Un caso singular para comprender este esquema valorativo es la opinión de Rama acerca del volumen *Cuentos pánicos* (1963), de Alejandro Jodorowsky. El caso deja claramente en evidencia que la opción de la disputa entre lo "real" y la "letra", o la "querella de realidad y realismo", no se reduce a esta última opción artística, sino que a los mecanismos con los cuales se busca trascender la relación. En palabras del uruguayo, la "imaginación de Jodorowsky tiene una calidad original que no

A partir de lo  
identificado en las  
páginas precedentes  
se puede pensar que  
es esta "poética  
del desajuste" la  
que posibilita  
las condiciones  
para que Rama  
logre inscribirse  
(y adscribirse)  
en la tradición  
central del  
pensamiento crítico  
latinoamericano

puede simplemente filiarse en la descendencia del superrealismo porque en verdad la atraviesa y la enriquece. Operando con la misma libertad irresponsable, con el mismo repentista juego iniciativo, y semejante capacidad de invención temática, consigue una penetración más compleja de la realidad y hace brillar ideas inesperadas e inquietantes". El juicio más severo en el plano de la narrativa, y en torno a los mecanismos y opciones desplegadas para trasuntar una relación de ajuste recae sobre José Donoso, en especial en sus novelas de inicio de los ochentas, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) y especialmente *El jardín de al lado* (1981). En el riguroso, encendido y, por momentos, sarcástico juicio

que Rama realiza sobre la representación del exilio en estas novelas de Donoso, el esquema empleado para tal propósito "no procura representar la vastedad y complejidad del fenómeno, prefiriendo el ángulo menor de la visión sarcástica y caricaturesca y, aunque obviamente abastece su argumento con múltiples materiales autobiográficos, no se incluye a sí mismo en la requisitoria". De esta manera, el ensayista colige que la crítica del exilio resulta "escasa e incompleta, si tal fue el propósito del autor". De acuerdo con su examen, se echan en falta dentro de tales esquemas representativos dos aspectos centrales e imprescindibles para ajustar lo "real" y la "letra" en el contexto del exilio. Por una parte, se ausentan "quienes cumplen constantes y arduas tareas políticas y a quienes puede atribuirse la conciencia condenatoria de las dictaduras latinoamericanas que ha hecho suya Europa, quizás los auténticos exiliados cuyo puesto no puede reemplazar el Julio Méndez con sus seis días detenido sin interrogatorio". Por otra parte, también se ausenta



en Donoso “esa otra verdad que los propios escritores exiliados han cubierto con patéticas cortinas de humo: que en una buena proporción viven mucho mejor que en sus patrias originarias, han conquistado buenos puestos y buenas retribuciones dentro de sociedades ordenadas (y también represivas) a las que (Dios sea loado!) no están obligados a combatir, compensando sus conciencias con arrebatadas proclamas sobre la opresión de la patria lejana y abundantes firmas en cuanto manifiesto les es acercado”.

En cuanto a la poesía, Rama aprecia momentos de ajuste en, por ejemplo, Pablo de Rokha, obra poética que se encontraría trascendida por “la búsqueda de una alegría y un sufrimiento compartible por los hombres”. O en Violeta Parra, cuya obra se halla trasuntada por la recreación del “universo popular chileno, su aire y sus gentes, sus costumbres sencillas, su modo de tocar —a través de lo más concreto y humilde— un resplandor universal del arte y la belleza”. Recurriendo a “Elegía para cantar” de Pablo Neruda, el concepto extraído del léxico del ajuste para expresar el momento de estrechez entre lo real y la letra sería “transformación”: Santa Violeta, tú te convertiste / en guitarra con hojas que relucen / al brillo de la luna, / en ciruela salvaje / *transformada*, / en pueblo verdadero, / en paloma del campo, en alcancía” (cursiva agregada). A propósito de Neruda, el juicio más drástico en el plano poético apunta a su personalidad, y de allí, a su proyección en zonas de su obra. Son seis los textos que Rama escribe sobre y contra el autor de *Residencia en la tierra*, sin contar el debate —no incluido en este volumen— que sostuvo en diciembre de 1957 con Emir Rodríguez Monegal y Carlos Real de Azúa sobre Borges y Neruda, y que se publicaría en 1959 bajo el título de *Evasión y arraigo de Borges y Neruda*. El desajuste entre realidad y lenguaje a partir de una subjetividad desmesurada inclusive lleva a modificar opiniones primeras del uruguayo sobre el Premio Nobel de Literatura. En el artículo más antiguo que integra este libro, cuya data es de 1954, Rama posiciona al autor de *Canto*

**<sup>6</sup> Véase en este volumen el texto "Respuesta en llana prosa (polémica con Pablo Neruda)" del año 1960.**

*General* como el poeta más importante de la lengua en aquel entonces. Veinte años después, y ácidas polémicas mediante,<sup>6</sup> al recensionar las memorias del vate, el crítico concluye que "Ahora nos es claro que el furor vindicativo del *Canto General* es, evidentemente una hirsuta rebelión de la conciencia moral, pero también que lo enciende una subjetividad que gusta transmutar el conflicto histórico en venganza personal. Podemos atribuir a aquella conciencia rebelde de los trances de poesía empinada y a esta venganza la caída sobreviniente por la ladera antipoética, explicándonos así la desconcertante ambivalencia artística de la poesía comprometida de Neruda". El término del léxico del ajuste es ahora el mismo que tuvo una función paradigmática en sus análisis poéticos: "transmutar". Como ya vimos, idéntica expresión aparece, por ejemplo, en sus tempranos análisis de la poesía martiana y luego en sus interpretaciones de Darío. Insertar el juicio esgrimido sobre Neruda en esta genealogía poética latinoamericana les otorga aún más severidad a las palabras de Rama.

En el ámbito teatral, se pueden citar dos ejemplos de valoración similar en torno a la tensión entre "realidad" y "realismo". Primero, el caso de *Población Esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, cuyo montaje fue realizado por el Teatro de la Universidad de Concepción, y que pese a revelar "una ordenación esquemática que hace entrar y salir personajes para que entablen sus diálogos, sin lograr fundir el todo en una arquitectura dramática superior ni hacer vivir colectivamente el pueblo", de todas formas "propone un camino feliz para la *traslación* a la escena de los personajes populares, y dejando aparte el verismo que desde este lado de América no podemos comprobar, nos presenta una auténtica, honda sensibilidad humana que universaliza en el mejor sentido la vivencia humana, dentro de los moldes de un neorrealismo estilizado que recoge la aportación estética más moderna" (cursiva agregada). Esto último termina lográndose debido a "un sagacísimo trazado de los personajes

que elude auténticamente la simplificación, que es siempre sensible al rasgo de poderosa humanidad ante el cual se detiene respetuoso el afán de protesta social o la 'esperanza de redención'. Los autores operan aquí una remodelación del personaje, estableciendo un pacto sutil entre sus rasgos costumbristas, exteriores o prototípicos, y una vivencia psicológica tan verdadera como simple en su mecánica expresiva". Para Rama se trata, en definitiva, de "un texto honesto, animado por una nobleza de inspiración y de crítica social que no pretende someter la naturaleza real de los personajes, y concede a estos la primicia en un esfuerzo por rescatar verdad psicológica, costumbrismo y pensamiento". En el caso de *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, montada por el Teatro Nacional de Chile, se repite la crítica a la opción esquemática presentada por la obra, la cual el uruguayo caracteriza como "un tratamiento realista con constante esfuerzo de recuperación folklórica", a lo que se superpone "un débil esquema que responde a la estética naturalista, y más que éste es aquella captación ambiental la que justifica que la obra siga viviente e interese". No obstante, al igual que en el caso anterior, el ajuste entre "realidad" y "letra" queda expresado por la recurrencia a términos asociados a lo auténtico, lo verídico, lo honesto. Concluye Rama que "sin tratarse de una gran obra de jerarquía hay en ella una captación humana y lingüística que bien vale un espectáculo de tan prudente y eficaz honestidad artística".

En el plano de la crítica, la vinculación orgánica o armónica adquiere otras formas. Una de ellas es la adecuación entre tipo textual y problema crítico. De allí su sarcástica y severa apreciación del *Panorama literario de Chile* (1961) de Raúl Silva Castro, a partir del cual colige que es el "modelo de libro de crítica literaria que no debe hacerse". Para el autor de *La ciudad letrada*, se trata de "medio millar de páginas" en las cuales se incluyen "las fichas de varios centenares de escritores chilenos, clasificados por géneros (verso y prosa), y cronológicamente, con una información sintética de vida y obra y un juicio crítico. No

es estrictamente el '*panorama*' anunciado por el título, sino un fichero ligeramente ordenado. Y eso mismo revela que este volumen no es sino la reconversión aparente del *Diccionario de Literatura Chilena* que Raúl Silva Castro preparó para la serie que está publicando la *Unión Panamericana* en su *División Cultural*. Si el sistema de fichas tiene su manifiesta utilidad bajo la forma de diccionario, resulta en cambio caótico y fragmentarista bajo esta nueva forma. Hubiera sido preferible republicar el *Diccionario*, ampliado". Pero sin dudas que el gran problema que dentro de la "poética del ajuste" concierne a la crítica es el establecimiento de un vínculo orgánico entre la reflexión sobre la literatura y la historia. Es esta la preocupación que atraviesa "La novela y la crítica en América", texto del año 1960 que sirve para hacer un contrapunto del camino recorrido por Ángel Rama desde estas fechas en adelante, en cuanto a sus formulaciones teóricas e historiográficas se refiere. Se trata de un anacrónico estado de la cuestión, pero que a partir de sus aspectos tanto arcaicos como residuales sirve para reconocer el despliegue de ciertas líneas tendenciales y, a la vez, el pliegue de líneas obsoletas, de lo que el propio Rama denominó en su programático artículo "Literatura y sociedad" como "metodología derivada de los rasgos históricos específicos latinoamericanos".<sup>7</sup> Significativo resulta señalar que en una de sus últimas intervenciones públicas, el encuentro realizado en la Universidad de Campinas entre el 3 y el 6 de octubre de 1983, Rama aún continuaba proponiendo inflexiones para este problema, aunque con fuertes reservas, las que apuntaban desde aspectos terminológicos y de estructuración general hasta la posición del crítico en la construcción de la perspectiva comparada.

A propósito de perspectiva, volvamos a una focalización más amplia, habida cuenta de que la suposición construida en torno a una disyunción fundante se encuentra también en las analíticas mayormente

<sup>7</sup> **He desarrollado este problema en el artículo "Transculturación narrativa: utopía programática modernizante". *Acta Literaria* 52 (2016): 81-101. Y también el anteriormente citado "Modulaciones del ensayismo. Contraposiciones en tres textos tempranos de Ángel Rama sobre José Martí".**

tendenciales que han funcionado como paradigmas interpretativos del continente. Pensemos por ejemplo en Aníbal Quijano, en su analítica de la "colonialidad" y en concreto en aquello que denominó el "nudo arguediano" de América Latina. De acuerdo al sociólogo peruano, "el discurso de la 'modernidad'" se encuentra armado bajo una "asociación constitutivamente ambivalente" (la que en definitiva produciría el "desajuste"), en la que se entrelazan de modo paradójico "un horizonte de sentido en el que se asocia una *episteme* racista, que parte del radical dualismo cartesiano entre 'razón' y 'naturaleza', con una veta utopística que incluye la idea de igualdad social, de reciprocidad o solidaridad y de libertad y de autonomía del individuo" (16). "¿Por qué llamamos esto a un nudo?", se pregunta el propio Quijano en su ensayo, a lo que a renglón seguido responde: "Porque ninguno de sus problemas, identidad, modernidad o democracia pueden lograrse uno tras otro. No pueden lograrse los unos sin los otros. Y es eso lo que los convierte en un nudo del cual no terminamos hasta hoy de salir" (17). Se diría que el problema de representación que Richard Rosa vislumbra como trascendente en la obra ramiana se encuentra anudado por esta triada que anota Quijano, concerniente al conflicto que entreteje identidad, modernidad y democracia. El supuesto de la disyunción fundante y de dicha triada podemos reconocerlo, también, en una de las figuras basales del latinoamericanismo como José Martí, a partir de, por ejemplo, el análisis atinente a las estrategias de autorización social proyectadas en el marco de la inestable fluctuación de los valores y sentidos de la escritura que Julio Ramos despliega en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Con respecto a los aportes del libro de Ramos, Idelber Avelar ha observado el revelamiento de una "asociación constitutivamente ambivalente", para utilizar el término de Quijano, esto es, "señalar el vínculo orgánico entre, por un lado, la crítica esteticista de la modernización que comienza a florecer en América Latina a finales del siglo XIX —a través del postulado de un ámbito espiritual y desinteresado de la 'cultura' que se define en oposición al mercado—" (22),

y junto con ello, "la conceptualización de un 'ser' o una 'identidad' latinoamericana que se legitima a sí misma precisamente por medio de una oposición" (22). De esta manera, en palabras de Avelar:

Le debemos al trabajo de Ramos la comprensión de que estos dos procesos no solo coincidieron históricamente, sino que también dependieron orgánicamente el uno del otro. En otras palabras, fue la hipostatización compensatoria de la estética como una reserva no contaminada por el mercado la que hizo posible el surgimiento de la oposición retórica básica del latinoamericanismo. José Martí representa quizá el más rico despliegue de esta lógica. En su trabajo -decididamente anticolonial, anticonservador y anti-nostálgico en su intervención política- tuvo que recurrir, sin embargo, a una crítica estética conservadora de la mercantilización con el fin de establecer no solo el lugar del poeta en el mundo moderno, sino también la identidad de "nuestra América" (23).

Estableciendo un paralelismo con el planteamiento de Aníbal Quijano, podemos denominar a este anudamiento entre una oposición dual conservadora y una veta utopística analizado por Julio Ramos, como "nudo martiano".<sup>8</sup> José

<sup>8</sup> Contemporáneo a algunos de estos planteamientos ramianos, el concepto adscrito a este supuesto de la disyunción fundante que, probablemente, cobró mayor notoriedad en la crítica literaria latinoamericana del periodo haya sido la proposición de "las ideas fuera de lugar" de Roberto Schwarz. Por otra parte, y contrastada a este supuesto de la disyunción fundante, se torna visible toda una línea de corte más radical dentro del pensamiento latinoamericano, siendo una de sus figuras más manifiestamente reconocibles la de Simón Rodríguez y su enunciado "o inventamos o erramos".

Martí y José María Arguedas: precisamente dos de los pensadores de Latinoamérica a los que Rama les consagró mayor esfuerzo crítico. En esta línea, no sería conflictivo reconocer que en la trayectoria ramiana *La ciudad letrada* (1984) constituyó su propuesta más englobante en torno a la “poética del desajuste”, la “asociación constitutivamente ambivalente” o la “disyunción fundante”. En ella, partiendo de la oposición básica del lenguaje entre significante y significado, proyectó un paralelismo regido por un “orden distributivo geométrico” (38) que comprendía las relaciones de tensión y de acercamiento entre la forma organizada de la sociedad y la forma distributiva de la ciudad. De todas formas, y como apunta Richard Rosa en el artículo anteriormente citado, en este libro se impone una vez más la tesis de que “lo que caracteriza la cultura en América Latina es que el significado (la letra) parece llevar una vida propia que la desconecta del significante (lo real)” (41), y así “la letra se convierte en una ‘estructura estructurante’ tanto como en un ‘bien’ primordial: su posesión es lo que subyace a todas las jerarquías que se dan dentro de la organización colonial y republicana” (41). De este modo, en *La ciudad letrada* “la lucha de clases, que tenía un lugar central en los textos de los años sesenta, queda subordinada a la más amplia división de dominantes y dominados que son definidos por su acceso o no a la letra” (42).

En definitiva, y como expresa Rosa, a pesar de que el pensamiento crítico de Ángel Rama se basa “en una denuncia de esa imposición de la letra, su concepto de la comunicación presupone la posibilidad de encontrar un código que ajuste las relaciones entre la realidad y el lenguaje escrito, o un equivalente general que las haga compatibles” (43). Para el autor que venimos comentando, este presupuesto “tiene una dimensión religiosa que adquiere una importancia singular en su argumentación”. Momento “eucarístico” en el que parece haber “una conjunción entre materia y espíritu”, y que es “emblematizado en innumerables ocasiones en los textos de Rama a través del privilegio del acto de la

acuñación" (44). Pienso que en lugar de "eucarístico", este momento es más bien profundamente "utópico". En su ensayo "Los territorios de la utopía", el filósofo Jacques Rancière plantea que, si "la utopía moderna tiene algún sentido, seguro que no se encuentra en ese mito de la isla que está en ninguna parte sino, por el contrario, en esta posibilidad de señalar con el dedo, en cada lugar, la adecuación del texto y de la realidad" (35). Podemos interpretar esta posibilidad utópica de señalar con el dedo ("escribir en el aire" diría Antonio Cornejo Polar valiéndose del verso vallejiano) como lo que Nelly Richard, en el prólogo a la edición chilena de *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, llama "operaciones de riesgo de lo estético-cultural", las que a su parecer "comprometen la imaginación crítica a bordear las fisuras –utópicas, deseantes– que impiden que lo real coincida, *realistamente*, con la mezquina versión que fabrican de él sus economías de lo razonable y lo conforme" (cursiva agregada). Esta querella sería uno de los trabajos de la literatura y, por ende, uno de los territorios –utópicos– de la crítica. Volviendo al ensayo de Rancière, para él señalar con el dedo la adecuación de texto y realidad es homólogo a viajar, pues ambas consisten "en establecer, en el orden del discurso y en el de los hechos, a cada paso, la inmediata correspondencia de las líneas del plano y las ondulaciones del territorio" (36). Finalmente, pienso que esta metáfora del viaje y sus territorios es enlazable con una que Ángel Rama proporciona en "Otra vez la utopía, en el invierno de nuestro desconuelo": "Los árboles grandes, cuando somos desarraigados, nos llevamos la tierra con las raíces" (171). Otra vez la utopía, otra vez. En esta ocasión en el invierno de nuestro desconuelo neoliberal. Que estos textos signifiquen el viaje –anacrónico, pero por ello contemporáneo– de aquel árbol con sus raíces hacia este territorio y sus ondulaciones.

VALPARAÍSO-SAN FERNANDO, JULIO/AGOSTO DE 2018.



## REFERENCIAS

Giorgio Agamben. "¿Qué es lo contemporáneo?".

*Desnudez.*

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Idelber Avelar. "Hacia una genealogía del latinoamericanismo".

*Revista Pensamiento Político* 2 (2011): 19-31.

Hugo Herrera Pardo. "Transculturación narrativa:

utopía programática modernizante".

*Acta Literaria* 52 (2016): 81-101.

-----, "Modulaciones del ensayismo. Contra-posiciones  
en tres textos tempranos de Ángel Rama sobre José Martí".

*Mapocho. Revista de Humanidades* 81 (2017). 78-93.

Aníbal Quijano. "El nudo arguediano".

*Centenario de José María Arguedas. Sociedad, nación y literatura.*

Lima: Universidad Ricardo Palma, 2011.

Ángel Rama. *La ciudad letrada.*

Santiago: Tajamar, 2008.

-----, "Otra vez la utopía, en el invierno de nuestro desconsuelo".

*Revista Pensamiento Político* 2 (2011): 162-172.

Jacques Rancière. *Breves viajes al país del pueblo.*

Traducción de Irene Agoff.

Buenos Aires: Nueva visión, 1991.

Nelly Richard. "Introducción". Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Política y literatura en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto propio, 2001.

Alberto Rodríguez Carucci. "Notas sobre la reseña y la formación de la crítica literaria en Hispanoamérica". *Leer en el caos: Aspectos y problemas de las literaturas de América Latina*. Caracas: El perro y la rana, 2017.

Richard Rosa. "Acuñaciones. Ángel Rama y la economía de la letra". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 22/23 (2003-2004): 37-66.



# NUEVE VOCES DE LA NARRATIVA CHILENA

RESEÑAS Y RECENSIONES

## PRESENTACIÓN

La siguiente sección, organizada en torno a textos de Ángel Rama sobre narrativa chilena, se abre y se cierra con intervenciones sobre José Donoso. El texto de apertura data de 1958 y se encuentra referido a *Coronación*, su primera novela. El texto de cierre es de 1981 y su reflexión se enfoca principalmente en *El jardín de al lado*, aunque llega a establecer puntos de cotejo con *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, novela aparecida un año antes que la anterior. El examen comparado de ambas notas señala una trayectoria que aglutina no solo las modulaciones que se van imponiendo, hacia inicios de 1980, en el estrato más dominante de la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, aquel estrato consignado como “boom”, sino que también deja en evidencia las transformaciones en los intereses y modos de leer en la trayectoria del crítico uruguayo.

La primera de las fechas –representativa del momento previo a la exitosa eclosión de la narrativa latinoamericana de los sesenta– muestra a un Rama que decide distanciarse de la lectura sociológica y de alegoría

nacional recibida por *Coronación* en su contexto de origen, para optar por una lectura (con ciertas cercanías a la crítica estilística) que privilegia la “suma artística” de la obra, su “esquema significativo de lo humano”. Las categorías de análisis centrales en este modo de leer las constituyen la estructuración narrativa, la caracterización de personajes, la construcción del planteamiento argumental y la configuración de los ambientes, un esquema que, por cierto, a menudo posibilitó que el crítico se tornara un legitimador de fuentes e influencias (por lo general, siempre extranjeras). En cambio, el punto de clausura de la sección se sitúa en una coyuntura que deja apreciar signos de declive en la formación integrada por Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Donoso. El modo de lectura empleado en este texto resulta ser índice del método que Rama fue cultivando desde la década del sesenta, en que a su ya aguda capacidad de análisis inmanente y estilístico le fue adicionando un sustrato sociológico, y luego antropológico, que llegó a un punto de notoria consagración con sus trabajos de madurez sobre José Martí o *Transculturación narrativa*, libro de publicación casi contemporánea a su recensión sobre *El jardín de al lado*, aunque sus primeras proyecciones (cursos universitarios, primeras publicaciones en revistas) pueden retrotraerse hasta mediados de los setenta.

A pesar de que no deja de reconocerles algunos méritos, ambos juicios con respecto a las novelas de Donoso son severos. Entre las virtudes de *Coronación* expone la facilidad narrativa que presenta el autor, la que asocia a la “limpieza” de la novelística inglesa y valora asimismo la “resonancia espiritual” de la novela, junto con el “encuentro tensionante entre un feliz costumbrismo” y un “decidido y cruel análisis psicológico”. No obstante, a su entender, las asperezas son varias. Para él resulta evidente que la novela no ha pasado por un proceso de corrección y estructuración posteriores, y que la constitución de ciertos personajes –como el mismo Andrés Abalos– es ambigua, mientras que a otros personajes se les concede intempestivamente un peso exce-

sivo en el desarrollo, incorporando así “la historia innecesaria de su vida privada”. También el uruguayo considera que el estilo mostrado por Donoso en su primera novela es “laxo, proclive a muletillas y a frases hechas”. En definitiva, Rama le aconseja al autor, en aquella nota de mayo de 1958, que para una segunda edición de la novela la limpie y reduzca muchas de sus páginas.

Por otra parte, en su método de lectura que imbrica literatura y sociedad, el peso de sus juicios severos sobre *El jardín de al lado* recaerán en su tratamiento del exilio. Rama arguye que Donoso no representa la vastedad y complejidad de tal fenómeno, por tanto su planteamiento es escaso e incompleto, en último término una visión acomodaticia de los problemas éticos y políticos tras los exilios latinoamericanos padecidos a lo largo de la década del setenta, una de las más duras en la historia continental reciente, tal como lo declara en su ensayo “Otra vez la utopía, en el invierno de nuestro desconsuelo”. Este tratamiento insuficiente, por ende, acaba impulsando lo que Rama califica como “un retroceso”, “un arcaísmo”; es en su análisis una novela en la que sorprenden los “convencionalismos de la escritura”, y en la que su resultado la hace presentarse como una novela “blanda, por momentos bonita y, sobre todo, (...) trivial”. Incluso llega a valorarla como “literatura de aeropuerto”. El punto focal de tales críticas emana como una modulación de una de las categorías sociológicas que le permitió inmiscuirse y abordar este modo de lectura, es decir, el funcionamiento sistémico de la literatura mediante un triángulo que aglutina las interacciones entre autores, textos y lectores. A partir de dicho planteamiento, fundamenta sus críticas a *El jardín de al lado* en la problemática serie lingüística que comenzó a hacerse presente por aquellas fechas en ciertas novelas del exilio latinoamericano, en especial las que se desplazaban por los grandes circuitos editoriales.

Estos dos polos, en lo absoluto excluyentes, oscilantes entre una lectura centrada en el "esquema significativo de lo humano" de las obras, y otra que articula los aspectos semióticos a marcos sociales y antropológicos, sirven para ofrecer una organización panorámica de los textos que integran esta sección. Dentro del primero de los polos encontramos, por ejemplo, su comentario a *Mejor que el vino* de Manuel Rojas, de la que dirá que su auténtico tema "es la progresiva transformación interior de Aniceto". Y a pesar de que la considerará "el sermón de la madurez" de Rojas, no se sustraerá de reconocer en ella "fragilidades narrativas", como la estructura plana, marcada por un tiempo subjetivizado que, no cobra nunca profundidad y se mantiene tercamente en un "planismo narrativo que hace secas las situaciones y carentes de resonancia a los personajes". En este sentido también, ve como frágil la construcción de personajes femeninos, problema no menor para una novela en la que "el amor tiene tanto lugar" no hay "una sola figura femenina novedosa, trazada desde su interioridad, y en última instancia todas revierten a circunstancias en la vida de Aniceto Hevia".

En este polo del "esquema significativo de lo humano" hallamos también la lectura de *Eloy* de Carlos Droguett, a la que de entrada manifiesta que no hubiera dudado en otorgarle el premio Biblioteca Breve Seix Barral debido, entre otros aspectos, a "su prosa de alta calidad, y tan poco habitual en tierras americanas", su precisión narrativa, o su "moderno sentido rítmico del arte novelístico", pero a la que critica falencias en el desarrollo de la perspectiva interior monologuista, que no acaba de proporcionar "un ser humano distinto, extraño y singular", una "revelación de la intimidad original". También podemos situar en la misma línea sus apreciaciones sobre *Surazo*, el aclamado volumen de relatos de Marta Jara. De la autora y su libro valora el haber conseguido "una sensación directa de carne viva, lacerada, lo que otorga fuerte verdad a sus relatos", o "la autenticidad del sentimiento que maneja", alcanzados mediante un mecanismo regresivo que se esfuerza por podar "todo

vestigio de vida social para recuperar las esencias que ella recubre y modifica". O su ponderación de *Cuentos pánicos*, de Alejandro Jodorowsky, de quien valora su capacidad de invención temática, basada en una imaginación asistemática y acompañada por una "escritura clara, precisa, centelleante, que realza cada página y decora", aspectos que que acaban consiguiendo "una penetración más compleja de la realidad y hace brillar ideas inesperadas e inquietantes".

Uno de los puntos altos de este modo de leer, lo constituyen, dentro de la sección presente, sus atentas y entusiastas lecturas de la obra de Marta Brunet. Tanto en su reseña a *Amasijo*, como en su prólogo a *Soledad de la sangre*, Rama valorará "su natural tensión narrativa y su vivacidad creadora", su "destreza ambientadora", o "esa rapidez de concentración sobre las situaciones reveladoras". Inclusive, este último rasgo lo juzga como una de las virtudes mayores de la narradora chilena, al igual que la autenticidad de la experiencia que transmite, el rigor con que es conducida a lo largo de su obra, aspectos que la terminan situando "en un marco artístico donde cuentan menos los desaliños y las imperfecciones ocasionales, puesto que lo que cuenta es el tacto sensible intenso y trágico, duro y tesonero siempre, de la vida humana".

Un texto temprano que deja ver el tránsito de Rama hacia un modo de lectura apoyado en aportaciones sociológicas es el que dedica a José Santos González Vera, cuyo subtítulo lleva la frase de "aristocracia del pueblo". Si para el ensayista uruguayo *El jardín de al lado* puede ser considerada como "literatura de aeropuerto", la del autor de *Alhué* puede ser circunscrita como "Literatura de evocación". En ella valora su estricta economía del lenguaje, su búsqueda de la exactitud artística, ese mecanismo propio de su narrativa que Rama tilda como "alejamiento espacial" que incuba en sus estructuras aquella distancia percibida entre el narrador y la cosa narrada, y con ello su particular tratamiento de la temporalidad que termina produciendo que las "cosas del pasado



están frente a él cuando las cuenta, fijas, precisas en la pulcritud de la memoria, como elementos vivos. Si el tiempo ha laborado sobre ellas, ha sido sólo en el sentido de intensificar su prístina concisión y la claridad de su perfil y de su funcionamiento”.

La sección también está integrada por otro tipo de textos que Rama practicó en su decenio como director literario de *Marcha*, un tipo que surge de la experiencia de la entrevista, pero que en muchas ocasiones desborda el modo tradicional estabilizado para este tipo textual. La versión más tradicional de entrevista viene a estar representada por “Charla en Santiago: Marta Brunet entre nosotros”, intervención ubicada entre su reseña de *Amasijo* y su prólogo casi póstumo a *Soledad de la sangre*. Un segundo tipo es el texto que aquí se incluye sobre Francisco Coloane, “Un chileno patagón en Montevideo”. Por último, la manifestación más atípica del modo textual señalado es “Un folletín llamado Alfonso Alcalde”, hilarante y genial trabajo con la entrevista, a partir de su encuentro y diálogo con el autor de *Las aventuras de El Salustio* y *El Trúbico*, a quien valoró sobre todo como poeta, según queda testimoniado tanto en este texto como en su comentario a *Variaciones sobre el tema del amor y de la muerte*, inserto en “Los libros de la S.E.CH”, texto que integra la siguiente sección.



# Acción

11 de mayo de 1958

## JOSÉ DONOSO UNA REVELACIÓN CHILENA<sup>1</sup>

**C**oronación es la primera novela de un escritor chileno de 32 años que sólo tenía en su haber una educación inglesa, dos viajes europeos, varios oficios y un tomo de cuentos laureado.<sup>2</sup> La novela ha sido propuesta como una interpretación sociológica de la sociedad chilena y quizás haya sido uno de los elementos que justificaron su pronto éxito en su país. Fuera de

1 Justo debajo de la reseña de Ángel Rama, apareció publicado un texto de Antonio Candido titulado "La novela brasileña contemporánea". He analizado este singular y olvidado "encuentro en página" en el artículo "Antonio Candido y Ángel Rama, 1958. *Addenda para una amistad intelectual*" (*Revista Chilena de Literatura* 97: 63-86).

2 Ángel Rama alude a *Veraneo y otros cuentos* (Santiago: Universitaria, 1955). Por tal volumen Donoso obtuvo el Premio Municipal de Santiago de 1956. Ese mismo año publicó su segundo libro, *Dos cuentos* (Santiago: Editorial Guardia Vieja, 1956).



él, es otro juego de coordenadas el que utilizamos para medirla: ya no nos importa su veracidad interpretativa —como no nos importaría el tenían razón los güelfos o los gibelinos para medir la obra de Dante—; nos tiene sin cuidado su chilenuismo —como nos tiene sin cuidado saber si eran bien ingleses los personajes italianos de Shakespeare—; en un ensayo previo y parcial del juicio definitivo, encaramos esta creación de Donoso como una suma artística, como un esquema significativo de lo humano también.

Los personajes y las situaciones de la novela se cumplen a la sombra de una nonagenaria patricia, Misia Elisa Grey de Abalos, quien se sobrevive en su enorme casa vacía y cuya particular y arbitraria locura consiste en una procaz obscenidad para interpretar a los seres que la rodean: sus dos viejas servidoras, —Rosario y Lourdes—, la joven Estela, un nieto cincuentón, timorato, reprimido y elegante, don Andrés Abalos. Mediante la provincianita, Estela, venida al mundo tentador de la gran ciudad se establece la vinculación entre los dos ambientes que oponen dos distintos modos de corrupción —por exceso y por carencia—: el de la oligarquía decadente en que está la familia Abalos y sus amigos enriquecidos, especialmente Dr. Carlos Gros, y el de una zona miserable de la población representada por René y Dora, por la barra de muchachos a que pertenece Mario, quien ha de enamorarse auténticamente de Estela. En el desmoronamiento definitivo, presentado sarcástica y aparatosamente bajo las especies de una coronación, sólo se salvan estos dos jóvenes personajes, la pareja de Mario y Estela —ya embarazada— de

cuya nobleza simple y primaria podrá esperarse algo nuevo.

La obra tiene una primera virtud: la facilidad narrativa que muestra el autor; el andar suelto sobre un ritmo amplio que caracteriza su desarrollo; el apresamiento de la realidad ambiente mediante una malla muy amplia, porosa, como es habitual en la limpieza narrativa inglesa. Pero es al mismo tiempo una de esas obras que se le van haciendo al escritor mientras las redacta y desbordan los planteos originarios. Cosa mucho más visible, y que es origen de las sucesivas asperezas que se originan en su lectura, porque es una novela que no ha pasado por un proceso de corrección y estructuración posteriores. A pesar de la confesada admiración del autor por Stendhal, lo que aquí se necesitaba era esa armonización stendhaliana de las diversas de las diversas partes para obtener un equilibrio del que nace el funcionamiento vivo de la obra.

No me extrañaría que esta novela haya nacido de un relato mucho más breve que ha sufrido un proceso de crecimiento inarmónico: hay personajes cuyo trazado es ambiguo, como el caso de Andrés Abalos, que

comienza sobre una tesisura y mediada la novela pasa a otra que puede integrarse con la primera, pero que es disonante por el salto inesperado; hay otros personajes como su amigo el médico a los que la novela les concede repentinamente un peso excesivo en el desarrollo, incorporando la historia innecesaria de su vida privada. Pero hay distracciones nimias que demuestran esta falta de reacondicionamiento de la materia narrativa: las relaciones entre Abalos y Gros se dan por clausuradas definitivamente en la página 179 y en la 205 se los enfrenta en una conversación: con ellas se pretende un enriquecimiento ideológico de la obra que desfigura a ambos personajes al dotarlos de una autoconciencia que hasta ahora les había faltado.

Donde Donoso es más sagaz es en el tratamiento de los personajes populares por lo mismo que los ve desde arriba; la tipificación costumbrista con que los viste se enriquece interiormente con un discreto análisis psicológico; es el caso de las mujeres, Dora, Lourdes, Rosario, Estela. Y también, en la zona burguesa, es el trazado de la nonagenaria sobre una gama constante

que busca la intensidad y el efectismo, y lo consigue certeramente.

Pero lo que quizás en esta obra marque mejor la influencia de la moderna literatura inglesa, es la capacidad para ambientar. El personaje nunca queda solo sino que se establece, entre él y el mundo, un lazo sutil que los reúne. Es la pintura de la casa; la descripción del ceremonial de la fiesta; una larga escena aglutinada por una llovizna que es casi niebla; la visión melancólica del campo de juego abandonado y sus alrededores donde está la más cruel escena de amor (René y Dora); el caótico paisaje urbano de los barrios pobres de Valparaíso donde Mario siente crecer su miseria. Donoso encuentra una realidad original y sabrosa para envolver su historia. Su estilo es todavía laxo, y muy a menudo se descansa en muletillas o las frases hechas (otra vez la falta de corrección y apretamiento del texto) de sonido convencional (“en el vientre de Estela dos vidas conjugadas bellamente producían otra vida”), o recurre a trucos cinematográficos como el vuelo del pájaro que le permite ligar y oponer dos escenas eróticas. Pero cuando narra la acción o describe el contor-

no natural readquiere su ponderable concisión y agilidad para pasar de una a otra escena con una medida oportuna del tiempo y una excelente capacidad imaginativa.

A Donoso le convendría abordar una segunda edición corregida de su novela, para que ésta alcance la plenitud a que apunta. Quizás entonces sea más breve, le sirva de ejemplo la economía tensa de su contemporáneo González Vera. Y ello no afectará lo más singular de esta experiencia: su resonancia espiritual. Ese sentido crepuscular, agónico y a un tiempo dramático en que sitúa la vivencia humana. Donoso está buscando una aspereza interior que trasunte su personal conflictualidad, y a ella llegará, porque es un escritor dotado. Evoca con el romanticismo de nuestro tiempo un mundo convulso en que zozobran los antiguos valores morales. De ellos todavía se prende, porque aún no es capaz de ver más allá de su definitiva quiebra. Pero ronda su composición. Su salida optimista se legitima por la sucia furia dentro de la cual se formula y la dota de un centro veraz. Pero lo que más me importa es lo que tiene de índice de una nueva situación, literaria

y humana, de la creación artística, tal como la ilustrara entre nosotros Juan Carlos Onetti. No creo que Donoso lo conozca, y el ligero contacto con esta aforada agitación de la novelística del uruguayo, procede de la común utilización de la literatura de Faulkner. Donoso, que es más joven, conserva sin embargo muchas cosas sobrevivientes de otras épocas en las que todavía confía, o en las que quiere confiar. Ello explicaría que la postulación tan teatral como funeraria de su tema admita la incorporación de un ansia vitalista y sana, que es, en literatura, el uso de un feliz costumbrismo contrapuesto a un decidido y cruel análisis psicológico.

**Cine Universitario del Uruguay**

anuncia un estudio exhaustivo de la obra del realizador sueco

**Ingmar Bergman**

Puerto  
Sed de pasiones.  
El fracasado  
Joven y divino tesoro  
Un verano con Mónica  
Noche de circo  
Una lección de amor  
Confesión de pecadores  
Sourisas de una noche de verano  
El séptimo sello  
La fuente de la doncella  
Cuando huye el día  
Tres almas desahucadas  
El mago  
El ojo del diablo  
Detrás de un vidrio oscuro  
Luz de invierno  
y otras

**A partir del próximo MARTES 17**

en su cómoda y moderna sala con aire acondicionado, pantalla ancha, bar y restaurante.

**Soriano 1227**

TEL 9 67 68

## EL “HIJO DE LADRÓN” DESCUBRE EN SU MADUREZ LA FATALIDAD DEL AMOR, MEJOR QUE EL VINO<sup>3</sup>

No es cierto que las segundas partes nunca sean buenas, cuando se habla de partes novelescas. Es cierto que el autor las inicia con aprensiones porque no se

<sup>3</sup> Texto aparecido en la sección “Letras del mundo”. En aquella ocasión, la reseña de Ángel Rama a la segunda novela de la tetralogía sobre Aniceto Hevia de Manuel Rojas compartió sección con un comentario del crítico uruguayo al ensayo de José Pereira Rodríguez Sobre las relaciones de amistad entre Julio Herrera y Reissig y Horacio Quiroga (Montevideo, 1959).

El título escogido en la presente edición corresponde al subtítulo empleado en esa oportunidad por el autor de *Transculturación narrativa en América Latina* para encabezar su columna sobre la novela en cuestión. Justo bajo este subtítulo apareció un retrato de perfil del escritor chileno, que en su pie de foto decía “Reflexivo e indeciso como su personaje, Manuel Rojas medita en forma narrativa”.

En tanto que el subtítulo con el que Rama hizo encabezar su columna sobre el ensayo de Pereira Rodríguez fue “También en 1900 la envidia intelectual hacía estragos”.

las juzga en sí sino en el cotejo con la primera parte ya idealizada, y debe hacer algo distinto y comparable. De este modo debe haber trabajado Cervantes la segunda parte de su *Quijote*, y José Hernández la vuelta de *Martín Fierro*, y Manuel Rojas esta novela *Mejor que el vino* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1958, 256 págs.) donde se continúa la vida de Aniceto Hevia que había dado origen a *Hijo de ladrón*, unánimemente considerado como el mejor relato del chileno.

Rojas se reencuentra con un Aniceto Hevia que es ya notoriamente su “alter ego”, cuando tiene 25 años y es un humilde apuntador de una compañía teatral de provincias. Con él recorre Argentina y Chile durante años y lo abandona llegado a su madurez, cuando a los 42 años cree haber entendido el mundo de los hombres y ante él actúa con seguridad, sin doblegar sus convicciones. Si *Hijo de ladrón* fue la infancia y la adolescencia de Aniceto, esta novela nos transmite su juventud y comenzada madurez y deja una puerta abierta para una tercera sobre su madurez y senectud. La primera estaba sostenida por el afán de descubrir la vida y los hombres; la segunda mo-

vida por el descubrimiento del amor que, como el cantar bíblico, “es mejor que el vino”.

La ocupación aparenialmente más destacada de la novela es el ejercicio del amor, desde la relación con una mujer frígida (Virginia) que utiliza a Aniceto para desligarse de su marido, hasta la austera relación con Jimena, pasando por la plenitud del amor matrimonial en María Luisa y el ejercicio del simple amor físico con Flor. El tema estaba ausente de *Hijo de ladrón* y ello explica el aire austero del volumen, su aspereza tonal. Pero aquí no introduce en la materia novelística un ablandamiento, ni abre una instancia de la sensualidad que sorprendería en un escritor espectador y no gozador de mundo, por dos evidentes razones: porque el auténtico tema del libro es la progresiva transformación interior de Aniceto, quien extrae de su origen vagabundo las condiciones espirituales para determinar en su madurez el lugar que le corresponde en el mundo, y porque aplicado al amor este proceso le va a permitir ver claramente en qué debe consistir la auténtica relación del hombre y la mujer. Llegado a la difícil edad de los

42 años, Aniceto se rehúsa a transformar el amor, entendido como la comunión espiritual y carnal que es, en un mero acoplamiento físico, y a lo largo de su experiencia va forjando el principio de una relación basada en dos individualidades que se necesitan y que se respetan como tales en el plano de su recíproca dignidad.

Muchas veces se ha señalado este criterio individualista, teñido de espíritu ácrata, que distingue la narrativa de Rojas y de la que sale su visión del hombre, de la sociedad y hasta su entendimiento de la mecánica del universo. Es un elemento formativo cuyo origen puede remitirse a su adolescencia, y en el que también pudo poner su acento el grupo bonaerense de Boedo al que estuvo vinculado en sus orígenes literarios, junto con esa expresión de la piedad humana y social que atempera el exceso individualista sin llegar a una vivienda humana colectiva.

Los hombres de sus libros son individuos, mónadas separadas, que se entrecruzan a lo largo del mundo siguiendo caminos zigzagantes, se rozan un momento, se contemplan con afecto —el que nace de sentirse breves compañeros de

viaje— y vuelven a separarse para no reencontrarse más. La austeridad sentimental con que lo hacen da la medida de su calidad viril, y así se lo ve, ejemplarmente, en el encuentro de Aniceto con su hermano Daniel. Carecen de energía creadora y viven al día un poco a la manera de los personajes acuñados por nuestro Morosoli,<sup>4</sup> conversando y pensando, tironeados entre un afán innato de libertad plena que los arroja al mundo; y una fuerza de gravedad que los arraiga y somete. Actúan lejos de los centros agitadores de la sociedad —los gobiernos, los sindicatos, los directores—, dentro de un general desamparo, gris y escéptico, que aunque Rojas nunca lo señala admite una instancia metafísica.

Cada hombre lleva a cuestas su carga de experiencias, las que cobran vigencia frente a nuevas circunstancias reestructurando la vida

---

4 Ángel Rama se refiere a Juan José Morosoli (1899–1957), escritor uruguayo de tendencia regionalista. De su obra se ha destacado fundamentalmente el dominio del cuento breve. Rama le dedica una nota aparecida en el periódico uruguayo *El País*, el día 4 de enero de 1958, titulada “Juan José Morosoli, amigo de los vivientes” y un artículo en *Marcha*, “La retórica de un creador”, publicado en el número 959 (15 de mayo de 1959).

interior. Por eso el tiempo pierde su dimensión visible, externa, y se reduce a un proceso que opera subjetivamente dentro del alma. Dado que la estructura novelística es lo individual, el tiempo también se hace individual y solo vale en dependencias exclusiva de las transformaciones íntimas. La estructura de *Mejor que el vino* así lo revela. No se encontrará aquí la peripecia todavía lineal y cronológica que servía para armar los materiales episódicos de *Hijo de ladrón*, sino que en esta segunda parte el fragmentarismo característico de Rojas —y derivado de su individualismo tenaz— está sometido a un discurrir temporal que nada tiene que ver con el que ordenan los almanaques. La novela progresa por saltos al futuro, regresos al pasado, distracciones marginales que le permiten encadenar con episodios centrales de su existencia, una evocación muy voluntaria de los personajes y las situaciones de la primera parte, un entrelazado de personajes que siempre se revela quebradizo, un vaivén caprichoso.

Pero esta estructura de singular y subjetiva animación temporal no cobra nunca profundidad y



se mantiene tercamente en un platismo narrativo que hace secas las situaciones y carentes de resonancia a los personajes. Imposible no ver la novela como un telar en funcionamiento, así como Aniceto cree ver a su pensamiento: “En la habitación, a oscuras, en silencio, cree advertir que funciona como una máquina tejedora, una máquina que, según le parece, teje de izquierda a derecha, nunca de frente a fondo, en sentido horizontal además y siempre en una trama de urdimbre diversa”. Este individualismo, este tiempo subjetivado, esta estructura plana, esta sequedad expresiva, componen el fondo permanente del que surgen las creaciones narrativas de Rojas.

*Mejor que el vino* revela una ascensión en la concepción de la novela coincidente con la madurez del autor, que la distingue radicalmente de *Hijo de ladrón*. Una novela ya no es una serie de personajes y peripecias hilvanadas, sino que es una meditación interior sobre el hombre, su comportamiento, su realidad y destino, que se va ilustrando con escenas sueltas ejemplificadoras de un pensamiento. La rapidez y brevedad del contar anterior da paso a una nove-

dosa búsqueda de lo ético en que los episodios narrativos importan por las conclusiones conceptuales a que llevan. La simplicidad monocorde de la prosa de Rojas, tan lavada de afán artístico, se adentra aún más, pero con eso no se gana el descubrimiento de nuevas leyes de la vida. Rojas reafirma cada vez más su individualismo, explícitamente dice que sus conclusiones sólo son válidas para el personaje que las extrae, e implícitamente lo muestra con la constante indecisión de su estilo que baraja siempre distintas posibilidades según los distintos seres humanos.

Hay una especie de encerramiento dentro de sí que postula al mismo tiempo el respeto por el otro. Puede estimarse su calidad ética, pero es visible su fragilidad narrativa: en una novela en que el amor tiene tanto lugar no hay una sola figura femenina novedosa, trazada desde su interioridad, y en última instancia todas revierten a circunstancias en la vida de Aniceto Hevia que para llegue a su entendimiento personal del amor. Los personajes masculinos, incluso, adquieren su veracidad merced al perfilado costumbrista o al encadenamiento de los hechos de una his-

toria, en un modo objetivizante merced al cual el narrador se distancia.

No podríamos haber rastreado estas singularidades del libro si no estuviéramos en presencia de una aportación novelística considerable, algo así como el sermón de la madurez de Manuel Rojas, donde ha puesto su mucha sabiduría del mundo contemplado desde el ostracismo de su interioridad. Al cerrar el libro no se ha demostrado el cantar bíblico, según el cual las caricias de la mujer son mejores que el vino. Se siente en cambio que son una fatalidad, una necesidad de este hombre de barro que somos, y que ello trae delicia y sufrimiento en equilibradas partes.

## MARCHA

---

22 de abril de 1960, Nº 1005

---

### CARLOS DROGUETT: *ELOY*

**C**arlos Droguett: Eloy. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1960. 190 ps. Si hubiéramos integrado el Jurado del Premio Bi-

blioteca Breve de editorial Seix Barral, no hubiéramos tenido vacilación para elegir entre la novela de Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*, que obtuvo el primer premio y ésta del chileno Droguett que salió finalista con dos de los cinco votos, y hubiéramos votado por Droguett.

Porque si bien la obra de Hortelano tiene una organización más amplia, una comunicación más fácil con el lector y una hábil estructuración narrativa, al mismo tiempo no supera un tipo de personajes ya caracterizados, esos jóvenes de la alta burguesía, que parecen fantasmas o suicidas potenciales, y su planteamiento argumental es débil e ingenuo. En cambio con esta breve novela de Droguett estamos en presencia de una auténtica elaboración artística, original, poderosa, estamos frente a un hombre que es un escritor con la sensibilidad diestra del oficio y la eficacia del decir narrativo.

Droguett tiene ahora 45 años, y es autor de una novela anterior, *Sesenta muertos en la escalera*,

---

5 Novela publicada en 1953 por editorial Nascimento, tras adjudicarse el Premio del concurso patrocinado por la misma casa editorial. Al año

que no conocemos, y que publicó hace siete años. En ésta parte de un hecho real: la captura de un salteador de caminos, el ñato Eloy, autor de 20 asesinatos, por parte de un destacamento de carabineros. Toda la obra es un monólogo interior, el de este Eloy cercado por la policía y que ya ve próxima su muerte aunque de ella descrea, mientras en su memoria se superponen, entrecruzan y desfibran fragmentos de su pasado que van recomponiendo confusamente un destino humano.

Aunque esté muy bien hecho, no es esto original, e incluso el sistema del “racconto” en estas circunstancias ha sido explotado y agotado por el cinematógrafo. Tampoco es demasiado nueva la forma protoplasmática de la evocación y su injerto dentro de la realidad en que el personaje padece miedo y coraje; aquí Droguett se aprovecha de las migajas del gran banquete monologuista de Joyce, acondicionando sus aportaciones a una preocupación expresiva racional y lógica. El monólogo que parte ardiente y confusamente al principio,

---

siguiente de su publicación, la novela también obtendría el Premio Municipal de Santiago.

rehusando el punto y aparte y condescendiendo a veces con la coma, muy pronto se organiza en frases normales, de periodos explicativos, y juega realidad y evocación al narrar alternando, pensado más que sentido y recreado desde la entraña del personaje.

Curiosamente no aparece ante nosotros un ser humano distinto, extraño y singular. A pesar de la perspectiva interior monologuista, no hay aquí una revelación de la intimidad original, como en aquel deslumbrante fragmento de *El sonido y la furia de Faulkner*, en que se superponía a una confusa visión de lo real la naturaleza única del idiota que contaba. No apreciamos aquí a un ser que desde fuera nos sorprende — un criminal reiterado, un ejercitante de la crueldad, un antisocial— y nos provoca intensa curiosidad por saber cómo está hecho por dentro. El Eloy que nos ofrece Droguett, y quizás sea ésta aunque no nos conforme la comunicación que nos dirige, es simplemente un hombre que vive en lo concreto, dominado por la sensualidad, ansioso de un retazo de alegría, un buen padre de familia, con miedos y alardes de valor, pero

también con timideces, sensibilidades delicadas y violencias, un hombre en fin.

Pero para esto parece tampoco Droguett ha movido una admirable escritura literaria, una precisión rítmica de creador que tiene el idioma entre las manos y los plasma a la expresión más cabal: una siempre sorprendente capacidad para aprehender el paisaje, la realidad más trillada, y estructurarla en una forma que es ardorosa y exacta, imagen del arte. Parece pasar por estas páginas el recuerdo de una prosa rusa que nuestro público ha intuido a través de las páginas de Pasternak, aunque pertenezca a toda una modalidad creadora nacional, en lo que tiene de potenciación y de intensidad dicente, en lo que tiene de capacidad para reestructurar la realidad combinándola con enorme libertad artística.

Es esta prosa de alta calidad, y tan poco habitual en tierras americanas, es esta precisión narrativa, tensa y sabrosa a la vez, es este moderno sentido rítmico del arte novelístico, los que hacen la excelencia parcial de la obra de Carlos Droguett, y los que le hubieran debido aca-

rrrear el premio Seix Barral, si éste, como indican sus bases, se discierne a las expresiones formales más recientes y creadoras del género.

## MARCHA

---

8 de septiembre de 1961, Nº 1074

---

### JOSÉ SANTOS GONZÁLEZ VERA: ARISTOCRACIA DEL PUEBLO

Cuando en 1950 el Premio Nacional de Literatura de Chile recayó sobre José Santos González Vera, la sorpresa y la indignación anduvieron metidas en el ambiente intelectual, y los diarios extendieron al gran público la polémica de los consternados. En esa fecha González Vera tenía 53 años y, en treinta años de participación en la literatura, sólo había publicado dos libros, *Vidas mínimas* y *Alhué*, ninguno de los cuales superaba las cien páginas, y en diversas revistas tenía disperso un conjunto equivalente de páginas. Para los criterios cuantita-

tivos de nuestra AUDE<sup>6</sup> —y de los áudicos chilenos que también los hay— era un escritor sin derecho a jubilación ni beneficio.



★ Un hombre entre otros

Pero para algún crítico, como Alone, que había seguido su obra desde el comienzo con admirada atención, ese premio distinguía con certeza la calidad más precisa:

---

6 Ángel Rama alude a la Asociación Uruguaya de Escritores (AUDE), fundada el 28 de abril de 1949. Su primera directiva establecida estuvo integrada por Juana de Ibarbourou en el cargo de Presidenta, Carlos Sabat Ercasty ocupando el cargo de Primer

Premiar, ahora, en este país, la finura, la elegancia, la discreción, el silencio, un nombre sólido, sin estrépito, una obra escasa, de alta calidad, la prosa más rara, impalpable, imperceptible, aguda, como descuidada. Lo hallo desconcertante... No sólo en Chile, en América es rara su moderación: una Alteza Serenísima a quien nada de lo humano causa extrañeza y que llegó al mundo provisto de una sabiduría inmemorial.<sup>7</sup>

Por una vez al menos habían sido burlados los propagandistas de sí mismos, los que se organizan banquetes, los que coaccionan premios, gestionan artículos laudatorios, y capitanean impudicamente sus candidaturas, los que necesitan del aplauso en vida porque saben que con la muerte se aventarán tanto sus

---

Vicepresidente, Montiel Ballesteros en el puesto de Segundo Vicepresidente, Paulina Medeiros en el cargo de Secretaria General, Daniel D. Vidart como Prosecretario, Arsinoe Moratorio en el cargo de Secretaria de Actas y Luis A. Caputi como Tesorero.

7 Cita extraída del texto de Alone "González Vera", publicado en *Repertorio Americano. Cuadernos de Cultura Hispana* Nº 1117 (págs. 275-276), aparecido el día 30 de septiembre de 1950. El texto presenta como fecha de composición "Santiago, 15 de junio de 1950".

cenizas como sus escritos. Un hombre silencioso y retraído, que había creado con impecable paciencia una literatura auténtica que no halagaba ni escarnecía al público, se veía proyectado hacia él con una responsabilidad artística de la cual proceden sus siguientes libros: en 1951 Nascimento edita *Cuando era muchacho*; en 1954 *Eutrapelia*, colección de ensayos; en 1959 *Algunos*, una serie de doce biografías de escritores chilenos. Son sus libros más extensos, en su mayor parte compuestos con las páginas sueltas publicadas en revistas, especialmente en *Babel* a cuya época chilena estuvo estrechamente vinculado. Junto a ellos se reeditan sus dos primeros libros con la pintoresca mención, tan reveladora del afán de precisión lingüística de González Vera: segunda, tercera, quinta edición, “corregida y disminuida”. En esta América palabrera, de altisonante verbigracia hueca, este cauto chileno se ha regido por el criterio de la más estricta economía, aliada a la empecinada búsqueda de la exactitud artística. Es uno de los motivos de su ejemplaridad.

## VIDAS MÍNIMAS

Otro es la espontánea capacidad para concentrarse en lo que, utilizando un título suyo, llamaríamos “vidas mínimas”. La naturaleza, el poblado, el trajinado paisaje de la calle ciudadana son en sus libros un servicial escenario para destacar con un contorno verosímil a los auténticos protagonistas: los seres humanos. Estos no están elegidos por sus rasgos inusitados o por sus acciones desmesuradas, sino, al contrario, por una restricta humanidad, si esta palabra pudiera valer como sinónimo de simple y cotidiano.

Pero, y esa es la exitosa operación del artista, González Vera asume tal contracción atenta por sus criaturas mínimas que consigue la hazaña de que la vida corriente, incluso trivial, de un conventillo donde no pasa nada desmesurado (en *Vidas mínimas*) llegue a dibujarse ante nosotros como un espectáculo de sostenida seducción; que los personajes de un humilde pueblo chileno (en *Alhué*) aun faltos de riqueza anecdótica, sostengan nuestro interés; que la vida de un crítico literario (Alone en *Algunos*)

sea atractiva como la de un héroe novelesco.

La gama habitual que recorre es la que va del proletariado o del “roto” a una pequeña clase media; sus aventuras son consabidas de la lucha por la vida, de los problemas conyugales, del mucho conversar y opinar sobre el mundo, de los oficios y las amistades. Al hacer de esta materia algo tan preciso y gustoso, González Vera demuestra que el problema previo del escritor está en el punto de vista que asume ante el mundo exterior, y que el valor o la riqueza de las criaturas que transitan sus páginas deriva de la dimensión con que el ojo del escritor las mira: un humilde sastre, un pescador, una encargada de conventillo pueden adquirir así la dimensión interesante de un Rostov o de un Sorel.

Son seres reales, son seres que han sido compañeros de vida y que González Vera apresa en el estricto lapso en que lo acompañaron, pero son los hombres que, aunque sin pertenecer a una sola clase social, explican una importante transformación de la sociedad chilena de este siglo.

## LA GENERACIÓN DEL 20

En la vida de todo escritor hay elecciones juveniles que determinan los rumbos de vida futura y de arte. A veces, como en el caso de González Vera, a esas elecciones los conduce fatalmente una línea de entendimiento de las cosas que arranca de la infancia, del medio familiar y social. En este chileno el suceso orientador fue el movimiento progresista del año 20 en el que convenientemente militó, como su otro gran compañero generacional, Manuel Rojas, y del que salió la experiencia política renovadora del primer Alessandri, tan comparable a la de nuestro José Batlle y Ordóñez.

Este movimiento, que sacudió a Chile y al que concurrieron los sectores proletarios, la exigente clase media que buscaba desplazar al patriciado, la peleadora Federación de Estudiantes, abre una coyuntura progresista que alcanzará su expresión política con el gobierno de Alessandri. “¿Qué fuimos? —pregunta uno de sus actores, Santiago Labarca en su artículo “La generación del año 1920”— Un heterogéneo conglomerado de hombres de todas

las edades venidos de todas partes y a los que impulsaban los sueños... A él pertenecían obreros, artesanos, estudiantes, profesores, filósofos, políticos y artistas; unos pocos diletantes y ningún usufructuador... ¿Qué hicimos? Las Fiestas de la Primavera y la Asamblea Obrera de Alimentación Nacional; el Club de Estudiantes, instalado en un palacio, y las grandes huelgas del carbón; la Revista Juventud y el incendio de la Escuela de Farmacia. En síntesis: desertar la conciencia de la masa y el alma de los universitarios. ¿Qué destruimos? Infinitos prejuicios”.

Carlos Vicuña por su parte (en “El año veinte”)<sup>8</sup> reconoce “la aspiración creciente, enardecida y casi angustiada de la clase media por conquistar las posiciones administrativas, políticas, sociales y económicas que los “siúticos” desdeñados creían merecer, sobre todo si consideramos su cultura superior y mayoría indiscutible”: aspiración justificada que produce la ascensión de la clase media. Y González Vera diagnostica

---

8 Tanto este texto de Carlos Vicuña, como el anterior citado de Santiago Labarca, aparecieron en el Nº 28 de *Babel. Revista de Arte y Crítica* (julio-agosto de 1945).

con exactitud las consecuencias del movimiento reformista, al analizar la obra de Alessandri (en *Cuando era muchacho*):

fue un gran reformador, sin otro paralelo que Balmaceda, pero superó a éste en que supo y sabía, en cada momento, cuál era el punto de acuerdo entre los intereses contrarios, y esa sabiduría le permitió, con un mínimo de oponentes, crear la nueva Constitución, separa la Iglesia del Estado y forjar las leyes sociales, con lo cual evitó la revolución, salvó la vida y fortuna de las clases altas, abrió camino al proletariado para conquistar lo suyo y fortaleció hasta límites increíbles a la naciente clase media, fuerza de equilibrio. Es casi imposible imaginar lo que era el pueblo a comienzos de este siglo, pero los que a comienzos de este siglo, pero lo que en esa época eran jóvenes pueden recordar algo retrotraerían aquella realidad si mirasen, ahora, el paso de un desfile obrero atendiendo sólo a cómo van vestidos.<sup>9</sup>

---

9 En la edición de *Cuando era muchacho* considerada en las *Obras Completas. Tomo I* (Santiago: Cocina, Soria editores, 2013), esta cita se encuentra en el numeral 91 (p. 353).



González Vera, originariamente anarquista como Manuel Rojas, participa colateralmente de este movimiento y a su espíritu es fiel cuando otros, empezando por Alessandri, lo traicionan. Su ideología social y política tiene exacta equivalencia en su literatura, quizás con más rigor individualista, con mayor nitidez que en su amigo Rojas. En muchos momentos de la historia chilena y de la política internacional, se le encontrará, sin palabrería ni demagogia, en la misma terca posición, la de un hombre de izquierda, lúcido y seguro, y es así que integra la redacción de *Babel* donde Enrique Espinoza congrega a Ciro Alegría, Luis Franco, Martínez Estrada, Juvencio Valle, Ernesto Montenegro. Puede resultar ejemplar esta confesión de Alone:

En el espíritu de González Vera coexisten curiosamente las ideas agitadas (empezó anarquista y se ha detenido en el límite del comunismo) y una forma impasible, una actitud imperturbable. Revolucionario teórico, llevado al terreno de la acción, probablemente se paralizaría si fuera preciso lanzar palabras vanas, frases declamatorias, como es preciso hacerlo en una re-

volución. Ante todo el buen gusto, y como el buen gusto es medida, proporción, equilibrio, yo no le tendría miedo a un movimiento revolucionario dirigido por González Vera. Al contrario. Me gustaría verlo, participaría en él.

Los personajes de González Vera son los que reclamaron el movimiento del año 20. Sin ser la suya literatura proletaria, está movida por su espíritu, en lo que el proletariado de formación anarquista, a principios de siglo, tuvo ejemplarmente: una orgullosa conciencia de clase, una aspiración de justicia, un sentido polémico de la vida, un fervor individualista que puede llegar a la extravagancia, una teoría sana y seria del hombre. No es raro que la admiración literaria mayor de su adolescencia fuera Máximo Gorki, al punto de juntar dinero para encargarse un sobretodo “a lo Gorki”: “Al principio estuve muy orgulloso y consideraba que llevándole, parecía ese hombre superior que uno anhela ser”<sup>10</sup>. La independencia viril de Gorki, su mundo proletario, su atención

---

10 En *Obras Completas. Tomo I*, numeral 64, p. 275.

humana y la multifacética galería de personajes que descubre, resultan una comprensiva incitación para que el muchacho González Vera, que viene de la calle, de ocupar decenas de oficios muy distintos todos, de los ambientes ácratas, del espíritu revolucionario, descubra la posibilidad de expresarlo en la narrativa.

### PRESENTE HISTÓRICO

Su literatura es, básicamente, realista. González Vera siempre ha contado seres que ha visto u oído, y sólo concedió fe al testimonio propio, ateniéndose a dos virtudes personales que es raro encontrar juntas: la precisión para observar y el rigor para registrar en la memoria.

Hay en él una afinadísima acuidad para registrar los hechos en su perfil seguro, como recortados limpiamente de la realidad donde se producen. Esta limpieza y aprehensión exactas corresponden, en literatura, a una operación mental mucho más difícil de lo que su sencilla apariencia autoriza a creer: es previo un balance de los hechos, una estimativa imparcial,

una valoración jerarquizada de sus elementos y la selección rigurosa de un mínimo de aspectos importantes.

Así se forma la precisión observadora de González Vera, cuyos efectos artísticos no deben confundirse con los de las técnicas naturalistas de la narración, de las cuales lo alejó una instintiva parquedad, incluso esa sequedad propia que él estimó rasgo típico del hombre chileno. Ningún afán de registrar la complejidad caótica del mundo apeándose para eso a sus violencias: por el contrario, su prosa se sostiene sobre una urdimbre racional, a veces revela una sutil organización geométrica, de tal modo que lo real se despoja de sus adherencias informes y, sin perder su veracidad intrínseca y su vivacidad, funciona en un plano de absoluta limpidez intelectual. A pesar de ser tan ajeno al arte europeo de la vanguardia, parecería que de él ha recogido la confianza en el juego ordenador de la inteligencia, como a veces sentimos en nuestro Morosoli o en el primer Hernández.

A la precisión se agrega una memoria pulcra. Toda la obra de González Vera está hecha de recuerdos, con una preferente inclinación

por el periodo que va de sus seis a veinticinco años. Podría llamársela literatura de evocación, pero ocurre que en ella no funciona el elemento distorsionador, por vaporoso, que llamamos “tiempo”. Estos libros se instalan cómodamente en el régimen del presente histórico, y los sucesos son registrados como si acabaran de producirse.

Incluso la distancia que se percibe entre el narrador y la cosa narrada, no obedece al largo viaje que debe recorrerse hacia el pasado, sino a un constitutivo alejamiento espacial —no temporal— al que recurre González Vera para escribir. Las cosas del pasado están frente a él cuando las cuenta, fijas, precisas en la pulcritud de la memoria, como elementos vivos. Si el tiempo ha laborado sobre ellas, ha sido sólo en el sentido de intensificar su prístina concisión y la claridad de su perfil y de su funcionamiento.

## HUMORISMO

La deducción es fácil: este escritor carece de imaginación. Así es. No encuentro una sola coyuntura

que me permita sospechar una elaboración imaginativa. Si por acaso aparece alguna, se transforma de inmediato en humorismo, constituyéndose en un juego de refracción de lo real. Esta carencia se hace más sensible en sus estructuras narrativas, permanentemente abiertas, faltas del remate habitual que robustece los desenlaces, de tal modo que sus cuentos son, en definitiva, prosas fragmentarias. El autor las interrumpe en un determinado momento porque ya ha logrado contagiarnos la sensación de vida que busca; también podría continuarlas o, como ha hecho, acortarlas.

Sus libros, *Vidas mínimas*, *Alhué*, *Cuando era muchacho*, sus cuentos dispersos (sobre todo en las páginas de *Babel*), integran en definitiva un solo volumen que no tiene comienzo ni fin. Como que son el discurso de la vida de González Vera y no pueden aceptar otro comienzo que el de su memoria ni otro fin que el de su muerte. La continuidad de los temas queda subrayada por la similitud tonal y de técnica narrativa, engañándonos con la sugestión de que es un stendhaliano espejo que se pasea impávido a lo largo de un camino.

La falta de imaginación es compensada, y con bastante generosidad, por el cauto humorismo que mueve un signo crítico constante. Porque González Vera no es un ejemplo anticipado de los objetivistas actuales, sino que se introduce en esa realidad que retrata con un esguince rápido, oportuno. Véanse algunos ejemplos de *Cuando era muchacho*:

Miguel requebraba a las muchachas. Alguna le sonreía. Su preocupación era ser muy hombre. Por eso fumaba con frenesí. Para acentuar su hombría empezó a beber. ¡Si no fuera por el vino no cabría la gente en Chile!<sup>11</sup>

Mi profesor de castellano fue don Clemente Barahona Vega. Era alto, lleno de protuberancias, con mejillas sonrosadas y unos anteojos que daban lejanía a su mirar. Deteníase en la esquina inmediata y comía una empanadita. Luego entraba al Liceo como si recién bajara del cielo.<sup>12</sup>

Otro amigo entrañable fue Pineda, cuya familia vivió en una pasaje

---

11 En *Obras Completas. Tomo I*, numeral 29, p. 21.

12 En *Obras Completas. Tomo I*, numeral 36, p. 223.

próximo a Dávila. Escribía versos sobre el arrabal. De noche los recitaba. Recuerdo uno: "Los profundos sollozos del piano...". Encontré sublime la composición en que figuraba. Pineda estaba convirtiéndose en tuberculoso. Era cordial y callado. Murió pronto. A veces me espanta recordar la infinidad de jóvenes que conocí y fueron muriendo muriendo entre los quince y los veinticinco. Un chileno pobre que llega a la madurez debería ser pensionado.<sup>13</sup>

Y si el humorismo propio no fue suficiente, ahí está la imaginación loca de que es capaz la realidad, con esa larga serie de tipos humanos, sastres, lustrabotas, carniceros, taberneros, hasta hacer creer de Chile un mítico país lleno de extravagantes, sin contar las posibilidades que ofrecen los extranjeros en un cuanto ejemplar: "El rabino Benjamín" (*Babel 57*).

Pero humorismo o variedad real no pueden impedir el aire seco que rodea estas páginas. No la frialdad que le atribuye Alone y que yo no encuentro porque lo hallo sensible y piadoso, sino la sequedad

---

13 En *Obras Completas. Tomo I*, numeral 41, p. 231.

que se produce cuando los procesos asociativos libres se paralizan o son severamente controlados; cuando el envolvente impulso lírico, distorsionador e inventivo, está retenido. Esta sequedad es exterior, actúa como una película que recubre y salvaguarda los materiales vivientes, los salva del corrosivo del tiempo.

## MUNDO DE EVIDENCIAS

Por lo mismo la parte importante que en la literatura ocupan los sentimientos, las subjetividades, las creencias religiosas, en la de González Vera es sustituida, puntualmente, por la enunciación de las cosas visibles y tocables del mundo, por este mismo mundo exterior bien contemplado.

Es la suya una literatura de evidencias, que le son proporcionadas por una realidad que es cierta, tanto en sus planos material como espiritual. En un capítulo (“Muerte de mis hermanos”) dedica tres páginas casi sin adjetivos a contar esta serie de calamidades: la enfermedad de sus cuatro hermanos, la muerte de tres de ellos, la pérdida del em-

pleo por parte del padre, su posterior alejamiento, su regreso, su postración y muerte. Concluye diciendo:

Cuesta hacerse hombre sin más sustento que el de los pies. No cabe gritar. El católico, el budista, o el musulmán, tiene un dios a su disposición y puede componer el paso muy luego. Eso de creer quizás sea un don. Hogaño podía recuperarnos una religión más remozada. Sin embargo, algo muy escondido en mí, algo que no fenece, me dice que el hombre no habrá encontrado su camino sino cuando aviente todas las creencias, y tenga en valor de atenerse a los hechos. Hay que formar una sociedad a base de evidencias. Más, si de mi dependiera, no empujaría a nadie por este camino. Preferiría esperarlos en él.<sup>14</sup>

Lo mismo podría aplicarse a su literatura realista. No es de creencias, sino de evidencias, y testimonia un valor tranquilo para atenerse a los hechos, considerándolos con iguales dosis neutralizadoras de afecto y enjuiciamiento. Su obra es evidencia de mundo a través de hechos innu-

---

<sup>14</sup> En *Obras Completas. Tomo I*, numeral 47, p. 245.

merables y de un jardín de criaturas contrarias, pero no es la pasión sino la razón de esa realidad lo que centra al escritor. Y a falta de una fe cualquiera, González Vera es ejemplo de lo que Sartre hubiera llamado “la buena fe”.

### UN HOMBRE ENTRE OTROS

Toda su obra, tanto la confesadamente autobiográfica (*Cuando era muchacho*) como la que sigue siendo bajo el embozo de la ficción (*Alhué*, donde este pueblo suplanta al natal Talagante) está escrita en primera persona. Pero es motivo de perplejidad saber cómo ha hecho González Vera para que ese “yo” resulte tan elusivo y distante. Enrique Espinoza, refiriéndose a la publicación de *Cuando era muchacho*, recuerda esta anécdota significativa:

Alguien, por temor a la propia confusión tal vez, echó de menos el yo en la tapa, y se lo agregó generosamente al ocuparse de sí mismo con relación a aquél. En verdad, no hace ninguna falta en nuestro idioma. En el caso de

González Vera está especialmente tácito, porque habla siempre de sí mismo como de otro que llevara su nombre. Nunca le atribuye un papel heroico y nunca, tampoco, uno villano.<sup>15</sup>

Le atribuye, sin embargo, un papel central: el de espectador siempre interesado, para quien no hay oficio más gustoso que el de ver vivir a los humanos.

Ese es el misterio estilístico primero de estas obras: no sólo habla en primera persona, sino que además, habla de cosas que vivió personalmente, pero ese “yo” que usa es el menos cargante de los “yoes” posibles, y de poco vale apelar al patrocínio flaubertiano, porque tampoco se esconde en ningún personaje. Aquí se prueba la buena fe que anotábamos: el “yo” que maneja González Vera es el de un hombre entre los demás hombres, y nada más. Ni se estima, románticamente, en más, ni se disminuye con esa peligrosa humillación de signo contrario que se asemeja mucho al orgullo. Ha conse-

---

15 En el “Prólogo” a la antología de José Santos González Vera preparada por Enrique Espinoza, titulada *El aprendiz de hombre* (Santiago: Zig-zag, 1960, p. 15).

guido un equilibrio de implantación en el mundo de ardua dificultad. Como si dijera: “el mundo es, yo soy, ellos también”. Picón Salas observaba que su actitud es “la del hombre que cuando ya se revelaba demasiado, reacciona y se trata con la objetividad de un personaje novelesco”<sup>16</sup> y ya establecía una vinculación con el pudor general, sobre todo en temas eróticos, que respiran sus libros.

Creo que responde a una espontánea curiosidad por los otros, que le ha hecho fijar obstinadamente la mirada, más que en sus personalidades recónditas, en su quehacer objetivo, en sus palabras. Muchacho callejero aprendiz de mil oficios distintos, aprendiz de hombre —como ha titulado su antología Espinoza—, su presencia no ha pesado sobre los demás que, al ignorarlo, debieron comportarse libremente, como sin testigo. No es casualidad que la mayor frescura narrativa se encuentre en la descripción que un muchacho hace de los mayores entre los que circula, más que de sus camaradas.

---

16 En “Vida literaria de Chile (crónica del mes)” (p. 176), aparecido en *Revista Chilena* N° 105-106 (Enero-Febrero de 1929).

Tal actitud postula obligadamente un mundo de libertad y un mundo de solidaridad. Ignoro la convicción político-social presente de González Vera, pero sé por su literatura que el mundo que necesita respiración propia, deseada, es aquel de la libre convivencia, del respeto constante de la persona humana, y, a la vez, aquél donde haya desaparecido la atonía disgregadora de nuestras sociedades y funcione una comunidad solidaria, donde el apoyo mutuo no sea sólo el título de un libro de nuestra adolescencia.

En semejante ámbito el ser humano adquiere una dignidad que nos hemos acostumbrado a llamar nobiliaria y que ya podríamos llamar después de esta obra, proletaria. Porque sus criaturas humildes, sus linotipistas y sus pintores, destellan en esta general grisura literaria, por la originalidad de sus personalidades, y no cuesta mucho reconocer, bajo sus disfraces proletarios, a una nueva raza de aristócratas.<sup>17</sup>

---

17 El texto culmina, en su versión original, con el siguiente comentario: Se han manejado para esta nota, los siguientes libros: *Alhué* (quinta ed. revisada y disminuida), Nascimento, 1955; *Vidas mínimas* (tercera ed. corregida y disminuida), Ercilla, 1950; *Cuando era muchacho*, Nascimento,

## MARTA BRUNET: PREMIO NACIONAL DE LITERATURA

**P**or primera vez en la historia de Chile, el Premio Nacional de Literatura, adjudicado en 1961 a Marta Brunet, no provocó protestas ni polémicas. La unanimidad con que lo discernió un jurado integrado por Juan Gómez Millas (rector de la Universidad de Chile), Eduardo Barrios, Manuel Rojas, Pedro Lira Urquieta y Hernán del Solar, fue acompañada por la aquiescencia unánime de los escritores y críticos chilenos. Cuando Marta Brunet regresó a su país —estaba en Europa donde fue operada y recobró la vista después de siete años de ceguera— la esperaban los homenajes cálidos, entusiastas, no solo de colegas y ad-

---

1951; *Algunos*, Nascimento, 1959; *Aprendiz de hombre* (Selección y prólogo de Enrique Espinoza), Zig-Zag, 1960; y una colección, incompleta, de la revista *Babel*. No he podido ver el volumen de ensayos *Eutrapelia*.

miradores, sino del pueblo de su país natal que la rodeó como acostumbra con su grandes figuras, y le testimonió espontánea gratitud.

Estamos conversando los dos en una soleada sala de la Universidad Técnica Federico Santa María, en Valparaíso. Muy difícil explicar el encanto peculiarísimo de esta mujer, de sesenta años, alta, canosa, de cara ancha, los ojos enfermos tras sus lentes oscuros; explicar su espontánea simpatía, su chilénísima cordialidad; sobre todo esa sutil armonía entre una cultura elaborada, una refinada sensibilidad estética y la sencillez sabrosa y popular de su conversación y sus gestos.

El origen de su literatura puede buscarse en la infancia y adolescencia pasadas en el campo; allí se educó, vagó de un pueblo a otro con su familia trashumante hasta establecerse en Chillán; allí adquirió esa sensibilidad precisa para la naturaleza y, en particular, para la mujer auténtica de campo, que no la abandonaría. Pero ya en esos años juveniles está la lectura suculenta de la colección de clásicos españoles de Rivadeneyra —“pero si yo me he amamantado con esos tomos”—; está



también el descubrimiento de Proust y con él toda la literatura francesa. Son las dos líneas que confluyen a establecer su personalidad humana: porque ella supo conservar el sabor de las cosas propias de su tierra y jerarquizarlas en la acuidad de una visión estética que ha ido depurándose progresivamente.

Hablamos de su premio, de la recepción clamorosa que se le brindó a su regreso, el gran homenaje universitario, la participación popular:

“Mira, te aseguro que me daba miedo. Me venían a mirar o a tocar; alguno me traía una flor; una madre me pedía que le firmara un libro para su hija pequeña —fíjate, un libro mío, nada menos—. Te hace sentir difunta. En el sur, en la inauguración de una biblioteca a la que dieron mi nombre, un sacerdote hizo el elogio de mis virtudes aconsejando a las jovencitas presentes que las tuvieran como guía; no sé que quiso decirles, como no fuera que se dedicaran todas a escritoras, pero a mí me hizo un efecto tremendo, como si estuviera muerta y me echaran el responso. ¿Sabes qué pasa? Que nuestro pueblo tiene necesidad del

mito, y ahora, a la falta de Gabriela, lo han pasado a Marta Brunet. Yo te aseguro que me defiendo contra eso. Pero al mismo tiempo es conmovedor. En la Feria de Artistas Plásticos (se hace todos los años en el Parque Forestal: los escritores firman sus obras y los editores les aseguran el 40% de los libros que venden) era una fila permanente de gente muy humilde que venía a comprar mis libros, a mirarme un rato, a felicitarme, a alegrarse de que hubiera recuperado mis ojitos”.

Nos enhebramos apaciblemente en una evocación de su vida literaria, empezando por sus orígenes, cuando a los veinte años en Chillán, participaba de una rueda de jóvenes amigos escritores —Tomás Lago, Gualterio Millar, Armando Lira, Alfonso Lagos Villar, más tarde Pablo Neruda, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Alberto Rojas Jiménez. Allí publicaban su revista, titulada *Ratos ilustrados* (horror), hacían recitales, y hasta editaban algunos libros porque habían conseguido un Mecenas. “Se reunían en casa —yo era la única mujer del grupo— y apenas llegaban, mi madre aparecía con un carrito lleno de cosas de comer. No

te imaginas mi vergüenza. ¡Era tan poco intelectual! Pasados los años se lo conté a Tomás, quien me dijo: ‘No te preocupes, íbamos un poco por ti y un mucho por el carrito’”.

A los 23 años publica su primer libro, *Montaña adentro*, breve relato que le gana una posición en la literatura chilena dominada entonces por el criollismo y por Mariano Latorre. Fue así: “Habíamos publicado un libro de poemas de uno del grupo: yo me encargaba de la distribución. Le mandé un ejemplar a Alone con una larga carta pidiendo que se ocupara de la obra y explicándole nuestros fervores pueblerinos. Me contestó diciéndome que el libro era muy malo pero que la carta era muy buena, y que quería conocer algo mío. Le mandé una colección de versos. Me contestó que los versos eran tan malos como los del poeta anterior, pero que le seguía interesando la carta y me preguntaba si no tenía algo en prosa. Entonces le mandé los originales de *Montaña adentro*, y entre Alone y Pedro Prado decidieron publicarlos. Me acuerdo cómo se enojó mi padre cuando supo que unos desconocidos me iban a publicar un libro: “Si usted quiere publi-

car algo me lo dice y yo le doy en dinero’ —me dijo—. La verdad que yo sabía menos que él de esos asuntos, porque cuando fui a Santiago, donde me esperaban Alone, Eduardo Barrios y Pedro Prado, y fuimos a los de Carlos George Nascimento, para estudiar la edición, yo le pedí que me editara tres libros distintos para luego elegir el que me gustara más”.

Aquí comienza, exitosamente, una carrera de escritora que tendrá altibajos y que, arrancando de un criollismo fresco donde se percibía un habla verídica y conocida, una mayor captación de la psicología de los personajes, un sabor auténtico de realidad, se llegaría a una literatura realista y psicológica en sus últimos libros.

Los momentos de esta vida son contados por Marta Brunet con sencillez, sin apoyar el pedal dramático ni tampoco el egotista. La familia se arruina. Es necesario trabajar. Para ello viaja a Santiago, comenzando su actividad de periodista, una tortura que se prolonga por siete años en los cuales la literatura queda abandonada. Hace notas de actualidad, dirige una publicación, lucha con la máquina de escribir; cuando

el golpe de Ibáñez abandona *La Nación* y pasa a Zig-Zag, donde también dirige una revista de la editorial.

Vuelve a la literatura con su ingreso al cuerpo diplomático, nombrada en Buenos Aires, donde ha de residir catorce años. Allí descubre a los autores norteamericanos e ingleses que han de influirla, y se reintegra a la narrativa con *Aguas abajo* (1943), a la que sigue la novela *Humo hacia el sur* (1946), *La mamá para* (1946), *Raíz de sueño* (1949). “Me viene como una borrachera de metáforas, me siento como un nuevo rico del idioma. Pero eso no me dura mucho. Vuelvo pronto a mi estilo sobrio de antes, cada vez más apretado, con mucho dramatismo. La tónica de mis nuevos cuentos y novelas será un creciente horror de la soledad en los personajes femeninos que son las que siempre he pintado”.

Este periodo de nueva plenitud y de holgura es también el que inicia la irradiación continental de su nombre a través de sus colaboraciones en *La Nación* de Buenos Aires, de sus libros en la editorial Losada, de la convivencia con el grupo de escritores argentinos que luchan contra el peronismo. Es en esos años

que conoce Montevideo, que, desde luego, veranea en Punta del Este. Lee, escribe, mira al mundo, quiere a sus amigos y es querida por ellos. Pero Ibáñez vuelve al poder y la destituye. No sólo se ha quedado sin recursos, —y ella se niega a aceptar las gestiones de los escritores para reclamar por su destitución—, sino que comienza el periodo de su ceguera que ha de extenderse por siete años, acrecentándose. Es Amanda Labarca quien acude a proponerle una nueva actividad: profesora de literatura, mejor dicho, expositora de la historia literaria de su país en las escuelas de temporada.

Ayudada de una secretaria que le lee y escribe al dictado, que la acompaña, Marta Brunet, comienza, a los 53 años, este nuevo periodo de su vida, que la lleva a través de todo su país dando clases y conferencias en las ciudades más apartadas de esta larga costa brava. Ella dice no ser profesora y quizás sea cierto, porque el ángulo desde el cual mira las letras es mucho más personal y rico: el de una escritora que opina desde adentro, cordial, atentamente, sobre la obra de otros escritores. Le he oído alguna de estas clases con

admiración: sé de muy pocos escritores, entre los nuestros, que tengan conocimiento tan cabal de la literatura de su país, y sean capaces de una curiosidad tan dispuesta e informada acerca de las más jóvenes corrientes y autores. Hace dos años encuestamos aquí a la generación literaria del centenario y preguntamos su opinión sobre los escritores nuevos; uno solo de los interrogados demostró conocerlos y fue capaz de mencionar el nombre de un autor de nuestra generación.<sup>18</sup> A Marta Brunet, en cambio, le oí explicar ordenadamente la generación chilena del 50, aplaudir obras, discrepar con otras, interesarse por autores y demostrar siempre admiración por el proceso evolutivo de las letras de su patria.

Cuando se dialoga con un escritor, hay una pregunta, tan íntima como aquella que formulara Dante a Francisca en el Infierno, igualmente precisa e iluminante: ¿cuándo concibe una obra? ¿de qué modo brota en él y cómo la realiza? En el caso de esta escritora criollista, por cuyos libros pasa la vida dramática

de algunas mujeres de los campos y pueblos chilenos, se pintan algunos ambientes sórdidos, y acuden las sensaciones de la realidad —alguna vez se dijo que sus paisajes no eran vistos sino olfateados—, no hay sin embargo, ninguna actitud naturalista de acopio de datos y sistematización de experiencias. Por el contrario, responde al más pleno reino de la inspiración.

— Yo soy una escritora que obedece al automatismo, eso que nuestras abuelas llamaban la inspiración. Escribo rigurosamente en trance, y solo así puedo escribir. No sé absolutamente nada de lo que va a suceder o de lo que voy a escribir. El primer síntoma es una sensación de angustia, dolorosa, de algo que se va acercando. Es como vivir una pesadilla pero despierta. Cuando me viene esa desazón me pongo frente a la máquina de escribir a esperar que surja, sola, la primera frase. La angustia que padezco es provocada por la atención en que entro para no equivocarme, porque se trata de un fenómeno casi auditivo, y lo que temo es no ser capaz de oír bien la primera frase. Recién cuando me aparece la primera frase empiezo a

---

<sup>18</sup> Hace referencia al texto "Una encuesta de Ángel Rama/¿Qué leen los uruguayos?", aparecido en *Marcha* 1038, el 9 de diciembre de 1960.

tranquilizarme: en adelante la obra surge sola. Yo no sé, previamente, de qué voy a escribir, y ni siquiera si se tratará de un cuento o de una novela. Es la primera frase la que desencadena la obra, que luego voy escribiendo sin detenerme. Jamás he puesto más de quince días para escribir una novela. Y además, una vez escrita, no puedo cambiarle nada. Es decir, corrijo hasta el cansancio el estilo y mi pobre secretaria debe recopiar una y otra vez los originales llenos de tachaduras, pero nada fundamental de la obra es tocado. Yo explico todo esto con el ejemplo de los *Seis personajes en busca de un autor de Pirandello*: son seres que se han estado armando en mi conciencia solos, sin ninguna relación conmigo y quieren salir. Incluso vienen con sus nombres. Recuerdo uno que salió con el nombre de Batilde. Yo corregí, convencida de que era un pequeño error y puse Matilde; pero con ese nombre no avanzaba, tuve que volver al anterior para que siguiera viviendo. ¿Sabes qué digo yo de mis personajes una vez que termino de escribir las obras? Y ahora, revienten: quisieron salir, ¿no?, pues arréglense. No, no me mires así, ya sé que no es muy

normal. Te digo que yo misma he estado muy intranquila en una época en que me hago psicoanalizar. Pero, la verdad, empecé a escribir así, y así he seguido siempre. He intentado ponerme, elaborar un tema, componer, y no me ha salido nada”.

— Pero explícame qué relación encuentras luego entre lo que has escrito y tus experiencias.

— Reconozco seres que he conocido, y situaciones concretas, que he vivido, desde luego. Pero tú conoces mis libros, los personajes que uso y los lugares en que viven. Pues bien, yo nunca me he emborrachado, ni he entrado nunca en una casa de prostitución. Sin embargo los críticos dicen que son personajes y sitios reales. Es cierto que trabajo con preferencia los elementos que conozco: el campo, la lluvia, pero yo no te podría decir si la “Doña Santitos” de mi cuento más famoso es verdadera. Ahí tienes un ejemplo de la vida extraña que hacen los personajes. En el homenaje que me hicieron en la Universidad leyeron ese cuento: se venía abajo, la gente reía y aplaudía.

Este sistema de creación espontánea puede explicar la tensión

viviente de muchas de sus páginas y la intensidad de bocetado de sus personajes; pero también explica las irregularidades en la estructuración de sus relatos. Su última novela, *María Nadie* (1957), donde hay mucho de ella misma, es un buen ejemplo de esta alternancia de virtudes y defectos: la excelente presentación de las distintas madres, de sus historias conyugales y de sus respectivos ambientes pintados con sabroso ingenio populista, es abandonada posteriormente al entrar los niños y la historia de María Nadie. Los personajes del comienzo no son aprovechados eficazmente en la economía general del relato a pesar de tratarse de las mejores invenciones narrativas del volumen. La autora, a lo largo de su creación, se diría ha derivado hacia un tema nuevo que no estaba previsto en las páginas iniciales y que descompagina la materia narrativa. Es también ese modo de creación espontánea, sin reglas, lo que explica esa sensación de devenir permanente que producen los relatos largos de Marta Brunet: en ellos la vida sigue siempre acumulando nuevas peripecias hasta que de pronto una cuaja dramáticamente

te y depara el cierre del ciclo narrativo. Y este contar, levemente “gauche”, alcanza una seducción de cosa muy viviente y verdadera.

Sin querer contribuir al mito, le pregunto por esa vinculación que algunos críticos han establecido entre ella y Gabriela Mistral. “No sé —contesta—. Quizás yo tenga algo de esa tremenda fuerza para manejar las pasiones que mostraba Gabriela. Pero esas aproximaciones me inquietan. Cuando estoy cansada, esta caída de las comisuras me hace la misma boca de Gabriela”.

Salvo su última novela, *María Nadie*, en tercera edición, no hay posibilidad de encontrar en librerías sus libros. Zig Zag, casa a la que está vinculada desde hace años, va a largar en estos días una Antología de sus cuentos, compuesta y prologada por Nicomedes Guzmán.<sup>19</sup> Simultáneamente se anuncia la recopilación de un libro de los diversos cuentos de Solita, la niña de *Humo hacia el sur* que llamó la atención más que los personajes centrales, no solo en

---

<sup>19</sup> *Antología de cuentos [de] Marta Brunet*. Selección, Prólogo, Notas y Bibliografía de Nicomedes Guzmán (Santiago: Zig-Zag, 1962. Con 2ª edición en 1970 y una 3ª edición en 1971).

el público lector, sino también en la propia Marta Brunet que le escribió varios cuentos, circunstancias de su vida infantil. Publicados en el suplemento literario de *La Nación* de Buenos Aires, ahora aparecerán en un volumen titulado *Solita sola*. Y de inmediato una novela, ya escrita, *Amasijo*, que plantea un tema enteramente nuevo en su narrativa: la vida de un homosexual.

Pero el mayor trabajo de Marta Brunet es ahora la preparación de sus *Obras completas* que publicará Zig-Zag en su gran colección de lujosos tomos donde ya apareció Manuel Rojas y se anuncia a Eduardo Barrios. "He descubierto obras de las que ni sabía que existían. Con decirte que me encontré una novela policial. Lo difícil es respetar los libros como fueron escritos y vencer las tentaciones de corregir. Porque si empezara a corregir terminaría escribiéndolos de nuevo, probablemente".

Diversos rasgos humanos, aparte de sus méritos literarios, han hecho de Marta Brunet una de esas personalidades que en un país se reconocen íntegramente. Su presencia en cualquier acto es celebrada con un aplauso cerrado, he visto como se

la detiene en la calle para preguntarle por su salud, para darle un apretón de manos, un testimonio cualquiera de admiración y gratitud. Su afable sencillez, su buen humor, siempre dispuesto, su apacible ingenio, manejan con habilidad su devoción popular. Es una escritora, pero en ella también puede encontrarse una representación, muy justa y verdadera, de la mujer chilena.

## MARCHA

---

27 de julio de 1962, Nº 1117

---

### MARTA BRUNET: *AMASIJO*

**L**a última novela de Marta Brunet aporta como novedad, más allá de su natural tensión narrativa y su vivacidad creadora, la mención de un medio ciudadano e intelectual al cual su obra ha sido esquiva, y la creación de un personaje masculino como centro de la peripecia. Es evidente la destreza ambientadora de que es capaz la novelista chilena y esa ra-

pidez de concentración sobre las situaciones reveladoras, que es una de sus virtudes mayores, y que aquí se reiteran en el nuevo plano temático.

Con más decisión aún que la anterior *María Nadie*, la chilena se ha introducido en ese nuevo territorio con el cual entiende superar las características y condiciones de su literatura criollista, a saber el análisis psicológico, el desentrañamiento de una personalidad compleja, signada por un rasgo casi trágico: la soledad interior en que se va abismando. Incluso la estructura de la novela recuerda a *María Nadie*: una primera presentación abierta, amplia, con cierta impasibilidad rápida en el contar y una actitud exterior para ubicar al personaje protagonista; un acercamiento alusivo, lento, a su problemática, descubriendo en varias situaciones apenas apuntadas los rasgos de una inquietud dolorosa; por último un adentramiento en el alma torturada de su criatura narrativa, asumiendo entonces la primera persona y desenrollando en un monólogo tenso la autoconciencia de la desdicha, hasta llegar a la más agónica conclusión. Allá la soledad cerrada; aquí el suicidio. Desde este punto

de vista es narrativa vanguardista europea; alternar los tiempos de la historia, de tal modo de ir contando la infancia del personaje al mismo tiempo que su conflicto en la edad madura, para que sea aquella la que explique indirectamente, el origen y los rasgos de su problemática adulta.



Pero *Amasijo* y *Maria Nadie* se emparentan, más claramente que por sus ordenaciones literarias, por sus temas: Marta Brunet está explorando un territorio angustioso, en que la alucinante sensación de soledad responde a una ruptura entre mundo íntimo y mundo exterior, a un funcionamiento dificultoso, entorpeci-



do, de las relaciones con la realidad. No deja de ser sorprendente el tema tratándose de una narradora cuyo éxito constante radicó justamente en la feliz descripción de una realidad jugosa, de tensa vitalidad. Su cuento ejemplar, “Doña Santitos”, así lo tipifica. Claro está que esta literatura de tan sabrosa connotación acerca del universo vital, nunca fue beatamente optimista, sino que, por el contrario, fue capaz de desentrañar lo trágico con una áspera inquisición, y esto a partir de *Montaña adentro*. Pero en su primera época lo trágico se instalaba en el juego pasional de la vida; ahora parece haberse recludo en la zona oscura, confusa, muy confusa sobre todo, de la vida consciente, y no es uno de los menores aciertos llamarle a su última novela *Amasijo*. Es eso, una revuelta pugna interior donde se anudan y desanudan los problemas que, al reflejarse sobre una mentalidad desarrollada y educada, se transforman en un juego inacabable de réplicas y contrarréplicas, de argumento y negaciones, de justificaciones y de censuras. Es la imposibilidad, intelectual, de solucionar este ovillo, lo que conduce al suicidio, al no poder-

se ya no sostener la constante contradicción interna.

El tema es tocado por un pudor y un respeto que transparentan esa simpatía humana con que avizora el mundo de Marta Brunet, el del homosexualismo. No es una novedad en las letras modernas, ni tampoco en las latinoamericanas donde ya ha aparecido en diversas imitaciones de grandes planteamientos europeos. En el caso de Marta Brunet se lo encara fuera de teorías y doctrinas, como una situación humana y con una piedad que la lleva, a veces imprudentemente, a buscar justificaciones implícitas, los orígenes en la infancia, de tal modo de poder establecer la inocencia de su personaje y a la vez el sentido de responsabilidad y de pecado que lo aqueja.

El caso de Julián no es, de ningún modo, el del prototipo, Marta Brunet no se consagra a analizar “la situación del homosexual”, sino a narrar la corta peripecia de un hombre particular, ese Julián heredero de una inmensa fortuna, escritor teatral de éxito, persona culta y educada que vive en constante guerra consigo mismo, peleando día a día su derecho a sobrevivir. Esta pugna

constante crea para él un aura de respeto y simpatía, a la cual el personaje llega a rehusarse, dentro de la estructura de la novela, como si se enfrentara al autor que lo mira y no pudiera tolerar la atención, reclamara ardientemente el ataque. Nada raro dado que los personajes de Marta Brunet nacen de una extraña intimidad, entre pesadillesca y soñada, y van cobrando una realidad que la autora casi no puede dominar. Al contar el proceso creativo de Julián, Marta Brunet parece explicarnos el suyo propio:

Esos personajes que desde el primer momento en que los sintió aflorar desde su subconsciente, venidos de ignorados meandros, sorprendentes criaturas con arquitectura individual, con nombre propio, con definidas características, con acción y drama, cambiaron el sentido de su vida". "Personajes salidos de una especie de ataque de fiebre, de una angustia que lo obligaba a andar, andar, por los pasillos y galerías de la casa.

Esta fuerza viva, ardorosa, se comunica a la novela. Quizás Julián no supere un esquematismo, como

de quien mira desde el exterior un caso extraño, quizás la invención de alguna otra criatura, la extraña mujer del sari que representa la muerte, tan sugestiva al comienzo pierda su misterio cuando habla y se explica, quizás la novela al acercarse al final entra en esos torbellinos que parecen alucinados y que sólo responden a la necesidad de cerrar dramáticamente la peripecia, pero el conjunto respira una tensión vivaz, visible en la escritura sabia, vibrante, en el análisis terso de la realidad. La felicidad para describir un medio común asoma en los capítulos iniciales sobre la vida y el amor del padre de Julián, y a veces puede añorarse esa presteza tan afinada que ha hecho la fama de Marta Brunet. Pero su incursión en regiones más riesgosas transparenta la madurez de una narradora, y si ellas no tienen la seducción de otros mundo narrativos de Marta Brunet, tienen la perfección expresiva que quizás a aquellos les faltaba, un dominio cabal de la materia dentro de esos esquemas lineales, bien perfilados, nítidos, con que la chilena ha compuesto una literatura que es femenina sin nada del feminismo dulzón. Porque Marta Bru-

net ha probado la posibilidad de una creación adulta en la mano de una mujer, con una amplia concepción del mundo que nada tiene que envidiar a la de un hombre, y entrando ahora en territorios nuevos lo hace con paso seguro.

# MARCHA

22 de marzo de 1963, Nº 1149

## MARTA JARA: *SURAZO*<sup>20</sup>

**E**n una encuesta periodística con que *Ercilla* intentó a fines del año pasado un balance colectivo de la producción literaria anual, dos libros se destacaron por haber obtenido el mayor número de menciones. Ambos pertenecían a escritores con una obra ya reali-

<sup>20</sup> Tres meses después este texto fue reproducido en *El Mercurio*, el día 23 de junio. La versión aparecida en *Marcha* incluyó en su encabezado la referencia bibliográfica del texto (Marta Jara: *Surazo*. Santiago: Sociedad de Escritores de Chile, 1962, 100 ps.). Por este volumen de relatos, a Marta Jara le fueron otorgados los Premios Alerce, en 1961, y Municipal de Literatura, en 1963.

zada, pero que no habían alcanzado una posición de primera línea en las letras chilenas modernas. Fueron *Versos de salón* de Nicanor Parra y *Surazo* de Marta Jara.

De ellos el más sorprendente fue el último porque traía a la consideración pública una escritora que se habría dicho desaparecida. En efecto, Marta Jara solo había publicado anteriormente un libro, *El vaquero de Dios*, en el año 1949; y en 1958 un cuento "La camarera", que Latcham incluyó en su *Antología del cuento hispanoamericano*. Problemas personales, una larga enfermedad, un casi ostracismo en el sur del país, la habían mantenido alejada de las letras. *Surazo* fue una resurrección y por eso la sorpresa; pero además el libro mostró una sostenida línea de calidad artística que aumentó y justificó el impacto de la reaparición. José Donoso, que no es demasiado condescendiente con los adjetivos, habló de una "pequeña obra maestra" para referirse al primero de los cuentos, que da título al volumen, y el público confirmó el elogio.



Marta Jara anda hoy por los cuarenta años. Llama la atención su figura inquieta, donde la simpatía está replegada bajo el nerviosismo, sus grandes ojos temerosos, su belleza enturbiada, su agitación que contiene con esfuerzo y descarga en una serie larga de cigarrillos, su vivacidad cuando se habla de literatura, su hipersensibilidad que parece medir las palabras ajenas y que está presente en cada una de las palabras de sus cuentos. Se diría un ser humano golpeado malamente, y algunas confidencias de amigos hablan de una historia sentimental compleja y ácida, acrecentada por una insidiosa enfermedad. Es de esos seres que uno encuentra siempre como salien-

do de la soledad, del desamparo, del enredado padecimiento interior, todavía inseguros para caminar sobre otro mundo que no sea ese, pantanoso, donde han estado muchos años.

Pero he escrito mucho —me dice—; antes de *Surazo* trabajé en una larga novela que no llegué a solucionar, y ahora estoy metida en otra, con más entusiasmo, donde hay una elaboración del tiempo que me preocupa. Todo *Surazo* nace de cosas que yo misma viví, en el sur, donde pasé muchos años —y cuando le hago objeciones a uno de los cuentos, “El yugo”, agrega—: el planteo es real, el viejecito y su yugo, lo que yo agregué es todo el diálogo con él y la revelación de su vida anterior; “El vestido” parte de un hecho que yo viví, cuando me dedicaba a vender ropas usadas en los pueblecitos, y en “*Surazo*” está mi enfermedad y el lugar donde residí, frente al mar.

Esta presencia de lo vivido parecería una de las condiciones del afán de revitalizar el criollismo que está presente en *El vaquero de Dios*, su primer libro, pero de él a éste ha habido un largo camino recorrido en

los recursos artísticos y un proceso de interiorización de los temas literarios, trasladándolos de un cierto objetivismo narrativo, a un subjetivismo atormentado, anclado en las enunciaciones verbales tanto como en los procesos más confusos, más escurridizos, de la conciencia.

El material recogido en el volumen es de inspiración dispar: “El hombrecito” y “El vestido” son modelos de cuento criollista, enriquecidos por una tensión interior que los suspende y enraíza en experiencias humanas riesgosas. “El vestido es el tema de la frustración de la mujer en un pueblecito, aprisionada por una madre implacable, rebelada con las solas fuerzas del instinto con las que logra una imagen grotesca: la solterona que ansía comprar un vestido que le permita conseguir un hombre. La sutileza de la escritura permite descifrar, a través de gestos contenidos, una historia y un conflicto. Esa perceptibilidad del estilo es más aguda en “El hombrecito”, donde un muchacho, un niño casi,—pobre, austero, interiormente maduro—, incita y asesora a su madre para que se compre un vestido de segunda mano, y extiende sobre ella,

desvalida, un aura protectora. Aquí Marta Jara adquiere una tensión casi dolorosa para manejar con cortas palabras una situación original, elaborando una materia que le está próxima, donde revela una sensibilidad extremada: la del desamparo, la del sufrimiento que, por largamente convivido se ha hecho interior, conocido, cautamente peleado.

Este descendimiento a zonas riesgosas del alma desvalida, sorprendida en su elementalidad, establece el misterio de su mejor relato, “Surazo”. Una pequeña familia, mujeres y un muchacho, en un lugar abandonado de la costa, bajo el golpe duro del viento sur que trae la tormenta, y un anciano que está por morirse, forman el nudo de una historia en que no pasa nada. Simplemente la muerte se aproxima, con un paso seguro, observada desde dos ángulos: el del anciano que la ve acercarse con terror, y el de la mujer que la ve con frialdad e incluso con alivio porque ha de liberarla de los trabajos que le impone el padre inútil. El clima es sombrío, cercano a la pesadilla, ahondando por los repentinos recuerdos del tiempo pasado que van armando la historia del

viejo —glorias, alegrías, trabajos, y como siempre la muerte—, y por las incursiones en un presente real donde hay una lucha incesante con la naturaleza para la mujer, su familia y los demás hombres del sur.

El cuento está estructurado con sabiduría. Quizás recargado por un idioma que trata de plegarse a la modulación interior, que es eficaz en los momentos descriptivos, pero que resulta deliberadamente efectista en los momentos dramáticos. Los distintos planos de las dos historias cruzadas consiguen una sensación vivida de profundidad. De tal modo que no sólo los personajes se perfilan con real verosimilitud sino que no quedan esquemáticamente explicados. Están contagiados de la oscuridad que los rodea, se funden con la materia del escenario en que existen y en última instancia quedan abiertos hacia centros misteriosos donde la vida actúa con entera libertad. La autora preserva esas zonas donde operan fuerzas irreductibles, como la muerte, y busca hacerlas presentes tanto en la conducta del personaje como en el ambiente que lo rodea, en la naturaleza indomitable a que están atados primariamen-

te. Alcanza así una cautelosa visión cósmica dentro de la cual lo humano es pequeño aunque rico, cálido, tremendo. Y en última instancia los seres humanos vuelven a asumir una dimensión biológica. Despojados de toda circunstancia adventicia recorren los problemas básicos, únicos, del vivir sobre la tierra, como parte de la tierra. Vivir es luchar con la naturaleza y con la muerte, y ese proceso fatal sólo admite dos respiraciones: la del súbito amor, la del arte que en el cuento rescata paso a paso lo abrumador de la avasallante presencia de lo natural.

**FORO SOBRE LA REALIDAD NACIONAL**

Hoy, viernes, a las 20 hrs.  
habla

**ANGEL RAMA**

Tema:  
"Diez proposiciones sobre el  
escritor en nuestro medio"  
con posterior debate libre

**PARTIDO SOCIALISTA**  
Casa del Pueblo:  
Soriano 1218

Se diría que hay aquí una regresión: voluntariamente la autora ha podido

todo vestigio de vida social para recuperar las esencias que ella recubre y modifica. Así ha conseguido una sensación directa de carne viva, lacerada, lo que otorga fuerte verdad a sus relatos. Pero el tipo de personajes que utiliza, por una parte, y por otra la autenticidad del sentimiento que maneja, justifican esta aparente regresión. Porque si es cierto que el hombre se inflexiona para dominar la naturaleza, es también cierto que él es naturaleza, y dentro de ella, muchas veces, un fragmento débil. Marta Jara ha recorrido próximamente ese rasgo del hombre.

# **Acción**

---

3 de febrero de 1963

---

## **CHARLA EN SANTIAGO: MARTA BRUNET ENTRE NOSOTROS**

—“En definitiva, ¿qué es lo que vas a hacer en Montevideo?”

—“¿Yo? Pues, hijito, iré a conversar con ustedes.

Esta respuesta, acompañada de una de sus contagiosas explosiones de risa, es de Marta Brunet, designada “adicta cultural” de la embajada de Chile en Montevideo, y el diálogo lo sostenemos en su apartamento de Santiago, tan lleno de objetos raros, libros y cuadros, tan llenos sobre todo de amistad y simpatía.

Marta tiene hoy 65 años y una obra narrativa extensa, que, iniciada en 1923 con su breve novela de ambiente rural *Montaña adentro*, ha llegado a la inminente aparición de sus *Obras Completas* que recoge una veintena de títulos coronados por el Premio Nacional de Literatura.

En un momento de las letras chilenas marcado por la ruptura generacional y cuando los jóvenes se han rebelado contra sus mayores, atacando fieramente las condiciones estéticas de su producción y proponiendo nuevas coordenadas creadoras, Marta Brunet ha conservado una situación especial de atención y respeto, en buena parte debida a su simpatía personal. “¿Sabes? —me dice— me llaman ahora la Pachamama, la madre tierra”. Este respeto

enternecido es reflejo de la simpatía nacional que en ella ha descargado su afán mítico, suplantando así la admiración ciega por Gabriela Mistral.

Pero Marta Brunet no es solamente una narradora. Es también una mujer que ha trabajado en el periodismo con capacidad: dirigió la revista *Familia* de Zig-Zag, desde 1934 hasta 1939, y vivió de su actividad como cronista durante mucho tiempo, antes de que ingresara a la diplomacia al ser designada por Pedro Aguirre Cerda, adscrita al consulado general de Chile en Buenos Aires. Allí vivió la amistad de los escritores argentinos, González Carvalho, Rojas Paz, Silvina Bullrich, Juan Carlos Ghiano, González Lanuza, etc., y vivió el periodo duro del peronismo. En Buenos Aires oí decir de muchos perseguidos del peronismo que encontraron en la casa particular de Marta Brunet un lugar donde esconderse, un asilo para salir del país. En 1952 es destituida por Carlos Ibáñez, y recién ahora reingresa a la diplomacia, primero en el Brasil y después en Montevideo adonde llegará en estos días.

Su tarea cultural parecería innecesaria en una de las embajadas

que más y mejor ha hecho por la difusión de la cultura a través de la obra constante de don Ricardo Latcham, quien creó la presencia cultural de Chile en nuestro país, acentuando la fraternidad de dos pueblos sudamericanos bastante parecidos en sus problemas y en sus inquietudes de países libres. Pero no está mal que la cultura, la más auténtica, ocupe el primer plano en la relación internacional, y es un honor para nuestro país que una de las primeras figuras de la narrativa chilena entre a participar de nuestra vida intelectual.

Sobre todo porque, diferenciándose quizás de nuestras costumbres culturales, Marta Brunet es una escritora siempre atenta a las creaciones de su contorno, a la obra de los jóvenes tanto como de los maduros y consagrados. Su amistad larga con Manuel Rojas, con José Santos González Vera, y con tantos otros, nada ha quitado a su estima por la obra más nueva, la de Nicanor Parra, la de José Donoso. Muchas veces, en su actividad de profesora de las Escuelas de Temporada —acaba de dirigir una de ellas en Chillán— ha hablado con conocimiento preciso, de las nuevas corrientes, de los au-



tores más rebeldes y buscadores de nuevas sendas literarias. Y luego América: “Mi último y grandísimo descubrimiento es Alejo Carpentier —me dice—. Sí, ya sé que llego tarde, pero pasé muchos años sin poder leer a causa de mis ojos, y en ese periodo preferí que mi lectora leyese las obras de los autores chilenos que iban apareciendo. Ahora acabo de leer *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. Es un gran artista americano”. Y de inmediato nos ponemos a descubrir juntos, largándonos nombres como si fueran acertijos, a las grandes figuras de las letras americanas. La agilidad con que se maneja en esa selva inextricable, su presteza y alegría cuando descubre un escrito afín, testimonian de una curiosidad intelectual y una inteligencia crítica que hay que poner en su haber para que no sólo sea una narradora intensa, sino también una destacada personalidad de las letras americanas.

**ESCRIBEN:** Angel Rama,  
Alberto F.  
Oreggionl.

# MARCHA

5 de julio de 1963, Nº 1163

## LA IMAGINACIÓN DELIRANTE DE UN CHILENO QUE ENVIDIARÍA ANDRÉ BRETÓN. ALEJANDRO JODOROWSKY: *CUENTOS PÁNICOS*<sup>21</sup>

Alejandro Jodorowsky es, a pesar de su nombre y estilo literario, un hijo de Chile, donde nació en 1927. Allí, en su Universidad, hizo estudios de psicología, luego de arte dramático en el ITUCH y por último de ballet. Se especializó en pantomimas, fundó el primer Teatro de Mimos de Chile, ejerció de titiritero y terminó sumándose a la compañía de Marcel Marceau y marchándose con él a Francia. Todos estos oficios vinculados al espectáculo teatral, no le impidieron cultivar, con pereza y por interrumpidos periodos, la literatura, dotando a la

<sup>21</sup> Como nota a esta reseña, se señalaba su información bibliográfica: Jodorowsky, Alejandro. *Cuentos pánicos*. Ciudad de México: Era, 1963.

generación chilena del 50 de una pizca fantástica, disparatada e ingeniosa que ha contribuido a su peculiar complejidad.

Cuando Enrique Lafourcade coleccionaba hace años los *Cuentos de la generación del 50*, incluía a Jodorowsky como autor inédito con un breve cuento, “Zipelbrum”, que es el mismo que abre su colección de *Cuentos pánicos* publicada ahora en México. Es la historia de un estudiante que se dedica en su pieza a conseguir que la voz surja de cualquier parte del cuerpo, que cuando lo consigue es capturado por un zapatero que lo confunde con su dios de palo, lo clava a la pared, le castiga y le permite liberar enteramente voz del cuerpo.

A partir de este primer, y audaz relato, sigue la historia del cura que es al mismo tiempo el monasterio, siente en sí todos los ruidos de la mampostería y vive pendiente de la descontracción de su vientre que provocará el desmoronamiento de la casa; en “Ab ovo” se cuenta la caída de un huevo, que contiene una rueda, desde lo alto de una pirámide en el desierto, y el regreso de la rueda a la cumbre; en “Eugenia” es la historia del maquillador de cadáve-

res y su hija adoptiva; en “Un marido que reptar” una historia imposible de resumir, en “La fiesta del cuerpo nuevo” el estreno del cuerpo que a los 21 años elige una joven para sustituir el imperfecto suyo; en “Los hermanos siameses” la lucha entre dos cuerpos en una sola cabeza, etc., etc.

La imaginación de Jodorowsky tiene una calidad original que no puede simplemente filiarse en la descendencia del surrealismo porque en verdad la atraviesa y la enriquece. Operando con la misma libertad irresponsable, con el mismo repentista juego iniciativo, y semejante capacidad de invención temática, consigue una penetración más compleja de la realidad y hace brillar ideas inesperadas e inquietantes. “De cómo Ori siendo gris se convirtió en dorado” es un cuento fantástico, de tres páginas solamente, donde está sepultada una parábola del infinito ciclo amoroso, y a la vez se nos aproxima una misteriosa interpretación del sucederse de las generaciones. “Cuentos de negros” es una sola página de escritura encadenada por donde corre y corre una imagen jocosa, temerosa, de una vida tribal dominada por los ritos.

En muchas ocasiones el sistema inventivo falta y deja en la orilla en juego ingenioso o pueril. En otras, —al aproximarse a las formas más realistas— “Eugenia”, “La fiesta del cuerpo nuevo”, “Los hermanos siameses”— dota a estos relatos de una escritura concentrada, prístina, y de una seducción literaria que le otorga resonancias generosas. Pero las interpretaciones lógicas son, aquí, una invencible costumbre racionalista que el escritor no reclama, pidiendo solamente que sea aceptada como verdad y como realidad la construcción imaginativa que él adelanta. No tendrían la vigencia que las distingue, si no fuera por el funcionamiento enrevesado de una imaginación asistemática y por la escritura clara, precisa, centelleante, que realza cada página y decora.

Las letras americanas no tienen muchos ejemplos modernos de tan libérrima creación fantástica, porque aquí han sido desechados todos los compromisos con la realidad, y se enfrenta una especie de literatura abstracta. Es una hazaña conseguir que en esas condiciones algunas páginas se sostengan autónomas y seguras.

# MARCHA

30 de octubre de 1964, Nº 1229

## UN CHILENO PATAGÓN EN MONTEVIDEO

**E**n jurado chileno, presidido por el rector Eugenio González<sup>22</sup>, acaba de conceder a Francisco Coloane —a propuesta de Ricardo Latcham— el Premio Nacional de Literatura. Coloane, 54 años, barba canosa, ojos grandes y tranquilos y atentos, ha estado unos días en Montevideo con motivo de una reunión de intelectuales organizada por el FIDEL,<sup>23</sup> y, contrariando sus hábitos de vagabundaje, de atracción irresistible por el mar y la vida natural, ha participado, con cuello y corbata, de la vida intelectual uruguaya.

<sup>22</sup> Eugenio González Rojas, rector de la Universidad de Chile durante el periodo 1963-1967.

<sup>23</sup> Sigla correspondiente al Frente Izquierda de Liberación, importante primer intento de unificar en Uruguay, durante el año 1962, una coalición de partidos políticos de izquierda.

En casa de Jesualdo lo encuentro observando codicioso el mar como desde un observatorio natural, y explicando su cuento, “La foca negra” que María Carmen<sup>24</sup> piensa ilustrar, y en el cual vuelve a sus habituales escenarios patagones, esta vez a la tierra de los indios alacalufes: un conjunto de peñascos desérticos en Tierra del Fuego, donde ha sobrevivido una tribu cuya vida e historia cuenta animadamente.

La vida y la literatura de Coloane están estrechamente vinculadas con la tierra patagónica. “Tiene algo, especial, que atrae —me dice—. Sólo he encontrado algo parecido en la Mongolia interior, que también es de terrenos del secundario que han emergido sobre las aguas. Y comprendí esa atracción cuando leí en Darwin, en las últimas páginas de su libro sobre el viaje de la Beagle, que a su memoria volvían las imágenes de la pradera patagónica. Quizás es una necesidad que nos viene de cuando fuimos peces”.

Nacido en Chiloé, criado desde niño en la Patagonia donde

trabajó en las haciendas de cría de ovejas, viviendo entre estos animales más felizmente que entre los hombres, Coloane no ha hecho sino escribir sobre ese mundo, y fue la nota exótica que aportó a las letras chilenas, lo que quizá explica la persistencia de su éxito: “Todos los años se venden cinco mil ejemplares de mis libros”, me dice, como disculpándose de que últimamente no haya agregado nuevos títulos a los que lo consagraron. En 1941 *El último grumete de la Baquedano y Cabo de Hornos* le ganaron la atención gozosa del público. “Chile es un país tan largo y tan desconocido —explica despaciosamente, enfilando con sumo cuidado las palabras porque está delante de un periodista y debe vigilar lo que dice— que cualquier libro, sobre La Serena, Copiapó o Tierra del Fuego produce asombro, como de cosa exótica”.

Junto a ese carácter de su literatura está otro que ya definió Aloane refiriéndose a *Tierra del Fuego* (su gran éxito, de 1956), al decir que “uno penetra en esta obra no como en un libro sino como en la realidad, en una realidad propicia y viril, algo peligrosa a veces, fantástica”. La con-

---

24 Ángel Rama se refiere a Jesualdo Sosa (1905-1982), escritor uruguayo y su esposa, María Carmen Portela (1898-1983), grabadora y escultora argentina.

vicción de que el ambiente, los personajes, las situaciones, de sus cuentos eran reales, sirvió de apoyo al interés del público. Incluso su estilo torpón, su realismo proletario, podríamos decir, que no vacila en la incursión aventurera en el bocetado melodramático de los tipos humanos, ha tendido un cable, cómodo a la atención del lector chileno, quien reencontró en tierra nacional, aunque exótica, esas historias tensas, viriles, dramáticas, que le ofrecían una nueva imagen del chileno.

Coloane crea su personalidad en base a no incorporarse demasiado a las letras, a ser el hombre natural que vive, y alguna vez escribe. No opina sobre las letras de su país; confiesa que lee las novelas ajenas sólo si lo entretienen, y en general no parece muy enterado de la producción nacional; recuerda alguna anécdota, cuando en un concurso eligió, en vez del Yankas que proponían Manuel Rojas y José Santos González Vera, una historia de enredos amorosos, y la mirada entre alarmada y despectiva de sus co-jurados; por último acota para terminar de redondear ese personaje: “Yo soy escritor un poco por oportunismo. Confieso que es-

cribí mi primer cuento, no por interés literario, sino para conquistar un premio que me significara una cantidad de dinero que necesitaba”.

Este, digamos “naturalismo”, que asume Coloane en su conversación, parece venir directamente de sus libros y, por lo mismo, se hace “literario”, como esa *Tierra del Fuego* donde varios ex-hombres viven en un mundo elemental, donde las pasiones actúan con la misma violencia que los elementos naturales, tratando de componer —más allá de la armazón anecdótica del suspenso de su intriga novelesca— una captación de los valores básicos de la vida, aquellos que en definitiva establecen la estrecha relación de la biología y de la naturaleza.



Coloane se confiesa perezoso, y nada tiene entre manos. Su modo de trabajar es empecinado y dramático, retomando las vivencias que están en su memoria, buscando atrapar los hombres en su expresión más pura, más elemental (aquella criatura que vive entre animales, en su primer libro, y que con ellos compone una vida prístina), y atribuye a su partido la disciplina, la metodización que ha ido adquiriendo con los años. También a esa rueda a la que se ingresa, cuando se comienza, aunque sea como oportunista, con la literatura, se gana el apoyo del público, el interés de la crítica —Latham ha sido uno de sus sostenedores permanentes— y se termina cumpliendo con un verdadero servicio público, porque se escribe para lectores que aguardan con voracidad los libros.

**MAQUINAS  
UNDERWOOD  
Portátiles**

10 cuotas - \$ 145.—  
Sin entrega inicial  
Garantidas por 1 año  
Tel. 8 29 68

# MARCHA

3 de noviembre de 1967, Nº 1377

## MARTA BRUNET: LA CONDICIÓN HUMANA DE LA MUJER<sup>25</sup>

**E**lla sugirió alguna página de información sobre el autor, yo le ofrecí un prólogo. Más allá del análisis de algunos rasgos de su arte pretendía ser un homenaje a la mujer que ella era, al admirable ser humano, austero y verdadero y solo, que escondía bajo la placidez, la atención y el afecto por las gentes. No podía imaginar que esta presentación había de ser también una despedida, en el mismo mes de octubre en que la había escrito.

<sup>25</sup> Este texto cuenta como una segunda versión. Se ha optado por esta y no por la aparecida como prólogo a la edición uruguaya de Soledad de la sangre (Montevideo: Arca, 1967), debido a que la versión que aquí presentamos incorpora un párrafo de inicio que alude al fallecimiento de Marta Brunet (acontecida una semana antes de la republicación de esta nota, el 27 de octubre de 1967), hecho que recontextualiza el presente texto a poco de ser escrito, tal como lo señala Rama.

Cuando en 1923 Marta Brunet publica su primer libro, *Montaña adentro*, la sorpresa del público y la exaltación de la crítica encontró su denominador común en esta frase de Alone: “no había aún costumbre de que las mujeres rompieran ciertos moldes, traspasaran determinados límites”. La verdad es que las escritoras ya los habían traspasado, estableciendo incluso ese método de audaz extremación con respecto al recato de sus colegas masculinos, que han venido aplicando hasta ahora, mediante los aportes poéticos de una Gabriela Mistral o de una Juana de Ibarbouro, pero la prosa, y más la prosa de la escuela neorrealista reinante en la época, parecía privativa de hombres.

Si su estilo se esforzaba por cotejarse con el de los regionalistas Mariano Latorre o Rafael Maluenda, y aun los superaba en el trazo férreo y en lo incisivo de la situación, con un modo categórico de plantarse de entrada en el tema (“Un crujido seco y la máquina cortadora de trigo tumbóse a un lado” dice en la primera línea de su novela) en cambio no había duda de que era una mujer la que miraba al mundo desde esas páginas.

Lo miraba desde el ángulo de unas mujeres nuevas que entonces estaban apareciendo en América Latina rehusándose a vestir el traje convencional que unos hombres también convencionales les habían cortado, y hasta rehusándose a ser mujeres ya que aspiraban a convertirse en seres humanos, o sea plenos copartícipes creadores de esa calidad humana que hasta la fecha habían expresado y teorizado, en la literatura, solo los hombres. La cultura dejaba de ser exclusivamente masculina, apuntó alguien, y comenzaba a ser verdaderamente humana. Pero este rasgo distinto y complementario no se veía en el estilo ni en los escenarios tesonosamente imitados de los modelos masculinos, sino en la cosmovisión que ordenaba el todo y que de preferencia se traduciría en la invención de personajes.

Por eso en 1923 no apareció una mujer autora de novelas vigorosas, sino simplemente una nueva escritora que venía a hacer la experiencia entera de las letras. Su aportación, por lo mismo nueva, resultó en sus comienzos enmascarada por la escuela literaria vigente a la que se adscribió y en la cual la etiquetaron

los críticos: hoy su calificación como criollista nos resulta algo haragana, basada sobre todo en que manejaba asuntos rurales.

Desde la perspectiva de sus obras posteriores y de la escuela a que derivó, nos parece que ya en sus orígenes apuntaba a los sistemas literarios que los realistas urbanos Manuel Rojas y González Vera habrían de imponer, pero con la presencia certera de un panorama rural y con una carnadura poética voluntarista más insistida. En esos nuevos sistemas la principalía había de pasar al personaje en situación, transformándose el contorno paisajístico —rural o urbano— en un parejo y casi planístico fondo destinado a recortar a las figuras obligándolas a la concentración significante. Este escenario, que puede llegar a la unificación monocromista (“Terminaba el deshielo y el río aparecía de nuevo como un hilo cobrizo, imperceptible a veces sobre el rojizo de la arena, entre las paredes del tajo, rojas también como las montañas mondas que limitaban el horizonte”) se hará cada vez más sordo y homogéneo; en la misma medida las criaturas novelescas se tornarán más esenciales. De la pin-

toresca, casi folklórica “Doña Santitos”, habremos de llegar a las solas voces dramáticas del cuento “La mujer y «esa»” con lo cual el tenaz afán de objetividad que mueve a esta literatura alcanzará su mayor grado de despojamiento. El estilo que paralelamente al principio concederá al lirismo una importante cuota, avanzará posteriormente hacia el reino de una prosa enunciativa, sin alcanzar la sequedad de la especialísima de González Vera, pero concentrándose en lo situacional y en lo psicológico.

En el comienzo, para Marta Brunet el mundo existe como una certidumbre objetiva. La realidad desnuda de lo concreto y lo material se le ofrece como única instancia de la verdad: es el conjunto de criaturas abigarradamente enlazadas entre sí a las que mueve el apetito siempre alerta e insatisfecho de la posesión en un modo ardiente que evoca la creación o’neilliana de los mismos años. Por su irracional violencia, por su primitivismo remedante de la esencialidad, por su erizamiento codicioso ante tierras, dinero, poder; seres humanos, esa apetencia nos remite a su no-existencia o a su can-



celación, estableciendo un contraste violento —como de cruda fotografía en blanco y negro— que nos permite intuir la radical soledad de la existencia humana de que parte, ese ser siempre y desesperadamente apiente de algo o alguien donde completarse poniendo fin al aislamiento que lo define. La pasión vital tiene la dimensión exacta y contrapuesta, de esa soledad.

Si se trataba de una personal experiencia o de un entendimiento metafísico de la condición humana, ello no pudo originariamente medirse y quedó sumergido, ahogado y viviente a la vez, por la explicación realista de los conflictos humanos a que se entregó la autora. Marta Brunet se movía en la convicción de un universo objetivo, presentando situaciones concretas donde operaban personajes reales: son las pasiones humanas que construyen la pareja, las que establecen la familia como círculo afectivo o defensivo, las que, por la búsqueda de la seguridad o el poder, acarrear la posesión material incesante. Puede atribuirse su elección de personajes campesinos elementales —tan insólito en esta señorita de una buena familia burguesa

provinciana— a su afán esclarecedor: determinar un campo donde las apetencias se ofrezcan con brutal desnudez, se diría que en estado puro o, al menos, en estado natural, y donde la mostración narrativa alcance la potencia de una definición de lo humano. Había aquí una impúdica curiosidad por los juegos trágicos de los conflictos del deseo. Pero éste ya estaba entendido como una sombra ardiente de la soledad.

El comportamiento de la autora respecto a sus criaturas puede seguirse con más nitidez en los cuentos que en las novelas, registrándose su progresiva entrega a los demonios elementales. Es, primero, la distancia humorística que la joven narradora asume frente a su “Doña Santitos”; de ella es simple testigo, la envuelve y abarca con su mirada y como hablando a quienes pertenecen a su mismo medio cultural, la dibuja bajo la forma de una amena figura folklórica. En “Piedra callada” los personajes se vuelven más adustos pero todavía el narrador a través de la intermediación de los patrones sigue funcionando como rector de la acción y enturbiador de sus caminos libres. Ya en “Soledad

de la sangre” parece adentrarse en la piel del personaje estableciendo una complicidad con la protagonista. Por último, se llega a la concentración austera sobre el drama en el cuento “La mujer y «esa»”: aquí la obsesiva explicación de la soledad introduce al estilo realista en un clima fantasmagórico. Si en los orígenes el tema de soledad y deseo podía presentarse como un intrigante cuento que alguien le contaba, al final será una experiencia que ha vaciado a los personajes de cualquier otro contenido para constituirlos con su alucinada materia. Para ese momento tanto el narrador como su literatura serán instrumentos hechos de la misma textura.

En este largo proceso que abarca un periodo de treinta años desde la publicación de “Doña Santitos” en *Don Florisondo* (1926) hasta los últimos cuentos no recogidos en volúmenes independientes, bajo la mudanza que mueve el tiempo permanece un terco elemento unificante: la presencia de la mujer y su aprendizaje de un mundo adulto. El rumbo inicial de este camino nos ofrece el mismo planteo central de los regionalistas (Gallegos) con un

signo contrario: el desvalimiento del hombre ante lo natural, su incapacidad para descubrir la clave de su inteligibilidad o sea la posibilidad e hacerlos humano o afín. Pero mientras que en los regionalistas masculinos esta visión de la naturaleza como un orden cerrado e inescrutable incluye todavía, en algunas zonas americanas, a la mujer (*Doña Bárbara*), en los cuentos de Marta Brunet es el hombre quien se integra a la naturaleza haciéndose uno con su elementalidad poderosa, vital e irracional: es el sobrino de “Doña Santitos”, los hombres de “Aguas abajo” y de “Piedra callada”, que se desdibujan dentro del paisaje enérgico para integrarse a su brutalidad, rigiéndose por leyes del instinto, por apetencias inmediatas. Casi no existen como seres humanos: son piedras, ríos poderosos, aluviones, tempestades, de tal modo que el resquicio de los humano queda reducido a esa chispa de inteligencia o astucia con que resguarde la mujer su humanidad dentro de la global naturaleza, vencedora e inescrutable.

En una segunda instancia, el *ersatz* de la naturaleza será el orden de la sociedad burguesa, sus principios de ahorro, de economía,

de rendimiento, su aprovechamiento del ser humano hasta que se lo traga la maquinaria de las prestaciones socioeconómicas. A ello opone la mujer, en “Soledad de la sangre”, la pura gratuidad de la belleza: es el fonógrafo que hace sonar sola, por las noches y cuya posesión exclusiva le descubre el territorio privadísimo de su libertad en tanto ser humano. No se trata de oponer el universo espiritual al material, sino de resguardar esa zona única, intransferible, mediante la cual se accede a lo humano (en una de sus concepciones culturales y epocales dado que aquí lo humano es lo individual), y esa es, como antes, tarea de mujer, oponiéndose ahora a la estructura económica burguesa que sustenta y desarrolla hasta sus peores consecuencias el hombre. Pero ya aquí la soledad comienza a tener un raro precio que hace disfrutable su sabor amargo. Mediante ella se sale del orden fatal de la naturaleza o del orden igualmente fatal de las prestaciones económicas, y se asume íntegramente la independencia y autonomía de una conciencia.

Hasta aquí la mujer se ha visto a sí misma como un ser ajeno

a los sistemas vigentes; entre ellos se mueve, medrando y perdiendo, vez a vez, sin sentirse partícipe ni responsable de su conservación. Todavía progresivamente se irá integrando a sus obligaciones y ocupará un lugar dentro del sistema de máximo aprovechamiento de las facultades personales que le impone la sociedad. Es entonces que conquistará realmente su libertad, como ser humano independiente, y no como partícipe de un sexo con una conducta homogénea respecto al otro. Ser libre, ahora, significará ser distinta, también de cada mujer, no solo de los hombres. En los cuentos de *Raíz del sueño* así como en los posteriores (“La otra voz”, “Un trapo de piso”, “La casa iluminada”, “La mujer y «esa»”) habrá mujeres integradas al orden de la sociedad, fieles servidoras y trasmisoras de los valores establecidos, y a su lado las rebeldes que niegan el sistema y de él se excluyen, apostando sin cesar por su libertad con el fin de alcanzar, plenamente, la condición humana. Optan en este caso por el riesgo; por el desamparo, por la vida adulta, por la modernidad. Como el personaje de la serie de Colette, concluyen que: “tout cela c’est la vie, le

temps qui coule, le miracle esperé a chaque tournant du chemin et sur la foi duquel je m'évade".<sup>26</sup>

Puede transar con las imposiciones de esa estructura social a la que era ajena porque ella no la había edificado, como se ve en "Un trapo de piso" que parece la mostración del sumiso reintegrarse al orden luego de la violenta liberación. Pero la situación paradigmática estará ofrecida en los dos cuentos posteriores, "La casa iluminada" y "La mujer y «esa»", que casi están encadenados y presentan agudamente la dicotomía de las dos mujeres o los dos destinos: por una parte la asunción del orden estatuido y su conservación —hasta su pudrición interna— y por otro la elección de la libertad, del riesgo, por último de la soledad, de la muerte baldía. La profesión de María Fernanda en "La casa iluminada", actriz, su evidente búsqueda del arte como modo de su liberación juvenil, rompiendo la estructura a que se la condenaba, en la familia burguesa, parece apuntar a la experiencia per-

sonal del autor que también eligió en esa edad la literatura. De tal modo que ambos cuentos figuran la experiencia adulta y dolorosa de la mujer que ha elegido su libertad a través del arte y que reconoce y acepta con entereza la función que ha llegado a cumplir en la vida. Ya no se trata de una reacción conjunta, que correspondía al segundo sexo en una determinada etapa del proceso de diformismo de nuestra época, sino la asunción de la individualidad libre en un universo áspero. Y quizás por esta experiencia, una escritora que se ha movido siempre por una no explícita concepción agnóstica retoma el subyacente sentimiento metafísico que la objetividad de sus primeros relatos enmascaraba. La soledad es una condición esencial de la naturaleza humana, parece decirnos, y sólo a partir de su reconocimiento el ser humano —hombre o mujer— se realiza y se entiende.

Más de una vez Marta Brunet ha referido su peculiar modo de composición literaria, obedeciendo a un casi dictado interior que le entrega ya organizada la obra. No es una experiencia de escritura automática al estilo surrealista, sino

---

<sup>26</sup> Ángel Rama hace referencia a una cita de la escritora y artista francesa Sidonie-Gabrielle Colette, incluida en su novela *Claudine s'en va* (1903), perteneciente a la serie *Claudine*.

una consolidación interior a las que siempre ha sido supersticiosamente fiel, y a las que deben tanto aciertos como inseguridades, sobre todo en el campo de las estructuras narrativas. Este régimen contribuye a fijar la unidad profunda de la creación: las variaciones estilísticas, sobre todo las que explican su segundo periodo representado por *Humo hacia al sur* y los cuentos de su época bonaerense, no modifican sino exteriormente esa fluencia interna y permiten que ésta represente un adentramiento en una sola y grande experiencia del mundo. Cuando las modas y los estilos se resquebrajan, porque son sustituidos por otros más novedosos, más proclives también a una muerte igualmente veloz, lo que queda es la fidelidad a ciertas verdades, a ciertas formas de expresarlas auténticamente.

Las voces interiores de Marta Brunet eran las que en sus primeras novelas y cuentos alimentaban de modo soterrado su gozoso encuentro con la objetividad del universo y ponían una dura sombra a las rotundas figuras de sus relatos. Este contraste tenaz fue el que generó la fascinación de su fuerte literatura:

deseo y soledad jugaban allí sus cartas y la hora era la de la mañana. Las mismas voces comenzaron a revisar la interioridad, descubrieron que la sangre está sola y fueron seducidas por esa verdad. Hubo entonces que oscurecer el mundo: entrar a las casas, habitar en sus piezas interiores, vivir en la noche que comienza a desmenuzarse todo posible paisaje, a veces iluminar violentamente una casa en medio de la noche para que parezca refugio acogedor, por último reducirse a un campo que no es sólo propicio al amor sino a la muerte, a la cama de la agonía, donde evocar desenfadadamente al hombre otra vez, como fuerza de la naturaleza, en una áspera disputa de mujeres.

La autenticidad de la experiencia, el rigor con que es llevada adelante, responde por su verdad y la sitúa en un marco artístico donde cuentan menos los desaliños y las imperfecciones ocasionales, puesto que lo que cuenta es el tacto sensible intenso y trágico, duro y tesonero siempre, de la vida humana.

● **MARCHA** premia con \$ 100 la mejor colaboración del mes. No es necesario que ésta venga redactada; pero el remitente, eventual triunfador, debe enviar los datos que permitan su identificación.

## UN FOLLETÍN LLAMADO ALFONSO ALCALDE

**E**ste es un folletín chileno. Protagonista y autor: Alfonso Alcalde, 47 años, 5 matrimonios, 4 hijos, 2 libros éditos, 3 inminentes, 1 baúl pirata rebosante de inéditos. Mero oidor y escribiente ha sido Ángel Rama.

### ENTREGA PRIMERA: DE CÓMO ALFONSO VINO A ESTE VALLE DE LÁGRIMAS

**N**ací en Punta Arenas. ¿Por qué? Mi padre era español, riojano. Santiago no le gustó, se resbaló al sur, recaló en Punta Arenas, allí puso una fábrica de zapatos. Nací yo en 1921 y mi hermana un año más tarde. ¿Mi madre? Corrían dos versiones. Cuando lo interrogué a mi progenitor bajó la cabeza: “Su madre murió

al dar a luz a su hermana”. Otros, por el pueblo, la decían muerta en un manicomio. Tenía doce años cuando se me apersonó un señor: “Yo soy tu tío —dijo—; ¿quieres conocer a tu madre?” “¡Sí!” clamé. Fuimos a un pueblo cercano. Apuntándome con el brazo a una viejecita de pelo desgreñado: “Mírala: es tu madre”. Después me compró un helado y nos volvimos.

Viví en el sur hasta los once años. Iba a un Colegio Inglés: no solo había locos riojanos, también los había ingleses que se habían construido su “college” miniatura. Y estudiaba, sin cesar, piano. “Señor Alcalde —le dijo un día mi maestro— nada más puedo enseñar a su hijo. ¡Lo sabe todo!”. Mi padre me despachó de inmediato a Santiago para perfeccionarme. Caí en casa de una tía donde puse las cosas en claro. Que por favor, nada de piano, nunca más. “Algún día te arrepentirás” dijo ella y mi padre, consultado: “Entonces que estudie en el colegio más caro”, que resultó ser otro Instituto Inglés.

Un día se apareció mi padre: “Mañana nos vamos al Chaco”. De los 14 bajo cero pasamos a 37 sobre cero, en un pueblo de Santiago

del Estero, donde mi padre intentó la cría de cabras. No había nacido para cabrero: quebró y, en Santiago del Estero, retornó al ramo de zapatería. Bajé de categoría: fui vendedor de zapatos hasta que un día: “Padre, yo no nací para esto. Otras son mis ambiciones”. Él comprendió y, emocionado, me vio partir. Yo tenía 18 años.

### ENTREGA SEGUNDA: DE CÓMO ALFONSO ERRÓ SOLO POR LA VIDA

Viajé: Córdoba, Tucumán, Baires, Salta, Jujuy, Oruro. ¿Cómo? Bueno: era croto. Croto, linyera, ¿cómo le dicen ustedes? Para el transporte estaban los trenes de carga; para comer: cuidador de plazas; “cuervo” en una funeraria; mozo de restaurante; ayudante de minero. En Salta, mientras le daba como picapedrero en un río, enfermé de paludismo. El médico del hospital se apiadó de mí y me llevó a su casa: eso fue grato, medio año bueno. Un día me miró fijo: “Esa nariz: te la voy a operar”. No, esta naricita recta no es de nacimiento; la mía era riojana, por herencia directa, con todo su promontorio.

Supe que mi padre estaba en Buenos Aires. Sentí el llamado de la sangre. Cuando llegó, había partido de regreso. La Marta Brunet, que estaba en la embajada, me puso en un barco rumbo a Valparaíso: fui descontando el pasaje con toneladas de papas. En Santiago encontré al autor de mis días, arruinado, y allí tuve mi primer contacto con la literatura: repartí a domicilio la colección Contemporánea de Losada, sí, todavía no era tan grande pero en cambio se vendía con mueblecito. Todos los días me robaba un libro: esa colección me la sé toda.

Una mañana, lavándome, tuve una hemorragia. Descubrieron que estaba tuberculoso y me remitieron a un sanatorio de la zona cordillerana cerca de Santiago. Tenía ya 25 años y tuve uno entero para meditar, mascar mi resentimiento, pasar en limpio mi confusión, entender quién era y qué me pasaba. Escribí, y rompí, un libro de poesía. Al darme de alta imité a Chaplin: en la estación, frente al mapa de Chile, cerré los ojos y marqué un punto: resultó ser Concepción, donde nunca había estado.

ENTREGA TERCERA:  
DE CÓMO ALFONSO SE  
CONSAGRÓ AL ESPÍRITU

Allí lo pasé bien, pero bien mal. Una viejecita que regentaba una pensión amoblada me dejaba dormir, pero sólo de día, y nunca sábados ni domingos. Ahí bebía. Bueno, me emborrachaba. En fin, vivía borracho, era un dipsómano, eso. Pero en la radio —era control, ponía los discos— y en el hotelito, reconstruí mi libro: *Balada para la ciudad muerta*. Se lo mandé a Neruda que había llegado para unos recitales. Días después la vieja me despertó: “Un señor Neruda lo busca”. En ese hotel, con camas deshechas, piso cubierto de preservativos, marineros y prostitutas en funciones, lo conocí. Me propuso: que me fuera a Santiago, que haría un prólogo al libro, que lo haría publicar por Nascimento, que me conseguiría un trabajo y me emplearía como secretario. Cumplió todas: Nascimento me empleó y publicó el libro, Neruda escribió un poema prólogo, trabajé en un proyecto de revista, *Mayoría*, que quedó en nada. Cuando apareció el

libro compré varios chuicos de vino, invité a mis amigos y, después de festejarlo, quemé toda la edición. Creo que Moncada tiene un ejemplar. Al quemarlo nació la idea de *El panorama ante nosotros*, el libro que ya no me abandonaría más. Pablo se enojó conmigo: “Quien quema un libro es un bruto” dijo.

Entonces inicié la serie más fantástica de matrimonios de la historia de Chile. Me traje de Santiago del Estero a una chilena que allí había cuidado de mí, Juanita Briones, y me casé. Nació mi primer hijo, Juan Sebastián, que ahora tiene 18 años. (Antes había estado un año en Montevideo, exiliado cuando González Videla: vivía en una casa principesca, prestada y me moría de hambre; dirigí un programa radial en Carve con textos de Peloduro). Me volví a Concepción sospechando podía ser sede de una investigación para un poema épico. En la poesía chilena no se podía hacer nada: por donde uno agarraba se encontraba con un monstruo —Neruda, de Rokha, Huidobro, la Mistral— que le decía “Vuélvase niño, por aquí no”. Renuncié a toda vida intelectual y me fui a casa. Pensaba en una historia poéti-



ca de Concepción, llena de personajes e historias: era nebulosamente mi *Panorama*.

#### ENTREGA CUARTA: DE CÓMO ALFONSO ERRÓ EN BUSCA DEL AMOR

**P**asé dos años en Bolivia, al servicio del MNR, trabajando en proyectos de turismo. Ahí nació mi afición por la poesía indígena, aymará y quechua. Conocí a otra chilena, mi segunda mujer. No, con ella no tuve hijos. Duró poco. Me volví a Concepción y como me sentía perdido me volví a casar.

Adriana era de una belleza insólita: pelirroja, de temibles ojos verdes, tenía 23 años y se había hecho 18 abortos. Era prostituta. Yo vivía entonces entre ellas: me gustaba el ambiente, comía y bebía con ellas, era el gallito acompañante. Un día le dije: “Abandona este sitio miserable y vente a vivir conmigo, honradamente”. Nos casamos. El primer año lo pasó durmiendo, tenía sueño atrasado, pobre. El día que despertó quedó embarazada, de donde nació mi hermosa hija Clau-

dia, que tiene ocho años. Eso fue cuando el terremoto de Concepción. Mientras Adriana dormía yo escribía. Tampoco era para salir: nos habíamos quedado en el pueblo donde la mitad de los hombres se la habían pasado alguna vez. Era una mujer espléndida, con una enorme familia que se trajo a la casa dándome un hogar. Como había que alimentar a padres, tío, primas, sobrinos, yo escribía libretos para radioteatro. Me fue muy bien con “Grandes amores de la historia” y, sobre todo, con “La clínica del doctor Freud”. Trabajaba también en periodismo y de *Ercilla* me invitaron, así que partí a Santiago. En ese traslado comenzaron mis conflictos con Adriana.

#### ENTREGA QUINTA: DE CÓMO ALFONSO CONOCE A UN HADA MADRINA

**H**acía periodismo y se me iba todo mi tiempo. Primero en *Ercilla*, más tarde en un semanario del partido, *Vistazo*, del que me separé en 1956 porque no teníamos la misma concepción sobre el periodismo informativo. Antes conocí a

mi hada buena. “Yo quiero que usted se dedique a escribir —me dijo— así que le voy a poner un apartamento”. Cuando me entregó la llave volvió a aclarar que todo era desinteresado, que la moral, que la literatura, que el apartamento estaba amueblado, que habría una mucama que me atendería, que mi retribución debía ser una cantidad diaria de cuartillas, y sólo eso. Yo pagaba jubilosamente mi arriendo avanzando el *Panorama*. Ella venía a visitarme, siempre con una amiga para que yo no fuera a pensar, etc. Pero un día llegó sola. Luego nacieron mis dos hijas: Mariana y Matilde.

No era una mujer rica. Creyó en mí, pensó que no era mitómano ni loco como todos pensaban, se consagró a ayudarme. En realidad fue mi mamá, la que no tuve, en fin, esa historia de la búsqueda de la madre. Me lavó, me ayudó, me serenó, me compró libros, me hizo oír música. Sólo que yo no la quería. Para entonces *El panorama ante nosotros* tenía terminado su primer tomo y el segundo comenzaba a diseñarse.

Salvador Allende me llamó como jefe de prensa y radio de su campaña electoral. Durante aquella

locura conocí a mi quinta mujer. Fue un romance con balazos, reuniones acusatorias de familia, persecuciones e injurias, amenazas de muerte. Ella tenía tres matrimonios habidos y yo cinco: juntamos los ocho y nos declaramos capaces para ser felices. Pero como por ambas partes la persecución arreciaba huimos a Concepción.

**ENTREGA SEXTA: DONDE  
SE DESCUBRE QUE  
ALFONSO ERA EL CONDE  
DE MONTECRISTO**

**E**se matrimonio, por el que había pagado tan alto precio, me serenó. Me presenté al concurso anual de la Sociedad de Escritores de Chile y lo gané con un fragmento del *Panorama* titulado *Variaciones sobre el tema del amor y la muerte* que publicó Alerce en 1964. Empecé a escribir prosa: después de presentarme cuatro veces al concurso anual del diario *El Sur*, lo gané con el cuento “El auriga Tristán Cardenilla” que sirvió de título al volumen que en 1966 publicó Zig-Zag. Donoso dijo que era la mejor prosa de la generación y Alone que por momentos competía con Cortá-

zar; Moretic dijo que se iniciaba un nuevo estilo. Entonces traté mucho a Pablo de Rokha, que fue mi padre, ese que sabe decir “no se empeñe por ese lado, no pierda tiempo” y que pone su experiencia al servicio de un joven. Él, que era tan borrachísimo, conmigo no tomaba sino té, y en su casa, donde recibía de modo patriarcal, me sentaba a su derecha. Llegó a aceptar que no me peleara con el otro Pablo para ser su amigo.

Este año Nascimento me pidió *El panorama*: son 1.379 páginas y 14 kilos sólo el primer tomo.

Quieren publicarlo: yo me allano a todo con tal que aparezca.

## EDITORIAL LA CEBRA PRÓXIMOS TÍTULOS

- . Andrés Maximiliano Tello, *ANARCHIVISMO. TECNOLOGÍAS POLÍTICAS del ARCHIVO*, 2018.
- . Emmanuel Kant, *CRÍTICA de la FACULTAD de JUZGAR*, 2018.
- . Renaud Garcia, *EL DESIERTO de la CRÍTICA. DECONSTRUCCIÓN y POLÍTICA*, 2018.

De Estados Unidos me pidieron autorización para traducir verso y prosa. He concluido mi segundo libro de cuentos, *Las costumbres felices*, y mi primera novela, *Puertas adentro*. ¿Sabes? Puedo escribir centenares de libros, sólo necesito tiempo. Me fui a una caleta cerca de Concepción, un pueblo pescador: medio día lo dedico al periodismo, y el otro medio día a la literatura, pero necesitaría el día entero para mí. Tengo adelantado el segundo tomo de *El panorama* pero la composición de un friso tan grande, con tantos personajes, y tantas historias, es larga, obliga a reelaborar. Fue mi familia la que me arrancó el primer todo de las manos. Tengo una novela toda pensada, nada más que escribirla. Oye, ¿cuánto se puede ganar con una novela como *La ciudad y los perros*? Yo gasto muy poco, llevamos una vida muy sencilla...”

Yo lo miro, en esta tarde vacía de sábado montevideano, veo cómo trata de moderar su desmedido afán, el suelo estratosférico al que se arroja mientras despaciosamente bebe, no un vaso de vino, sino una naranjita, y en ese balance rápido, cuando el folletín ha discurrido vertiginosamente, me digo: ¿Y por qué

no? ¿Qué impide que este hombre pequeño, atezado, de poblada barba cuadrada, de manos finas y modales nerviosos, a quien la risa se le dispara y de ella se recupera apelando al fervor, qué impide que ese hombre sea el Conde de Montecristo?

**EDITORIAL  
MIMESIS  
NOVEDADES**

. Raúl Rodríguez Freire,  
*LA CONDICIÓN INTELECTUAL.  
INFORME para una ACADEMIA,*  
2018, 164 pp.

A partir del texto "El autor como productor", de Walter Benjamin, el presente ensayo se interroga por el modo de producción intelectual universitario, aunque no se reduce a la academia. Revisando (y manteniendo) la distinción entre trabajo productivo e improductivo en Marx, se realiza una lectura crítica del trabajo cultural en general, distanciándose de conceptos como cognitariado y trabajo inmaterial, promovidos y defendidos por el operaísmo italiano. Por el contrario, resaltando la articulación entre mano e intelecto, y escrito en conjunto con una multiplicidad de citas literarias e imágenes intercaladas, su apuesta es por una escritura que hace de la forma un elemento clave para la producción intelectual no sujeta al código del *paper* y el ensayo convencional. Apuesta, por el contrario, a la forma como ensayo, a la escritura como montaje.

# EL UNIVERSAL

20 de septiembre de 1981

## LAS ÚLTIMAS NOVELAS DE JOSÉ DONOSO: LAS METAMORFOSIS DEL EXILIO LATINOAMERICANO<sup>27</sup>

**E**n su última novela, *El jardín de al lado* (Seix Barral, 1981), José Donoso ha emprendido un bien interesante y bien oportuno ajuste de cuentas con el exilio latinoamericano, en particu-

<sup>27</sup> Apareció con el subtítulo de "Las metamorfosis del exilio latinoamericano"; y el 27 de septiembre de 1981 fue republicado, acompañado del subtítulo "De *La Marquesita de Loria* al *Jardín de al lado*". También, y titulado como "Las últimas novelas de José Donoso / Las metamorfosis del exilio latinoamericano", apareció en *Uno más Uno*, el 17 de octubre de 1981. Con posterioridad, también apareció en *El Tiempo*, el 17 de enero de 1982. Por último, también apareció antologado en el volumen *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (Montevideo: Arca, 1995). Este ensayo puede verse como integrante de la serie de textos que Rama dedica al fenómeno del exilio, tales como "Otra vez la utopía en el invierno de nuestro desconsuelo", "La riesgosa navegación del escritor exiliado" o "Política y naturaleza de los exilios latinoamericanos".

lar con su tremolante terrorismo que va constituyéndose en espectáculo tan penoso como aquél de los republicanos españoles que rumiaban su ira y su impotencia por México, Caracas o Buenos Aires, reconstruyendo obsesivamente un pasado heroico que poco tenía que ver con la realidad interior de su patria ni con la circundante de sus patrias de adopción. Esta irrealidad, a que se ve condenado el exiliado, deriva de su específica condición y no es un capricho de su albedrío. Deriva de la transitoriedad de su estado. La prolongación de éste, mientras *el mundo sigue andando*, lo conduce: o a una suprema y enrarecida ideologización para conservarse apegado a sus orígenes, o a una renuncia a sus fuentes nutricias para insertarse en otra corriente cultural. Es este dilema el que condujo a José Bergamín al difícil y entonces condenado retorno a su patria española, afirmando que prefería ser “un enterrado vivo y no un desterrado muerto”.

El ejemplo de lo ocurrido con los retornos tardíos del exilio alemán o español en este siglo, me ha llevado a sostener la legitimidad de la vuelta a la patria para todo intelect-

tual que, sin pérdida de sus convicciones, pueda encontrar un espacio habitable dentro de ella, oponiéndome al pueril terrorismo que es de buen ver entre los que todavía no pueden encontrar ese espacio. Actitud coherente con otra que reconoce el derecho del latinoamericano a elegir libremente un lugar en el mundo para realizar su obra, oponiéndome por anticipado al reproche que el Strauss de turno (inada menos!) habrá de dirigir al Willy Brandt reintegrado a su patria: “¿Qué hacía Ud. En Suecia mientras nosotros luchábamos internamente en Alemania?” Y sin embargo, esta rotundidad de posiciones no puede esconder la complejidad de las opciones que hagan los intelectuales latinoamericanos, el balance de ganancias y pérdidas que acarrea, las sutiles transformaciones que promueve tanto en las personas como en sus producciones intelectuales. La libertad es siempre un riesgo.

El esquema con que trabaja Donoso no procura representar la vastedad y complejidad del fenómeno, prefiriendo el ángulo menor de la visión sarcástica y caricaturesca y, aunque obviamente abastece su

argumento con múltiples materiales autobiográficos, no se incluye a sí mismo en la requisitoria. Se trata de un escritor chileno mediocre, hijo de buena familia liberalota, detenido seis días sin interrogatorio en el Santiago de Chile natal, por lo cual se ha asilado junto a su mujer en Sitges, vive del poco dinero que le remiten desde su país y los consabidos trabajos editoriales (asesorías, traducciones, artículos ocasionales) mientras intenta escribir la gran novela heroica antipinochetista que más que servir a la causa política procura colmar las apetencias de gloria de su súper ego, venciendo a los escritores de la *mafia* del boom. La requisitoria contra el exilio se disfraza así de un tema que obsede a Donoso, aunque haya tenido su momento de esplendor en el decadentismo europeo del siglo pasado: el escritor *raté* (como se decía con el *galicismo mental* de la época) que tuvo expresiones tan logradas como el *Enoch Soames* de Max Beerbohm y que, de Darío a Reyes, practicaron los hispanoamericanos, junto al tema del *rastaquouère* que hiciera suyo Blest Gana, mano a mano con los franceses. Matando los habituales dos pájaros (¿o insectos?) con un solo

volumen, Donoso arremete contra el terrorismo de los exiliados y contra la cizaña de los mediocres, esa envidia y resentimiento que en su pintoresco librito *Historia personal del «boom»* llegó a dar como la fuerza constituyente de la nueva narrativa hispanoamericana.

A esto se agrega, en la conciencia oscilante de su personaje (*anima blandula vagula*) la falta de convicciones raigales que le hace descreer de las que lo configuraron desde su infancia y no eran sino las coordinadas educativas de una sociedad y una clase, poniéndolo ante las tentaciones que ya hicieron zozobrar a otro congénere del decadentismo, Gustavo Aschenbasch, cuando pasó de München a la fétida y fascinadora laguna de Venezia, asunto éste que los más jóvenes narradores hispanoamericanos han venido descubriendo con júbilo en la *decadente* Europa o en los aún más *decadentes* Estados Unidos (*los Años de fuga* del colombiano Plinio Apuleyo Mendoza o *El toque de Diana* del también colombiano Rafael Humberto Moreno Durán) repitiendo también un modelo acuñado durante el modernismo finisecular: fue la *querida*

*de París* la que se encargó entonces de la educación erótica de los muy acomplejados hispanoamericanos, aunque la tal querida no fuera parisina sino polaca y se encontrara en los burdeles de la trata de blancas. La traslación del ajenjo al hash o de la Salomé devoradora a la Lolita no parecen sino variaciones sobre un mismo tema, donde lo importante es la conformación de la conciencia, su sistema de valores. Estos ceden en el personaje de la novela, aunque sólo por un momento: volverá a ser el apacible profesor de inglés que era, verá restablecidos los principios de sociedad y clase que lo conformaron, aunque lo logrará mediante un desvío que implica un pacto entre las fuerzas viejas nativas y las nuevas que serán conocidas en la experiencia europea. Para el caso concreto de la novela, los derechos de la mujer.

*El jardín de al lado es el jardín de las delicias*, con más apetecible rostro que el ofrecido por el Bosco. De un punto de vista argumental es el jardín aristocrático de la mansión del duque de Andía, contiguo a la lujosa residencia madrileña del pintor Francisco Salvatierra, ofrecida durante el verano por su propie-

tario al novelista Julio Méndez y su mujer Gloria, para que el primero pueda concluir la segunda y definitiva versión de su novela sobre la dictadura chilena. Durante esos tres meses, marido y mujer acechan la felicidad de los vecinos, su libertad erótica, su elegancia y buen gusto, su seguridad y riqueza, su vivir hedónico y liviano, contrapuestos a la poquedad, grisura y vulgaridad de su esmirriado ambiente de Sitges, remedante a su vez del originario latinoamericano. También de un punto de vista argumental, el jardín de al lado es la vida libre, gozosa, sin problemas ni complejos, de los jóvenes: el hijo que deambula por Marrakesch o el Bijou, hijo de unos amigos, que tienta a este hispánico Aschenbach que es Julio Méndez con su hedónica percepción del mundo, su desprendimiento de las angustias políticas y sociales de los mayores y también de sus concupiscencias materiales, su vivir al día y a la intemperie. En un sentido profundo, *el jardín de al lado* es la propia mujer, Gloria, a quien la une la historia compartida y un tenue deseo, porque, como se sabe en el último capítulo, la novela está escrita por Gloria tomando como per-

sonaje central a su marido mientras éste inventa y fracasa en su proyecto de convertirse en el triunfante novelista del *boom* latinoamericano. Sustituyendo una reconstrucción de un pasado heroico y patético que cada vez se esfuma más al contacto de la vida europea, se construye la novela, esa sí válida, (según la opinión de la agente literaria) de la vida de los latinoamericanos exiliados en España, algunos destruyéndose progresivamente, otros partiendo a compartir las azarosas vías de la Europa desarrollada (desde el pintor Salvatierra hasta el ambiguo adolescente Bijou), otros, como Gloria y el mismo Julio al final de la novela, haciendo suyo el adagio volteriano: “Il faut cultiver son jardin”.

La crítica del exilio resulta, sin embargo, escasa e incompleta, si tal fue el propósito del autor. Por un lado faltan quienes cumplen constantes y arduas tareas políticas y a quienes puede atribuirse la conciencia condenatoria de las dictaduras latinoamericanas que ha hecho suya Europa, quizás los auténticos exiliados cuyo puesto no puede reemplazar el Julio Méndez con sus seis días detenido sin interrogatorio. Por otro

lado, también falta esa otra verdad que los propios escritores exiliados han cubierto con patéticas cortinas de humo: que en una buena proporción viven mucho mejor que en sus patrias originarias, han conquistado buenos puestos y buenas retribuciones dentro de sociedades ordenadas (y también represivas) a las que (Dios sea loado!) no están obligados a combatir, compensando sus conciencias con arrebatadas proclamas sobre la opresión de la patria lejana y abundantes firmas en cuanto manifiesto les es acercado. Aún con esas insuficiencias, la novela se atreve a una crítica del exilio cuya ausencia estaba resultando clamorosa, pero el enfoque que le ha otorgado Donoso, su resolución literaria (a la que habría que agregar la de su anterior novela, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, 1980) y la solución a que lleva el conflicto, marcan un retroceso y aun se diría que un arcaísmo. Mientras leía sus dos últimas novelas he tenido que evocar forzosamente una de esas obras que ya sólo leemos los estudiosos de la literatura pero que en su época soliviantó no sólo a los europeos sino a los muy miméticos girasoles latinoamericana-



nos: la *Cosmópolis* de Paul Bourget, breviarío de la liberación elegante de la sociedad europea hacia 1900, que propuso el consumismo hedónico y venció a los *best sellers* de su tiempo firmados por Paul de Kock, Remy de Gourmont o Vargas Vila, autores de los que pocos se acuerdan pero que, si en la época hubieran existido ya los agentes literarios, habrían provocado el mismo entusiasmo cómplice que la obra de Gloria Méndez inspira a la Núria Monclús de la novela.

El libro de Donoso trata centralmente de la vida literaria de los latinoamericanos en España, cita a sus principales novelistas, compone un modelo de ellos con el ecuatoriano Marcelo Chiriboga (que remeda al mexicano Carlos Fuentes), traza retratos que sugieren personas reales, desde el impotable chileno Adriaola en permanente ataque revolucionario hasta la sabia, prudente y culta Núria Monclús (¿Carmen Balcells?). Vista esa voluntariedad crítica, la misma, obviamente, puede ser aplicada a la novela por el comentario crítico. Si ella habla de los intelectuales Julio Méndez y Señora en el mundillo del exilio, nosotros podemos hablar de Donoso y su lite-

ratura en la misma circunstancia. Y aún inquietarnos.

Pues si *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* pudo parecer un mero traspíe en la carrera de un escritor dotado, atribuible a que en esa novela Donoso pretendía cultivar dos ismos que han estado alejados de su conocido campo, el erotismo y el humorismo, los que ya habían sido resueltos con su habitual perspicacia inventiva por Carlos Fuentes en *Zona sagrada*, su reiteración en *El jardín de al lado* apunta a una situación problemática de los narradores latinoamericanos más exitosos (y uso el plural porque no es el suyo el único caso) que creo que tiene que ver con el prolongado exilio y sus opciones artísticas. *El jardín de al lado* es una novela laxa, escrita con soltura y sin empeño inventivo, amena e insustancial, más hija del oficio diestro de un escritor que de un esfuerzo creativo riesgoso. Resulta aleccionante su cotejo con *El lugar sin límites* (1967), de mucho más torpe y simplista escritura pero de un nervio áspero, de una arquitectura de ambientes y personajes intensos, bien entramados y resueltos a brochazos valien-

tes. La presteza, agilidad y variedad de la escritura de *El jardín de al lado* es incomparablemente más avezada, pero la novela es blanda, por momentos *bonita* y, sobre todo, resulta trivial. Si no estuviera firmada por José Donoso, a quien debemos un libro capital, *El obscuro pájaro de la noche*, y de quien no hace tanto se pudo leer una refinada composición alegórica con *Casa de campo*, diríamos que pertenece a la literatura de aeropuerto.

¿Qué pasa? Y no sólo en Donoso: ¿qué pasa con los últimos libros de cuentos de Cortázar, por debajo de sus asombrosas capacidades? ¿o con la serie de libros dispersos de Fuentes, que parecen metralleta sobre todos los estilos narrativos posibles? ¿o con la flojera de *La tía Julia y el escribidor*, firmada por quien es, para mí, el más dotado de los novelistas? Nunca faltan los exaltados, dispuestos a extender acta de defunción ante cualquier traspie, así se trate de autores que, como los citados, han hecho la gloria de la novela latinoamericana. Sus antecedentes no autorizan tales demasías y la amplitud del fenómeno impone la consideración de un marco de tipo

general, una circunstancia histórica y cultural propia de esta década de los setenta, de las más difíciles que hayamos conocido.

Leyendo *El jardín de al lado* sorprenden los convencionalismos de la escritura: las repetidas “espadas de los lirios” (evocadoras de esos *nardos del mal poeta* García Márquez), el “césped immaculado” y el “pomposo palacete”, “la elocuencia de los suelos de otras épocas”, “la pequeña ceremonia emblemática de nuestra unión”, o el delicado kitsch modernista de “El mar, pesado y negro como una placa de hierro, murmuraba enigmas cada vez más tenebrosos”, o el rodoniano “bajorrelieve de gestos estilizados”, o el inconfeso bolero de “la noche arrullada por las olas”. Si no fuera porque ya estaban en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se los hubiera atribuido a una burla paródica de la escritura de Gloria novelista, que también se burla de los juicios literarios de la Núría Monclús, quien admirativamente se tragaba tales cosas.

El problema apunta a ese tercero que reconstruye el triángulo semiótico de la literatura, sumando al autor y al texto, el receptor del

mensaje. ¿Cuenta o no cuenta? ¿Influye en la composición o es, como románticamente se ha pretendido, un mero ente neutral que en la soledad del gabinete el escritor no tiene en consideración? Y si acaso contara, si a ese monstruo llamado público, al cual Lorca dedicara una de sus atormentadas invenciones, el escritor se viera obligado a hablarle, ¿cómo haríamos para definirlo? ¿Es una entidad única, multitudinaria y por lo mismo casi abstracta, o es un grupo concreto formado por los que llamamos lectores, integrados dentro de una determinada lengua y una determinada cultura?

El lugar donde verdaderamente se revela la opción del público, no está en los asuntos o en las cosmovisiones, donde la percibía Sartre, sino estrictamente en la serie lingüística o en los mecanismos secretos de la composición artística, pues sobre ellos es menor la censura consciente del escritor. Con todo, Alejo Carpentier legitimó lo que en *Tientos y diferencias* llamó la «escritura barroca» de la novela latinoamericana (asunto que ha promovido ríos de tinta y océanos de equívocos) en la opción de un lector

europeo. Dado el desconocimiento que el lector europeo tendría de la flora y la fauna, los personajes y las costumbres de América Latina, ese escritor estaría obligado a una parsimoniosa descripción de esos componentes, para evitar los glosarios que los regionalistas ponían al final de sus novelas, con lo cual fatalmente incurriría en una escritura barroca. Es difícil desarrollar una teoría más colonialista y menos representativa de la actitud mayoritaria de los escritores latinoamericanos actuales a quienes, como a los europeos, les tiene sin cuidado que los lectores sepan qué es un pino o qué es una ceiba. Para eso están los diccionarios.

Se escribe dentro de una complicidad lingüística con el medio al que se pertenece y esos problemas de comprensión son mayor desvelo del editor que del autor. Dictando un curso sobre la narrativa de Rulfo, descubrí una vez que la edición española (de la editorial Planeta) que utilizaban algunos estudiantes, había hispanizado todos los mexicanismos, de tal modo que no había *tecolote* que no se hubiera transformado en *búho*. Rulfo al saber se indignó y la propia editorial botó a la basura

esa edición y la rehízo correctamente. ¿Pero qué pasa cuando el escritor se ha desplazado a otro medio lingüístico, pariente, pero no sosías, del suyo original? ¿A cuál atiende? ¿Y de qué modo? ¿Y si maneja un asunto que se desarrolla en New York, o París, o Madrid, lo sume dentro de su manejo de la lengua, que oficiaría de empaste globalizador, o se somete a los imperativos de ambiente? ¿Los personajes de esas nacionalidades, deben hablar a su manera, como ocurría con los campesinos de *Doña Bárbara* o *La vorágine*, mientras el autor-narrador sigue manejando impertérrito su lengua propia?

El más antiguo exiliado con que cuentan las letras hispanoamericanas, Julio Cortázar, asumió drásticamente su lengua, más que española, porteña, y en ella hizo hablar a todos los personajes (fueran norteamericanos, franceses o turcos) y habló gozosamente él mismo. Siendo quizás el narrador americano de más rica y disciplinada lengua literaria (por encima de Borges, Carpentier y Onetti, para hablar sólo de premios Miguel de Cervantes), estableció la coherencia entre su cosmovisión y el manejo lingüístico con una sabi-

duría que ha enriquecido la cultura de la lengua que une ambas márgenes del Atlántico. A fuer de irónico, no ha dejado de burlarse de las gárgaras idiomáticas de la crónica taurina madrileña (en “Lucas, sus clases de español” de *Un tal Lucas*), tal como ya lo hiciera en *Rayuela* alternando un monólogo de Oliveira con la lectura de un clásico del XIX, Pérez Galdós. Esa opción categórica de Cortázar creo que fue uno de los motivos que tuvo David Viñas para reprocharle una especie de personalidad dividida: mientras él vivía en París, el público al que dirigía estaba en Buenos Aires. A lo que Cortázar hubiera podido argumentar que esa opción de público a la distancia le ha permitido la coherencia de su obra y no le ha impedido alcanzar a lectores universales, tal como les ocurría a los grandes poetas del siglo XX.

Por suerte hablamos tras la muerte del imperialismo de la Real Academia de la Lengua que nadie expresó mejor que Dámaso Alonso en la reunión de Academias efectuada en México. La lengua es una tarea común de casi trescientos millones de personas, dentro de cuya unidad caben las más variadas formas regio-

nales, todas legítimas. Los escritores hispanoamericanos, aun los que han vivido largo tiempo en España, han eludido tesoneramente el uso de la segunda persona del plural, que es una transformación habida en el español americano hace ya doscientos años, mientras que los escritores españoles exiliados han conservado intacta la sabrosura de su lengua originaria a lo largo de cuarenta años. Como ya apuntaba Darío, la querida puede ser de París, pero la esposa es de la tierra.

Tal afirmación no resta casi nada a la complejidad del problema. En *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, cuya acción transcurre en Madrid a comienzos de siglo y cuya protagonista es una nicaragüense hija de diplomático, los interiores femeninos de los cuales se hace reiterada mención, tanto por su uso como por su abandono, se llaman siempre *bragas*. Podría hacerse un largo poema enumerativo con los diversos nombres que recibe en América el adminículo, lo cual haría las delicias de Cela. Los chilenos le llaman de modo francote, *calzones*. La denominación de las intimidades, como el lenguaje obsceno, son fuen-

te de rica creatividad en todas las comunidades, por cuanto son términos, que comportan una alta connotación cultural. Por lo mismo tienen un corto radio de acción, sólo el de quienes comparten la energía erótica que llevan adherida por el uso dentro de la cómplice comunidad lingüística. Conozco ya tres traducciones del *Trópico de cáncer* de Henry Miller: argentina, mexicana y madrileña, y sólo la primera tiene parcialmente para mí una fuerza comunicativa. Pienso que en una novela dirigida al público español, la palabra *calzones* no tendrían la eficacia de la palabra *bragas* y por lo tanto pienso que la novela tiene un destinatario primero o que el autor se ha compenetrado con la terminología de la zona en la que se encuentra.

Es a través de este excursus que creo posible sugerir una última interpretación del título de Donoso, la cual repara el aparente olvido de las ventajas obtenidas por algunos latinoamericanos *desembotellados* gracias al exilio: efectivamente hay un *jardín* deleitoso y está, realmente, *al lado*. Tiene nombre: se llama España. No lo digo en son de crítica. Vengo de un paisito pequeñito donde las

maestras para celebrar su grandeza y desprendimiento, decían siempre que “había dado tres poetas a Francia: Lautréamont, Laforgue y Supervielle”. No me parece mal que Chile pueda dar un excelente narrador a España, a cuenta de los intelectuales españoles que ha recibido a lo largo de su historia. Me parece menos bien que para *nacionalizarse* deba bajar el punto de mira y retornar a ese último período en que confluyeron las literaturas de ambos lados del Atlántico, que fue el modernismo, cuando reinó el último escritor americano que España hizo suyo: Rubén Darío. Porque este retorno no es paródico ni crítico, como lo hubiera aconsejado Mann, sino arcaizante, a destiempo de las vías que traza la poética contemporánea y desemboca en el público consuetudinario. De momento, perjudica al escritor, aunque eso también pueda atribuirse al régimen de libro por año que no se compadece con las virtudes creativas de Donoso. Es un escritor de lenta maceración que construye sus obras por sucesivas capas, poniéndole aplicadas veladuras. Representa la actitud contraria a la de Carlos Fuentes que construye sus libros en el movimiento, bajo la

incitación del minuto llameante, y se haría daño si intentara imitarlo. Como recomendaba el cuento jásídico de Martín Buber, lo importante es ser uno mismo, más aún cuando se es un narrador virtuosamente dotado.

## EDITORIAL MIMESIS

COCINA

Silviano Santiago,  
*La METÁFORA de la SIMIENTE*,  
Traducción, edición y  
prólogo de Hugo Herrera  
Pardo, 2019.

En los años 60, Silviano Santiago deconstruye la “metáfora de la simiente” en algunos de los principales referentes de la historia cultural brasileña. Leyendo atentamente la filiación de un corpus compuesto por textos de Pero Vaz de Caminha, Antonio Vieira, José de Alencar, Lima Barreto y Mario de Andrade, devela las diversas formaciones y transformaciones de esta metáfora. Desde ahí establece la distinción -vía Joaquim Nabuco- entre “origen” y “comienzo”, que le permitirá descentrar la jerárquica escala de valores occidentalocéntricos. Esta lectura constituye el antecedente de la categoría de entre-lugar, que terminará por situar a Silviano Santiago como uno de los críticos más relevantes de América Latina.



# UNA LITERATURA EN IGNICIÓN

## NOTAS SOBRE CRÍTICA

### PRESENTACIÓN

Resulta significativo que los siguientes textos hayan sido escritos en su totalidad durante el primer lustro de la década del sesenta. En ellos Rama reseña libros de críticos chilenos relevantes de la primera mitad del siglo veinte, como Raúl Silva Castro (*Panorama literario de Chile*, 1961), Ricardo Latcham (*Carnet crítico*, 1962) y Alone (*Los cuatro grandes de la literatura chilena*, 1963). El primero y el tercero vapuleados, el segundo valorado. O también en ellos pueden encontrarse elaboraciones de un panorama y/o campo de problemas en torno a algún tema particular: sobre el programa de publicaciones de la S.E.CH ("Los libros de la S.E.CH"), sobre la historiografía de la novela en Latinoamérica, a partir del libro de Fernando Alegría *Breve historia de la novela hispanoamericana* cruzado con *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. La narrativa de Alberto Zum Felde ("La novela y la crítica en América Latina") o sobre el desarrollo de la polémica suscitada por la generación del 50 dentro del campo literario chileno, discusión de la cual se vale Rama para ir tanto hacia atrás como al momento -en aquel entonces- presente de la narrativa nacional ("Terremoto en la literatura chilena"). Este último artículo es el más extenso y sistemático que integra el presente volumen. Es de



este reportaje, de hecho, que la presente sección, y también el libro en su conjunto, adquieren sus respectivos títulos. En efecto, para el Rama que examina el despliegue de la literatura chilena de mediados de los sesenta, ésta constituye “una literatura en ignición”. “Terremoto en la literatura chilena” fue publicado en tres partes en el semanario *Marcha*, entre el 13 de marzo y el 8 de mayo de 1964.

Este modo de trabajo por entregas fue característico de Rama durante su periodo a cargo de la sección literaria del histórico semanario montevideano. A lo largo de la década en que ocupó tal cargo, publicó bajo esta modalidad investigaciones como “Nikos Kazantzakis: el Mediterráneo en llamas” (dos entregas consecutivas, *Marcha* 1029 y 1030), la serie “Grandes bibliotecas privadas” (ocho entregas entre febrero de 1960 y abril de 1961), “Las narraciones del campo uruguayo” (en dos partes, *Marcha* 1048 y 1049), “Cuba: cultura y revolución” (cuatro entregas entre febrero y marzo de 1962), “Presentación de Alejo Carpentier” (dos partes de aparición sucesiva, en *Marcha* 1119 y 1120), “Universo de la ciencia ficción” (tres entregas consecutivas, *Marcha* 1152, 1153 y 1154). Inclusive, ya alejado de la dirección literaria del semanario, siguió practicando esta modalidad de trabajo. Durante el año 1971 publicó en el mismo medio secuencias tales como “La narrativa de Salvador Garmendia” (dos entregas en *Marcha* 1424 y 1425, materiales con los que luego elaboró su libro *Salvador Garmendia y la narrativa informalista* del año 1975), “Una nueva política cultural cubana” (cuatro partes publicadas a lo largo del mes de junio) o “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya” (tres entregas aparecidas entre septiembre y octubre, luego incorporadas a *La generación crítica 1939-1969*), por mencionar algunas. Sin embargo, no es debido a estas razones por las que el marco temporal de escritura que contiene a sus reflexiones sobre crítica literaria chilena resulte significativo. La razón es otra; las reseñas y reseñas incluidas en esta sección deben verse como textos integrantes del periodo dentro de la obra ramiana en que se inicia un detenido escri-

tinio de la teoría literaria y del pensamiento crítico latinoamericano. Examen de características relevantes, entonces, para todo el trabajo elaborado y publicado por Rama en su última década de vida, exiliado y trashumante, ya consolidado como intelectual e investigador cultural de primera línea (cerca de quince libros, centenares de artículos, además de decenas de prólogos y volúmenes compilatorios). Entre 1959 y 1966, el crítico uruguayo dedica en varias ocasiones su espacio en el semanario dirigido por Carlos Quijano a examinar y elucidar los planteamientos teóricos que comenzaban a circular por el ámbito hispanoparlante, ya sea vía traducciones, cursos de intercambio académico (como el caso de Antonio Candido) o mediante publicaciones surgidas en el campo universitario norteamericano. Un diagrama de circulación teórica ("los años salvajes de la teoría" dirá Manuel Asensi) que comenzaba a desplegarse por aquel entonces y que Rama trató de pesquisar con atención. En el territorio de la teoría literaria, destacan su estudio de la sociología de la literatura, publicada en dos partes, "Los caminos de la crítica (I): literatura y sociedad" (*Marcha* 1105, 4 de mayo de 1962) y "Los caminos de la crítica (II): la sociología del conocimiento" (*Marcha* 1106, 11 de mayo de 1962), continuada luego con otros dos ensayos en los que se enfoca en específico en la crítica literaria marxista, sobre todo en el pensamiento del húngaro Georg Lukács: "Crítica marxista: Georg Lukács y Galvano Della Volpe" (*Marcha* 1213, 10 de julio de 1964) y "Lukács discutido" (*Marcha* 1214, 17 de julio de 1964) o su noticia de la "Primera versión de los Manuscritos: el joven Marx habla español" (*Marcha* 1163, 5 de julio de 1963). En esta línea también encontramos su comentario crítico a la obra de Gastón Bachelard, "Bachelard, reparos y simpatías" (*Marcha* 1132, 9 de noviembre de 1962), o su balance del realismo literario, "Sobre el realismo" (*Marcha* 1184, 29 de noviembre de 1963), a partir de su lectura de *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton University Press, 1963), monumental volumen preparado por George J. Becker.

Si tenemos en cuenta que en "La lección intelectual de *Marcha*" (1982), al ofrecer un arqueo retrospectivo de su periodo a cargo de la sección literaria de dicho semanario, Ángel Rama señaló que "busqué desarrollar una perspectiva cultural latinoamericana, situando a su gran literatura en los marcos sociales e ideológicos que le conferían su fuerza original", podemos comprender no solamente su interés por la teoría literaria de vertiente sociológica, sino que igualmente, y hasta con mayor énfasis, el enorme catastro de pensadores y libros latinoamericanos que fueron analizados por el crítico uruguayo, durante el periodo que nos encontramos comentando. Dentro de este inventario de diez años pueden advertirse glosas a libros que buscaban incidir en la conformación del campo de los estudios literarios hispanoamericanos de aquella época como: *La hora del lector* de Josep Maria Castellet ("¿Adónde va la novela?", *Marcha* 974, 28 de agosto de 1959), *El novelista y las novelas* de Manuel Gálvez (*Marcha* 980, 9 de octubre de 1959), *Ensayos de literatura hispánica* de Pedro Salinas (*Marcha* 984, 6 de noviembre de 1959), *Historia de la literatura Hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert ("Desde afuera nos miran", *Marcha* 1058, 19 de mayo de 1961), la reedición de la tesis doctoral de Pedro Henríquez Ureña ("Pedro Henríquez Ureña: estudios de versificación española", *Marcha* 1100, 23 de marzo de 1962), *La Literatura autobiográfica argentina* de Adolfo Prieto ("La renovada crítica literaria aplicada a la cultura argentina ", *Marcha* 1167, 2 de agosto de 1963), las obras completas de Alfonso Reyes ("Alfonso Reyes: Obras Completas-Tomo XIV y Oración del 9 de febrero", *Marcha* 1170, 23 de agosto de 1963) o *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy (*Casa de las Américas* 27, diciembre de 1964). O también el rescate que realiza del musicólogo Lauro Ayestarán ("Ayestarán: descubridor de una cultura analfabeta", *Marcha* 1314, 29 de julio de 1966), o su examen de volúmenes críticos de carácter perspectivista y recopilatorio ("Celestina trota por el siglo XX. La crítica literaria de *La Celestina*", *Marcha* 1177, 11 de octubre de 1963). Además de las interpretaciones realizadas a pensadores latinoamericanos que, ya sea en ese entonces o con el correr

de los años, adquirirían connotada relevancia, como Alberto Zum Felde ("Alberto Zum Felde juzga la literatura actual", *Marcha* 997, 12 de febrero de 1960), José Martí ("Nuestra América", *Marcha* 1090, 29 de diciembre de 1961), Juan Montalvo ("El pensamiento vivo de Montalvo, presentado por Benjamín Carrión", *Marcha* 1103, 13 de abril de 1962), Leopoldo Zea ("Leopoldo Zea: un filósofo examina a América Latina", *Marcha* 1223, 18 de septiembre de 1964), o Ezequiel Martínez Estrada (en *Marcha* 1230, 6 de noviembre de 1964), para la primera de las situaciones, o Antonio Candido ("La nueva crítica brasileña: Antonio Candido", *Marcha* 998, 19 de febrero de 1960), para la segunda.

Por tanto, los seis textos que integran este apartado deben ser observados dentro de este panorama global de atención a las tradiciones y transformaciones de las modalidades teóricas, críticas e historiográficas del trabajo literario, a las cuales Rama comienza a prestar detenimiento a medida que sus labores de crítico literario y docente universitario van adquiriendo hegemonía por sobre sus intereses en la creación, la bibliotecología o el teatro. Momento en que Rama acumula sistemáticamente arsenal crítico y teórico, además de una perspectiva histórica de carácter global, para sus trabajos posteriores y mayores, en los que efectivamente destaca por estos motivos. Es, casi sin lugar a dudas, el investigador que, en las décadas de 1970 e inicios de la de 1980, se encuentra mejor preparado y posicionado para elaborar una perspectiva sistemática, global, comparativa y/o contrastiva de las literaturas latinoamericanas, tanto en sus estratos cultos y urbanos, como populares y marginales. El programa de política editorial inicialmente preparado para Biblioteca Ayacucho puede servir para justificar la frase anterior.

En el marco de esta trayectoria, y a la luz de los textos integrantes de esta sección, resulta a lo menos curioso observar desde nuestra posición contemporánea el lugar ocupado por los estudios sobre la novela

latinoamericana a comienzos de los sesenta. Precisamente el ensayo que abre "Una literatura en ignición. Notas sobre crítica", titulado "La novela y la crítica en América Latina" sentencia en sus primeras líneas que "la novela en América es un género numéricamente inferior al poético y apenas equiparable con el ensayístico o el cuentístico", para luego constatar que "estamos aún muy lejos de contar con un material crítico orgánico, inteligente y adulto, sobre la narrativa americana, a pesar de los recientes volúmenes aparecidos". Panorama profundamente transformado desde aquella convulsa década de los sesenta en adelante, hasta el punto de inversión total de la relación. Aunque más hondamente destaca en aquel texto la posición definida de Rama con respecto a construcción de la historia frente a su mediación por los modos académicos: "La historia que importa es la que nos hacemos nosotros día a día para nuestro vivir; lo demás podrá ser paleontología, útil para la eternidad pero no para nuestra corta existencia". Es de esta férrea y temprana posición que –y más allá de ciertos elogios– extraerá su crítica al libro de Fernando Alegría, contrastado al de Alberto Zum Felde, del cual consigna que, si bien "se puede discrepar muchas más veces que doscientas porque es con un ser viviente que está pensando y sintiendo un biblioteca viva de escritores, con el que se discrepa (...) Sin ser el libro que responde a nuestros sistemas interpretativos modernos, es el libro que está en el mejor camino de la discriminación estética". Resulta notable reconocer que esta defensa de la literatura y, a la vez, posición de escepticismo frente a las mediaciones disciplinares se mantuvo persistentemente en su pensamiento. Inclusive, en sus dos últimas presentaciones públicas antes de fallecer, "Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración", expuesta el 5 de octubre de 1983 en la Reunión de Campinas, y "La literatura en su marco antropológico", leída en Madrid un mes más tarde (en las "Segundas jornadas de sociología de la literatura", del 16 al 18 de noviembre) resuenan planteamientos que pueden ser advertidos como variaciones de aquella posición.

## LA NOVELA Y LA CRÍTICA EN AMÉRICA

Si a cualquier crítico literario se le exigiera sintetizar en una palabra como ve a América, muy probablemente diría “confusa”. A pesar de sus pocos siglos de vida cultural, a pesar de la debilidad de muchas de sus creaciones más prestigiadas —y quizás a causa de ello—, a pesar de la indigencia bibliográfica comparada con países europeos desarrollados o con Estados Unidos, la literatura de América no ha superado el plano de la confusión. Esto se nos hace muy visible encarando algunos libros recientes sobre la narrativa hispanoamericana, como tema particularmente concentrado si aceptamos que la novela se inicia con el continente en 1816, cuando Lizardi publica *El periquillo Sarniento*, y más concentrado por el hecho de que la novela en América

es un género numéricamente inferior al poético y apenas equiparable con el ensayístico o el cuentístico.

Hace algunos años Sánchez, opinaba que en Hispanoamérica salían anualmente 200 novelas de la imprenta, cifra que, aun considerándola escasa, no alcanza la producción normal, en el mismo género, de países como Estados Unidos o Francia. Por lo tanto: un género no demasiado abundante, un periodo de funcionamiento reducido que no supera los ciento cincuenta años, su vinculación a países con similares problemas históricos; todo parece concurrir a facilitar la tarea de ordenación, jerarquización y análisis que compete a la crítica.

Sin embargo estamos aún muy lejos de contar con un material crítico orgánico, inteligente y adulto, sobre la narrativa americana, a pesar de los recientes volúmenes aparecidos: el más subjetivo y más penetrante de Alberto Zum Felde *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: La narrativa*, México, 1959, y otro que nos llega ahora: Fernando Alegría: *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, 1959. Manuales Studium. Ambos

libros intentan reemplazar los materiales específicos que hasta ahora se habían manejado, a saber: de Arturo Torres-Rioseco, *La novela en la América Hispana* (Berkeley, 1939) y *Novelistas contemporáneos de América* (Santiago, 1939); de Luis Alberto Sánchez, *América, novela sin novelistas* (2ª ed. Santiago, 1940), *Proceso y contenido de la novela hispano-americana* (Madrid, 1953), sin contar el volumen colectivo *La novela iberoamericana* (New York, 1951), el trabajo de Uslar-Pietri *Breve historia de la novela hispanoamericana*, ni los volúmenes sobre literaturas regionales o de periodos históricos más restrictos (o el benemérito esfuerzo de Hugo Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, 1947).

## ORDENACIÓN METÓDICA

**M**uy consciente de los materiales que lo han precedido, Fernando Alegría se atreve a afirmar en el prólogo que “la mía es, acaso, la primera tentativa de resumir en forma metódica y en proporciones

manuables toda la literatura del género”. Si se atiende con cuidado a esta definición podrá dársele razón de su orgullo: su libro es manuable —no llega a 300 páginas—, resumido, y sobre todo metódico, siendo este rasgo de crítica “scholar” lo que hace su mayor mérito, si además, se lo vincula a una consideración moderna y despierta de los temas literarios. En cierto sentido podría emparentársele con el más ambicioso y vapuleado volumen de Enrique Anderson Imbert *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, 1954), en lo que ambos tienen de sutil pacto entre el planteamiento académico-histórico de un tema y una sensibilidad estética moderna, aunque atemperada por el frecuentamiento de las bibliotecas y las aulas ceremoniosas. No intentan ser libros interpretativos, de amplios periodos de la literatura, ni aportan criterios estéticos, sociales o espirituales nuevos que subviertan el pasado literario: se limitan a ordenar con inteligencia, con una capacidad del gusto estético que sin duda es moderna —pero en la que se recoge simplemente el aire común de una época— aunque no original ni revolucionaria, todo el

desarrollo de una literatura. Atienden a los tópicos consagrados que tratan de rever con lucidez, corrigen detalles del cuadro incorporando olvidados y dejando caer alguna ruidosa figura, tratan de descubrir los centros animadores que mueven amplios periodos históricos.

**Mitin**  
**ANARQUISTA**  
**30 DE ABRIL**  
**PLAZA LIBERTAD**  
**a la hora 19**

**Aniversario de los**  
**Mártires de Chicago**

**Contra la represión.**  
**Contra la reglamentación**  
**sindical.**

**Exposición del anar-**  
**quismo ante la situa-**  
**ción nacional y mun-**  
**dial.**

**Fed. Anarquista**  
**Uruguaya**

**Sintonice todos los mar-**  
**tes a las 21 horas por**  
**CX 46 la Audición Ha-**  
**bla Lucha Libertaria.**

Un tercer libro recientemente publicado podría agregarse a este tipo de volúmenes: la *Nueva historia de la gran literatura hispanoamericana* de Arturo Torres-Rioseco (Buenos Aires, Emecé, 1960) que se distingue del anterior libro de Rioseco en la incorporación de dos breves capítulos —“El ensayo” y “La hora actual”— que tratan de poner al día un libro que ya en su primera edición resultaba antiguo y que en ésta sigue siéndolo. Así lo prueba el capítulo dedicado al Uruguay donde se limita a incorporar el movimiento nativista del 20 y algunos nombres sueltos sin orden.

Todos ellos son libros del tipo escolar, del que se publican varios por año en los países europeos, pero que en América no sólo son inusuales y merecen una atención privilegiada (nos referimos en particular al de Fernando Alegría), sino que además significan un evidente progreso sobre la crítica literaria anterior de estos temas generales.

El libro de Zum Felde, casi simultáneo a la aparición del de Fernando Alegría —un poco anterior ya que éste lo cita— coincide en algunos de los rasgos anotados aunque,



paradójicamente, su visión resulte mucho más personal, mucho más confusa y menos “scholar”, y, sobre todo, más moderna y reciente, a pesar de tener su autor el doble de años de algunos de los citados.

### CELUI-QUI-NE- COMPREND-PAS

**E**l antecedente inmediato de estos ensayos debe verse en los volúmenes de Luis Alberto Sánchez, en especial su fabulosamente farragoso, acríptico y confuso libro *Proceso y contenido*.

En 1896 Rubén Darío, echando una mirada desgarbada sobre la intelectualidad de América decía que en ella imperaba el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont como “celui-qui-ne-comprend-pas”, al que definía como “profesor, académico, correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouere*”. En 1960 ese personaje está tipificado por Luis Alberto Sánchez, y sus libros son la expresión fiel de la falta de inteligencia crítica, de sensibilidad artística, y la demostración

de cuánto camino parece obligada a recorrer América para salir del provincianismo más vasto y entrar a la modernidad.

Nadie negará infinita lectura a Luis Alberto Sánchez, ni un fichero ordenado, sí, tampoco, impermeabilidad estética. Su gran libro (644 páginas) es un catálogo apenas razonado de nombres y títulos, dentro de una organización temática que ha equiparado la narrativa americana a la descripción geo-económica de América, como si la novela no fuera otra cosa que un capítulo de la sociología.

Más aún: en un libro que provocara larga polémica, *América, novela sin novelistas*, sentó una de esas tesis que quedan enquistadas en la historia de la cultura, no por su fermento creador, sino por las muchas cintas de máquina gastadas lamentablemente en su crítica y demolición. Pero esa tesis, corregida por él, no ha muerto, y en las conclusiones de su *Proceso y contenido* reaparece bajo las especies más funestas. Allí se lee:

He aquí algo en que se debe insistir. América ofrece a la novela un conjun-

to de seres, escenarios y problemas jamás tratados o, al menos, muy lejos de estar agotados. El creador no necesita esforzarse en inventar. Le basta ser rapsoda, heraldo, eco. Su mérito dependerá de que capte bien el mensaje de un mundo pletórico, inédito, inaudito. Nuestra novela, por eso, abunda en hechos, y ahí donde las otras utilizan digresiones, la nuestra trata de evitarlas para seguir el acezante ritmo de los sucesos.

Difícil es mostrar mayor ineptia, mayor ignorancia de lo que es el fenómeno del arte, y después de esta confusión entre novela y crónica de la vida circundante, después de esta torpísima fijación sobre la aparente originalidad temática, no es raro que clasifique a los narradores según hablen del campo, de la sierra, de la costa, de la ciudad, o del barrio Aires Puros.

Hay que reconocer que no fue el único y tuvo antecedentes. Un libro, de mayor concisión y agudeza por lo demás, donde el tono académico salva de estas farragosas improvisaciones, el de Arturo Torres-Rioseco, organizaba a doce narradores de América en novelistas de la tierra, de la ciudad y modernistas.

Son estas clasificaciones simplistas las que pueden alarmarnos, porque de ellas solo puede extraerse dos conclusiones válidas: o que todavía no existe una novela americana, lo que muchos grandes ejemplos nos impiden aceptar, o que todavía no existe una crítica literaria mínimamente sensata y esclarecida de la confusión americana.

#### UNA REACCIÓN ACADÉMICA

**E**l libro de Fernando Alegría es una reacción que apela a las categorías ordenadoras de la crítica académica, ya ejercidas en el panorama universal, para rever con visión panorámica un género literario. Hablará así de la novela romántica, de la sentimental, de la histórica, del realismo y del naturalismo, haciendo sitio para algunos sectores parcializados, como “la novela política argentina”, “la novela de idealización del indio” —donde sigue el exhaustivo libro de Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid, 1934)—, “la novela de la revolución mexicana” y “el regionalismo”. Estos criterios deben

mucho a la tarea esforzada del más fino y moderno de los críticos de las letras americanas, Pedro Henríquez Ureña, y a los aportes analíticos de Alfonso Reyes, que, por más que pertenezcan a criterios estéticos que hoy nos suenan envejecidos, respiran una precisa inteligencia y una jerarquización madura de la materia artística.

Dentro de estas coordenadas, el libro de Fernando Alegría debe ser considerado, en la primera instancia del examen, como un libro ejemplar. Tiene, conjuntamente, una concisión explicativa, derivada de su vocación pedagógica, que le confiere alta utilidad. Pueden citarse como ejemplos sus análisis de Gallegos, de Manuel Rojas, su ordenación de Echeverría (por “El matadero”), Sarmiento y Mármol, en la novela política argentina.

También se permite una beligerancia dentro de esa dirección antisentimental que bajo la influencia de las letras norteamericanas ha marcado a muchos hispanoparlantes: así su liquidación de la sensiblería de Isaacs (cotéjese con lo que del mismo tema dice Zum Felde en su libro), o su acentuación realista en la narrati-

va de Federico Gamboa, rechazando la acre crítica de Mariano Azuela.

Pero si Fernando Alegría se mueve con comodidad, elige bien, en el siglo XIX y en los comienzos del XX, los últimos años comienzan a ser para él un sitio más resbaladizo donde los materiales no se organizan con rigor y la discusión es inevitable. La situación de Mallea en el panorama presente de la narrativa manifiestamente exagerada —sobre todo cuando se coloca en un plano inferior a Borges— y estas palabras lo muestran:

... nadie ha llegado en la literatura actual argentina a la intensidad creativa de Mallea, nadie ha conseguido expresar con mayor fervor y autenticidad que él el sufrimiento moral de un pueblo en medio de una crisis que supera las circunstancias sociales y políticas y toca las bases mismas del conflicto de valores que divide a la humanidad de hoy.

Otra cosa es el problema del conocimiento total de la realidad literaria americana, y ello puede ser ilustrado con un análisis de las referencias a escritores uruguayos.

## ¿QUÉ SABEMOS DE AMÉRICA?

Cuando reseñábamos —más bien saludábamos simplemente— la aparición del libro de Zum Felde,<sup>1</sup> ya hacíamos mención a esa al parecer fatal perspectiva de la cultura americana que impone el lugar desde donde un creador elabora su obra.

Desde aquí es muy visible y alto el fenómeno transformador del arte narrativo del XX, que ha dado a Mallea, Marechal, Borges, Onetti, Hernández, en buena parte porque ellos han marcado direcciones que están siendo ahora objeto de investigación creadora por las nuevas promociones. Pero la altura y el relieve de los creadores rioplatenses nuevos —que tanto peso adquieren en el libro de Zum Felde— sirve para desmerecer a aquellos que están lejos, camino de Río Bravo, y, sobre todo, para achicarlas como si se los viera con una perspectiva engañadora. Así artistas como Carpentier, Uslar Pietri, Juan Rulfo, parecen perder su importancia. (Ha sido Ricardo Lat-

cham quien más se ha empeñado en evitar estas difracciones del enfoque crítico que desfiguran la realidad cultural americana, como lo prueba su *Perspectiva de la literatura hispanoamericana contemporánea, la novela*, Concepción, 1959, y esa fue una de las preocupaciones constantes del libro de Anderson Imbert.)

Escribiendo desde más allá de Río Bravo, y a pesar de una nacionalidad chilena cabal que probó en su excelente libro sobre la poesía de su país, Fernando Alegría ve desdibujarse las letras del sur del continente, de tal modo que escritores como Roa Bastos o como Leopoldo Marechal ni siquiera son mencionados de paso.

Pero si ello puede ser censurado, dado que se trata de libros que circulan en editoriales conocidas con alcance continental, más difícil es hacer el capítulo referido a nuestras letras uruguayas, porque significa establecer el balance de nuestras insuficiencias, comprobando el poco peso que la labor cultural de que podríamos enorgullecernos tiene en el concierto americano.

Cuando en su *Proceso y contenido*, Luis Alberto Sánchez encaraba un capítulo sobre las letras

<sup>1</sup> Ángel Rama se refiere a su reseña "Alberto Zum Felde juzga la literatura actual", aparecida en *Marcha* 997, el 12 de febrero de 1960.

narrativas del Uruguay, confesaba: “Estoy seguro de ignorar mucho de la novelística uruguaya, pese a mis esfuerzos por compenetrarme con ella. Sálveme la sinceridad con que declaro mi ineptia”. Este desconocimiento no es privativo del crítico peruano, sino general y amplísimo. Lo ha sido reconocidamente en Anderson Imbert citando a escritores nuevos uruguayos, incluso dentro de una ordenación, sin haberlos leído directamente, u sólo ateniéndose a un juicio crítico ajeno.

Fernando Alegría es mucho más cauto, y así como restringe el número de novelistas americanos citados a aquellos que parece conocer, también reduce el análisis a algunas obras significativas sin pretender abarcar el “opus” completo de un escritor. Pero padece de una visión parcializada, en que lo mexicano o lo chileno tienen amplio campo en desmedro de otras creaciones narrativas, e ignora mucho de nuestra aportación novelesca.

Solo así puede explicarse que ni siquiera mencione, al pasar, entre los narradores realistas-naturalistas algún ejemplo uruguayo, que lo tenía fácilmente en el caso de Ja-

vier de Viana. No tiene justificación que Horacio Quiroga a pesar de ser básicamente un cuentista, no haya merecido una consideración más ajustada a su importancia literaria, y que se le evoque como “maestro del cuento de fantasía e imaginación góticas, evocador de paisajes y análisis de personajes extraños, artífice fino del lenguaje...”

Pero más extraña es la situación de Eduardo Acevedo Díaz, de quien se ofrece una brevísima reseña en un “Apéndice” donde se incluyen novelistas no mencionados en el texto, y ni siquiera se le cita en el capítulo sobre la novela histórica, donde resultaría un ejemplo mejor que los de Galván, Covarrubias y Frías a que recurre Fernando Alegría para ilustrar ese subgénero narrativo americano. La importancia que Zum Felde le otorga en su libro no nos parece desmedida ni teñida de nacionalismo, porque reconoce la capital importancia del autor de *Nativa y Grito de gloria* (para no manosear nuevamente Ismael) en la invención de una épica americana, así como su ejemplaridad para ese cruce del romanticismo al realismo, que se opera mediado el siglo.

Solo dos novelistas uruguayos tienen una consideración extensa: Carlos Reyles como modelo modernista y Enrique Amorim como ejemplo del neorrealismo. Citados de paso Manuel de Castro, Adolfo Montiel Ballesteros, Justino Zavala Muniz,<sup>2</sup> los tres como representantes del regionalismo hispanoamericano (?), y Juan Carlos Onetti en el capítulo sobre argentinos. Nos parece injusta la preterición de José Pedro Bellán, Francisco Espínola, Juan José Morosoli en el último capítulo,<sup>3</sup> por hablar sólo de narradores exclusivos y de los mayores.



2 A la muerte de Justino Zavala Muniz (ocurrída el 23 de marzo de 1968, había nacido en 1898), Ángel Rama le dedicará un artículo en *Marcha*, titulado "Zavala Muniz, la tradición modernizada" (*Marcha* 1396, 29 de marzo de 1968).

3 El mismo año de 1960, pero en el mes de julio, Ángel Rama le dedicó una nota a Bellán titulada "José Pedro Bellán: el primer montevidiano" (*Marcha* 1017).

Mientras que a Francisco Espínola le dedica, al año siguiente, un reportaje en dos partes: "Francisco Espínola I: el cuento nativista" (*Marcha* 1078) y "Francisco Espínola II: caridad soterrada" (*Marcha* 1079). Con respecto a Morosoli, ver nota en página 47

## INSUFICIENCIAS CRÍTICAS

Pero no son estos los reparos importantes al libro de Fernando Alegría —descartando todos los que son de materia opinable, así su valoración de Blest Gana— sino los que apuntan a la escasa participación intelectual del autor en los materiales que trabaja. Alegría es capaz de distinguir lo que va del libro, reducido al conocimiento de la familia erudita, a un libro viviente con lectores, y muchas veces usa de ese distingo para su valoración, pero no es él quien reordena un pasado en base a su propia pasión del arte o a la de una comunidad ideológica. La historia que importa es la que nos hacemos nosotros día a día para nuestro vivir; lo demás podrá ser paleontología, útil para la eternidad pero no para nuestra corta existencia.

Curiosamente está allí el valor del libro de Zum Felde, con el cual se puede discrepar muchas más veces que doscientas porque es con un ser viviente que está pensando y sintiendo un biblioteca viva de escritores, con el que se discrepa. Su ordenación en cuatro tramos —romántico, realismo, modernismo, y

un inexplicable superrealismo— va precedida de una interpretación personal de cada uno de esos fenómenos que traduce una coherente, antigua visión de los temas, en que se desfigura el elemento social en beneficio de una impostación espiritualista del arte. Y ello es casi una confesión, confusa y veraz, carente de fechas, periodos, movimientos particulares, como en un largo monólogo, subjetivo y sensible. Su utilidad académica parece escasa, y, como ocurre generalmente en nuestro crítico, a la certeza de la elección y ubicación general de un autor o una obra no le responde el análisis detallado con una mayor agudeza de captación, pero su visión atiende casi siempre a un discernimiento del arte narrativo, más que de la sociología, la psicología u otras ciencias ajenas a las “bellas letras”.

Sin ser el libro que responde a nuestros sistemas interpretativos modernos, es el libro que está en el mejor camino de la discriminación estética.

# MARCHA

23 de marzo de 1962, Nº 1100

## RAÚL SILVA CASTRO: *PANORAMA LITERARIO DE CHILE*

**E**s este el modelo de libro de crítica literaria que no debe hacerse. En medio millar de páginas, Raúl Silva Castro incluye las fichas de varios centenares de escritores chilenos, clasificados por géneros (verso y prosa), y cronológicamente, con una información sintética de vida y obra y un juicio crítico. No es estrictamente el “*panorama*” anunciado por el título, sino un fichero ligeramente ordenado. Y eso mismo revela que este volumen no es sino la reconversión aparente del *Diccionario de Literatura Chilena* que Raúl Silva Castro preparó para la serie que está publicando la *Unión Panamericana en su División Cultural*. Si el sistema de fichas tiene su manifiesta utilidad bajo la forma de diccionario, resulta en cambio caótico y fragmentarista bajo esta nueva

forma. Hubiera sido preferible republicar el *Diccionario*, ampliado.

Silva Castro es un estudioso conocido, con larga obra édita, pero su trabajo ha dependido más de las especies del archivo que las de la crítica literaria. Sus tareas en la Biblioteca Nacional de Santiago le han inclinado a la acumulación de datos, referencias e informaciones, desatendiendo la interpretación, valoración y análisis crítico de las obras literarias, donde no supera el academicismo. De ahí que muy frecuentemente remita su juicio al de otros estudiosos utilizando abundantes transcripciones de críticos chilenos y extranjeros.

La parte erudita de su trabajo ha recibido variadas objeciones en su propio país donde se le ha reprochado —particularmente respecto a los escritores vivos—, olvidos, errores de bibliografía, descuidos. Pero esto es menos grave —errores menores pueden señalarse en cualquier trabajo de esta índole por minucioso y cuidadoso que sea— que la falta de estructuración de una literatura que en este libro se nos presenta como la obra de cientos de escritores desarticulados, antojadizamente reunidos,

y cuya particular importancia sólo parece derivar de la extensión que se les dedica. En una palabra, un caos.

Acrece esa sensación lo primario de los recursos críticos puestos en juego: con excesiva frecuencia Silva Castro se limita a contar los argumentos de las novelas o dramas, y a desarrollar un repertorio de ubicaciones —costumbristas, realistas, regionalistas— que poco ilumina una obra de arte. Estos reparos se refieren particularmente al estudio de la época contemporánea, y se agravan cuando el autor habla de poesía. En cambio el volumen resulta útil por su información y por su detallismo, cuando analiza las aportaciones literarias de los escritores del siglo XIX y comienzos del XX.





## CARNET LATCHAM: *CARNET CRÍTICO DE* RICARDO LATCHAM<sup>4</sup>

**R**icardo Latcham no necesitó iniciales de embajador para ser conocido entre nosotros. Ya desde antes integraba con derecho propio esa pequeña, selecta, cerrada comunidad de personalidades americanas que es la que establece la comunicación y la circulación de las letras del continente, a la falta de los organismos culturales de radio internacional. Viniendo después de un Henríquez Ureña, un Alfonso Reyes, un Alone, él, como Uslar Pietri, como Manuel Bandeira, como Anderson Imbert, representa una nueva instancia de esa labor tesonera, y difícil como pocas, que consiste en hacer el balance, la selección jerárquica de una de las lite-

raturas más confusas y caóticas del mundo: la hispanoamericana.

Tomar como especialidad crítica las letras de Hispanoamérica es, por gusto, propio, condenarse a deambular por la selva casi impenetrable, como lo sabemos bien quienes hemos intentado abrirnos algunas "picadas" en ese conjunto tropical. Son doscientos millones de hombres los que integran la comunidad parlante cuya existencia unitaria solo parece valedera, hoy, para los críticos literarios. Pero ese universo es al mismo tiempo el de la carencia constante de informaciones, la confusión de todos los planos, la mezcla de lo espúreo y de lo más rico. Ese caos aparente ha provocado el desfallecimiento de los flojos, y no es sólo ahora que surgen los que renuncian a su tierra y a la cultura con que ella los ha dotado, y que encaraman como epígonos y laderos de otras culturas. Son los menos, y en su actitud llevan la consiguiente condena: transformarse en meros parásitos, repetidores pasivos de los valores estéticos que en las culturas a que se suman están ya en bancarrota.

<sup>4</sup> Originalmente este texto incluyó una nota a pie de página que indicaba la referencia bibliográfica de la publicación: *Carnet crítico*. Montevideo, Alfa, 1962, 260 págs.



Latcham pertenece en cambio a una raza de fuertes, ese conjunto de estudiosos y críticos que a lo largo de los últimos treinta años han cumplido una labor que no por oscura y lenta es menos admirable: la de estructurar las letras de un continente, establecer la circulación de sus más altos valores y alcanzar lo que parecía un puro delirio imaginativo: la demostración de que existe orgánicamente una literatura propia, distinta, original, en tierras americanas. Puede datarse en 1915, por los años en que escribía el venezolano Pocaterra, a quien Latcham dedica uno de los primeros artículos de su volumen, el comienzo de un periodo de esplendor

de la cultura americana. Podría llamársele de la independencia literaria del continente. Lo que en estos casi cincuenta años se ha hecho es suficiente para demostrar varias cosas: la plural y rica creación de sus escritores, la novedad de sus orientaciones estéticas dentro del ancho cauce de las letras occidentales, la estructuración interna de una literatura propia, la actividad de una crítica alerta.

Es ésta, quizás, la que tropieza con mayores dificultades para su acción, como lo sabe por una reiterada experiencia Ricardo Latcham: el conocimiento de las nuevas promociones y sus aportes originales solo es posible alcanzarlo mediante los viajes y el contacto directo con los escritores de cada uno de los países americanos. El libro de Latcham es testimonio de su curiosidad siempre despierta por la nueva literatura, así como de sus últimas recorridas del continente: los tres sectores en que puede divertirse el material, —Venezuela, Uruguay y Chile— atestiguan la presencia de Latcham como profesor de la Universidad de Caracas, como embajador en el Uruguay, como chileno.

Pero hay algo más que hace la característica marcada del material aquí recogido. *Carnet crítico*, le ha llamado su autor, y con exactitud. No se trata de un ensayo sobre las letras americanas, ni un estudio sistemático de corrientes y obras, sino la recolección de una serie de artículos periodísticos esparcidos por América, algunos de los cuales aparecieron en las páginas de este Semanario. Pertenecen por lo tanto a esa labor crítica que participa a la vez del enjuiciamiento estético y de la información periodística; escribiendo en Montevideo sobre Efraín Barquero, en Santiago sobre Benedetti o Clara Silva, en Caracas sobre Donoso, la preocupación mayor de Latcham es suplir la incomunicación del continente. Sólo por eso merece bien de toda la cultura de América. Debe agradecerse, por encima de cualquier discrepancia estética, esta tesonera y entusiasta labor que en estos momentos es una de la mejor cumplidas en el campo que va desde Río Bravo a Tierra del Fuego, y que ha favorecido en forma destacada de difusión de nuestra literatura en el exterior. No ha faltado quien vinculara este libro a problemas políticos

actuales, que nada tienen que ver con la actividad del crítico literario Ricardo Latcham, y buscara atacarlo con aviesa intención. A tales censores podría preguntársele quien, en la gran bambolla grotesca del mundo diplomático, ha hecho tanto por la cultura del país en que está acreditado. Ocurre que esta labor intelectual está por encima de las meras condiciones diplomáticas, y es patrimonio de quien tiene un nombre de escritor, respetado en América desde mucho antes.

Si tuviéramos que definir el tipo de crítica de Latcham, atendiendo a este volumen, diríamos que es, como lo fue Salinas, un “*crítico de sostén*”, es decir, un hombre preocupado fundamentalmente por la defensa de los mejores valores de la literatura en un sentido afirmativo y beligerante. El Latcham que tiene en su haber ásperas polémicas — con Silva Castro, con Luis Alberto Sánchez—, que es autor de crueles diagnósticos de algunos grandes de su tierra, se nos muestra aquí en una actitud de apoyo sistemático a las creaciones literarias, destacando lo positivo de ellas y dejando en un segundo plano las objeciones que le

merecen. Ya la selección de autores y de obras es un juicio artístico, y a partir de él se esfuerza en explicar los valores adquiridos, en mostrar las vinculaciones de las obras con una realidad concreta. Sostén y defensa de la creación artística, con una actitud nada común en los grandes críticos americanos: el interés alerta por los nuevos.

Si exceptuáramos unos pocos artículos —sobre Pocaterra, sobre Mariano Picón Salas, sobre Enrique Amorim o Alberto Zum Felde— encontraríamos que en su gran mayoría este libro está dedicado a los escritores de esa generación del año 50 que en toda América ha renovado las letras. La curiosidad, que es uno de los vicios menores de Ricardo Latcham, se vincula aquí a un seguro “olfato literario” que le permite separar fácilmente del caos editorial, donde mes a mes se acumulan centenares de títulos, aquellos de los escritores más promisorios, de las figuras “iracundas” como él dice y que son las que avivan su simpatía. Eso explica que la simple revisión del índice del volumen pueda servir de guía acerca de la más nueva y creadora generación de literatos ameri-

canos. No creo que haya otro crítico en Hispanoamérica que pudiera hoy acometer la tarea de una revisión general de la nueva literatura continental. Quizás esa debe ser su próxima, más sistemática, más profunda, tarea intelectual.

## EDITORIAL MIMESIS NOVEDADES

. Silvano Santiago,  
*GENEALOGÍA de La FEROCIDAD.*  
*ENSAYO sobre GRAN SERTÓN:*  
*VEREDAS, de GUIMARÃES ROSA,*  
2018, 156 pp

Este libro muestra de qué manera la tradición crítica brasileña (Antonio Candido, Roberto Schwarz y Glauber Rocha, entre otros) estuvo más interesada en domesticar la monstruosidad de la escritura de João Guimarães Rosa que en dejarse seducir por la originalidad de la “belleza salvaje” de su obra *Gran sertón: veredas*. El “monstruo de Rosa”, que es como Silvano se refiere a la novela, no acepta la domesticación. Este libro es un brillante ejercicio de lectura que reinstala la fuerza de la ficción de uno de los escritores más importantes del siglo XX. En la presente edición viene acompañado con una nota, escrita por Marília Rothier Cardoso, sobre la traducción al español que Ángel Crespo hiciera de *Gran sertón: veredas*. Sea esta una invitación a retomar la obra de Guimarães Rosa, quien señaló que solo renovando la lengua es que se puede transformar al mundo.

## EN SU VEJEZ MEMORIALISTA ALONE ELIGE A LOS CUATRO GRANDES CHILENOS<sup>5</sup>

**T**ambién los críticos envejecen, y al llegar a una edad propecta tienden a confundir el ejercicio de la crítica con el memorialismo o, lo que es más dudoso, con la autobiografía. “Porque la crítica es así, pura historia personal”, dice de pronto Alone en el capítulo que dedica en este libro a Gabriela Mistral, y una actitud similar le había llevado hace dos años a escribir una *Antología personal de la literatura chilena* donde, sin embargo, era capaz de aceptar páginas escritas por los propios autores, des-

---

<sup>5</sup> Este texto originalmente incluyó una nota a pie de página que indicaba la referencia bibliográfica de la publicación: *Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX: Augusto D’Halmar, Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda.* Santiago, Zig-Zag, 1962, 234 págs.

haciendo de este modo todo posible y legítimo enfoque personal de las letras chilenas.

Aquí se presenta de modo más coherente lo que automáticamente permite una discusión más a fondo. Decide elegir, con entera libertad y decisión, los cuatro mejores escritores del siglo, que son, para él, Augusto D’Halmar, Pedro Prado, Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Esta elección es, subrepticamente, un ejercicio de ubicación del propio crítico, a quien se ve mucho más cómodamente instalado en las tres primeras figuras que en la última donde debe proceder a numerosas discusiones consigo mismo para poder aceptar la *Residencia en la tierra* de Neruda y así llegar con agradecimiento a las *Odas elementales* aunque en ellas deba prescindir de toda referencia a los temas políticos del poeta chileno, que le producen horror.

La selección es personal, subjetiva en grado sumo, y por eso sirve para situar al crítico, quien termina haciendo del libro “pura historia personal” como dice. La presencia de Augusto D’Halmar es insólita y ya ha desazonado a los chilenos que se han visto enfrentados a la

resurrección de un cadáver. D'Halmar se mantiene en el recuerdo de las nuevas generaciones, y aun de las que no lo son tanto, más por la seducción de su figura que por su obra; se recuerdan sus frases, sus viajes, su cada vez más público homosexualismo, su presunta amistad con Loti (!), ese espíritu que ya era viejo en su tiempo y que pertenecía a la rezagada imitación de la "década amarilla" europea, más que por su obra. Lo que de ella dice Alone no es suficiente para justificar su inclusión, pero la verdad es que lo que dice de Pedro Prado tampoco ayuda mucho a que se le considere uno de los "cuatro grandes", y si bien en su caso *Alsino* sigue cargando con su renombre, no hay duda de que otras muchas obras de escritores del XX podrían compararse con beneficio.

La obra que da la medida exacta de la selección, es *Desolación* de Gabriela Mistral, y digo obra más que autora, porque Alone es capaz de admirar ese libro en la misma medida en que se reconoce incapaz de establecer la importancia de los restantes *Tala* o *Lagar*, demostrando para este último una incompreensión que puede oponerse a la más precisa

e inteligente valoración de un crítico nuevo, Fernando Alegría.

La literatura chilena, en los hechos se constituyó desde fines del siglo XIX, y en un corto periodo ha proporcionado figuras de las más destacadas. No hay duda de que críticos más nuevos que Alone, quien ha traspasado el linde de los setenta años, tendrían otros nombres para esta selección (Baldomero Lillo, Eduardo Barrios, Mariano Latorre, Vicente Huidobro, Manuel Rojas, José Santos González Vera, si habrá para elegir!) y más probablemente no aceptarían el sistema de los "cuatro grandes", ni tampoco el método de indagación crítica que utiliza Hernán Díaz Arrieta.

En efecto, los cuatro capítulos son básicamente ejercicios de biografía anecdóticas, con algunas referencias esporádicas a la obra, vista siempre desde el ángulo de lo psicológico cuando no de lo retórico. Alone se presenta como un crítico que no solamente no ha evolucionado desde su aparición en 1921 al frente de la crítica semanal, sino que incluso ha retrogradado y ha vuelto a apelar a los métodos de la crítica impresionista de principios de siglo.

La creación literaria es vista como emanación de personalidades intensas, a veces simplemente pintorescas o refinadas, sin ninguna vinculación a un medio ni a una orientación estética general. Y aún en el entendimiento mero de esas personalidades nos mantenemos en un psicologismo primisecular que no ha oído la palabra psicoanálisis.

Si la selección es discutible, si el análisis no resulta proficuo de un punto de vista estético, en definitiva lo que queda es una manifestación de los gustos artísticos de Aline, su evidente destreza para recrear con una estampa pintoresca y amena a las diversas personalidades, enredándose él mismo con ellas de igual modo que la sombra se adhiere a los cuerpos, contando de su propia vida al pasar del cuento de la vida de los otros, desde su estadía de seis meses en la casa napolitana de Gabriela hasta haber pagado la primera publicación de Neruda.

Todo esto es suficientemente entretenido como para justificar la lectura del volumen, así encarado, aunque también hay otros elementos que contribuyen a la amenidad del libro: una selección de cartas priva-

das de cada uno de los cuatro, entre ellas una de Gabriela que es de los ejercicios más delirantes del espíritu persecutorio que conozcan las letras hispanoamericanas, y que permite ofrecer de la gran chilena un rostro poco publicado, similar al que Arciniegas diera a conocer contando sus últimos tiempos en Brasil.

# MARCHA

---

6 de septiembre de 1963, Nº 1172

---

## LOS LIBROS DE LA S.E.CH

**T**ambién a veces las asociaciones de escritores sirven para algo. No sé cuáles sean las actividades fundamentales de la SECH (Sociedad de Escritores Chilenos), pero hay una que por sí sola justifica su existencia: se llama Ediciones Alerce, creadas bajo el patrocinio universitario, “para estimular a las nuevas promociones literarias. Publica todos los años, desde 1958, libros seleccionados en certámenes públicos. Concebida original-

mente como una colección de poesía y novela corta, se amplió en el año 1962 al cuento, el ensayo y el teatro”. Ha alcanzado ya unos cuarenta títulos que son un verdadero laboratorio creativo.

La producción del último certamen ya está en la calle. Son dos libros de poesía (*En el invierno de la provincia* de Rolando Cárdenas y *Variaciones sobre el tema del amor y de la muerte* de Alfonso Alcalde), una novela (*El mejor lugar del mundo* de Luis Vulliamy), un libro de cuentos (*El ángel torpe* de Raimundo Chaigneau), una obra teatral (*El sótano* de Enrique Molleto) y un libro de ensayos (*Un asalto a la tradición* de Jaime Valdivieso), obra que fuera preparada por el autor en el Taller de Escritores de la Universidad de Concepción. Aunque para el público uruguayo resulten nombres inéditos, los autores pertenecen mayoritariamente a la pregonada generación del 50 —si se la entiende en toda su amplitud— y tienen ya una obra cumplida que da pruebas de la vitalidad creadora de las letras chilenas actuales.

*El mejor lugar del mundo* también podría titularse “de cómo

hacerse hombre”: es este difícil proceso, que lleva de la infancia a la vida adulta, el que a través de Gastón nos cuenta Vulliamy (1929). En un estilo narrativo muy sintético, con un tacto sensible y emotivo de la realidad que aún recuerda a Manuel Rojas, Vulliamy reconstruye ceñidamente infancia, adolescencia y juventud, atento, aunque pudoroso, al proceso psicológico, que él prefiere expresar mediante referencias indirectas o concentrándose sobre la pura acción narrativa. Es el cuarto libro en prosa de Vulliamy, y es un ejemplo de madurez dentro de una corriente neorrealista que hubiera complacido al autor de *Metello*,<sup>6</sup> y que tiene mucho sabor americano.

Raimundo Chaigneau (apenas un año menor) está en todas sus antípodas. *El ángel torpe* es el primero de una serie de cuentos de tema fantástico, donde revela cumplida imaginación para el género, la cual, lamentablemente, no va acompañada de expresión literaria afín. Chaigneau sabe imaginar, dentro de

---

<sup>6</sup> Ángel Rama hace referencia a la novela de Vasco Pratolini, publicada en 1955 y condecorada con múltiples premios y reconocimientos. Posteriormente, en 1970, fue llevada al cine por Mauro Bolognini.



las coordenadas fantásticas —que no sé si son más rígidas aún que las realistas— pero su estilo es laxo, carece de la tensión y rapidez que exige el cuento, sobre todo fantástico. Las dos largas páginas con que se abre “La cuerda” evocan, por contraste, la velocidad exactísima con que Kafka inicia *La metamorfosis*.

*El sótano de Molleto* (1923), se anuncia como “trasunto del drama bélico europeo vivido por el autor directamente”, aunque su chirriante diálogo más bien evoca un modo de vivirlo indirectamente a través de la literatura, en particular la dramaturgia francesa de ideas. Sin el rigor intelectual que mueve a Camus o Sartre, sin soltura de creación psicológica, la obra se sitúa en un aire desvaído, mental y casi abstracto, para contar un “huis clos” de post-guerra.

En poesía es difícil encontrar temperamentos más antitéticos que Alfonso Alcalde (1921) y Rolando Cárdenas (1933). Desde luego el primero tiene un lenguaje y una estructura poética ya desarrollados, en tanto el segundo, más joven, está aún en un proceso de dominio del material poético, donde si bien hay acier-

tos que atestiguan la presencia de un poeta hay también un exceso descriptivo, superficial, y una organización acumulativa de las experiencias reales en esa Tierra del Fuego donde nace *En el invierno de la provincia*.

Alcalde, adelanta en *Variaciones sobre el tema del amor y de la muerte*, un fragmento de un libro mayor de poesía en que trabaja desde hace años y que titula *El panorama ante nosotros*. A pesar de su título, es el amor, hirviente, desquiciado, sórdido, encaramado, urgido, que rige su libro y hasta tal paroxismo que la muerte debe venir como una necesidad para calmarlo. Si bien el autor organiza sabiamente sus poemas para que concluyan en un verso que reclama el necesario perdón para los amantes; ellos están sostenidos sobre un tan desesperado ultraje, sobre una dicción tensa y violenta, sobre una precisión lingüística, sobre una metaforización incandescente, que no necesitan de perdón y disculpa, porque son auténtica poesía. Por su parte Cárdenas se mueve en la cautelosa zona de la sensibilidad ante el misterio natural, y revela en ella una captación fresca, una connotación realista del mundo

circundante, que todavía no han sido realizadas por un rigor expresivo más duro y, sobre todo, más preciso.

El trabajo de Valdivieso no es un gran libro de crítica pero es un estudio lleno de simpatía que apunta una curiosa transformación del interés de los críticos chilenos. *Un asalto a la tradición* es la biografía, con el análisis somero de las principales novelas, de Carlos Sepúlveda Leyton. Dedicarle un libro de 113 páginas, llevar a cabo una tarea de investigación cuidadosa, trabajar para ello en un Taller de Escritores, indican un interés mayor por el autor, muy alejado de aquella definición con que Alone registrara todo su desprecio frívolo por Sepúlveda Leyton: "Profesor primario, comunista, llamó la atención por sus novelas criollas, mezcla de grosería y delicadeza, un poco a lo Pablo de Rokha, no tan fuerte, más basto. Muy aburridor". Valdivieso reconstruye bien su vida proletaria, ubica con certeza sus novelas en tanto expresiones fieles de esa vida, y se esfuerza sobre todo en destacar las innovaciones de técnica narrativa que introdujo Sepúlveda Leyton en las letras chilenas, un poco en paralelo a la labor de los ultraístas poé-

● El miércoles 10 el Prof. Angel Rama iniciará un cursillo de tres clases referido a "La polémica sobre Arte y Sociedad". Este es el sumario de las clases así como las fechas en que se dictarán:

**Miércoles 10 de julio: La fundamentación social del Arte y la Literatura.** La concepción de Carlos Marx y del Socialismo del siglo XIX. Las aportaciones de la sociología independiente. La formulación partidista de Lenin, Stalin y Mao Tse Tung. La versión reciente en el pensamiento de Fidel Castro.

**Miércoles 17: La Literatura y el Arte de Occidente en el Siglo XX.** El vanguardismo y el realismo crítico. Aportaciones del formalismo y el psicoanálisis. Enjuiciamiento sociológico.

**Miércoles 24: La Literatura y el Arte en los países socialistas. URSS, China, Polonia, Cuba.** El arte proletario, el realismo socialista.

Estas clases serán seguidas de un debate libre entre los asistentes.

ticos de la época. Si llega a dibujar fugazmente un personaje, no llega sin embargo a medir con amplitud su aportación literaria, quizás por la equivocada dirección de su método crítico que se atiene casi exclusivamente al análisis formal. De ahí que pueda seguir prefiriendo al Jaime

Valdivieso de los cuentos de *Tornillito* al de este esfuerzo crítico, importante más bien como testimonio de las preocupaciones actuales de los narradores de ese país, que ya habían sido apuntadas sagazmente en el libro de Yerko Moretic.

# MARCHA

13 de marzo de 1964, Nº 1197

## TERREMOTO EN LA LITERATURA CHILENA<sup>7</sup>

### I. UNA REVISIÓN POLÉMICA DEL PASADO NARRATIVO

**E**l desasosiego que nos producían aquellas mezquinas oficinas de 1984 donde sin

<sup>7</sup> Bajo este título y publicado en tres partes, Ángel Rama redactó su reportaje más extenso y sistemático sobre la literatura chilena. El punto de partida lo constituye un examen de la polémica desatada por la autodenominada "Generación del 50". Las llamadas a nota al pie correspondientes al texto mismo son de Ángel Rama. Se ha respetado la forma de la citación original.

cesar se reescribían los diarios del pasado y se transformaba la historia de acuerdo con las variables condiciones del presente, quizás se acentuaba por la apremiante sospecha de que eso mismo hacemos nosotros con el mundo que hemos dejado atrás, el cual modificamos sin cesar en base a las convicciones nuevamente adquiridas. Cada nueva promoción literaria no se limita a imponer los principios artísticos que corresponden a su sensibilidad, a sus ideas, a su implícito *background*, sino que además vuelve los ojos hacia el pasado y lo revisa: mata algunos escritores y algunas obras, acepta otros ya consagrados, exalta figuras casi olvidadas, descubre precursores a quienes ofrece la palma del heroísmo y termina afirmando categóricamente: así fue la historia, esta es la verdad.

Pero como las promociones se suceden vertiginosamente; como ya resulta imposible simplificar en base a un solo y coherente conglomerado de ideas una generación literaria, y es necesario reconocer la interna articulación de sus distintas y aun opuestas corrientes; como en todo momento de una historia lite-

raria conviven por lo menos dos, y a veces tres, generaciones literarias en distintos grados de su desarrollo, ocurre que ya no se nos ofrece una verdad artística y un pasado únicos, sino varios, contrapuestos. Dentro de esta mecánica historicista, que se ha agudizado desde el romanticismo, es evidente que nuestros dictámenes críticos son hijos del tiempo en que vivimos, pero también que son los únicos posibles; remitirnos a los que haga un tiempo futuro, como tantas veces han hecho los historiadores para no asumir riesgos y compromisos, es vano. Ese tiempo dirá la verdad suya, la de su nueva situación histórica y espiritual.

La última década chilena muestra una literatura en ignición. Constante aparición de escritores, fervientes polémicas, desgarramientos internos, revisión premiosa del pasado, dan prueba de una cultura alerta y viviente, sea cual fuere el juicio que nos merezcan sus aportaciones. Buenos artífices de esta remoción fueron los escritores que se autodecretaron la “generación del 50” y que protagonizaron la exasperada polémica del año 1959, cuando lograron ser las alabadas y vilipen-

diadas figuras de la vidriera cultural chilena, en el estilo erizado que venían buscando tesoneramente sus principales animadores: Enrique Lafourcade y Claudio Giaconi. Ya en el año 1956, Enrique Lafourcade, quien se ha ungido como el Mahoma de la escuela, les había discernido ese nombre —“generación de 1950, del medio siglo”<sup>8</sup>— que atendía más que nada a los cenáculos amistosos de la época donde comenzaban a elaborarse las primeras producciones del grupo; sin embargo los libros en que estas se recogieron fueron algo más tardíos de tal modo que sólo al final de la década tanto los críticos como el público pudieron saber, con pruebas al canto, lo que se traía entre manos este grupo escandaloso.

Para ese entonces ya se habían publicado obras significativas de los narradores del grupo: Luis Heiremans, que más tarde se orientó hacia el teatro fue de los que abrieron el fuego con sus dos colecciones de cuentos: *Los niños extraños* (1950) y *Los demás* (1952); en éste mismo año Jorge Edwards publica

---

<sup>8</sup> Lafourcade, Enrique. *La nueva literatura chilena*. México. Cuadernos Americanos, año XXI, (julio-agosto 1962).

*El patio*, y Pablo García edita *El tren que ahora se aleja*, preanuncio de su mejor colección de cuentos *Los muchachos y el Bar Pompeya* (de 1958); también Lafourcade da a conocer su primera novela *Pena de muerte*, a la que seguirán los cuentos de *Asedio* (1957); en 1954 Armando Cassigoli publica *Confidencias y otros cuentos*, y en la misma fecha hace su presentación Claudio Giaconi, uno de los más acendrados cuentistas, con *La difícil juventud*, simultáneamente con Herbert Müller que da a conocer sus fantasmagorías *Perceval y otros cuentos*.

Al año siguiente surge en libro el narrador más maduro de la promoción: José Donoso, que publica *Veraneo y otros cuentos*, y dos años después su única novela, *Coronación*; en 1956 aparece el novelista católico José Manuel Vergara con *Daniel y los leones dorados* y en 1957 surge Guillermo Blanco, con los desolados cuentos de *Sólo un hombre y el mar*.

Por último el año de 1958, se presenta como una eclosión de todo el movimiento: al citado libro de cuentos de Pablo García se suman *Cuatro estaciones* de Vergara,

*El cepo* de Jaime Lazo, *Islas en la ciudad* de María Elena Gertner, *El huésped* de Margarita Aguirre, *La vacilación del tiempo* de Alfonso Echeverría, con lo cual es explicable que tal presencia nutrida provoque en algunos críticos la sensación de una avalancha, y el año de 1959 debute con una violenta polémica.

Los ataques, como es la norma, no apelaron a sutiles distinguos estéticos, sino que desde el comienzo se situaron en el espeso campo del apresuramiento periodístico, y fueron movidos por dos series diversas de razones: morales y sociales. Las primeras abrieron el fuego, y Jorge L. Hübner protestó en nombre de la moral católica ante obras que él describía así: “ambiente pagano, materialista, a veces de abyecta sordidez: predilección por las miserias humanas (ebrios, delincuentes, meretrices, afeminados), y afán realista que se solaza en las escenas chocantes y las palabras procaeces”, en resumen, “una literatura materialista, sombría y desesperanzada”. Los reparos sociales mucho más fundados, porque se referían a la evidente despolitización de estos escritores, se expresaron con la vi-

rulencia stalinista de otras épocas, en los artículos de Yerko Moretic: “Hay ya señales visibles para todos de que, como habíamos previsto, estos incorruptibles jóvenes coléricos van asumiendo actitudes cada vez más reaccionarias, se colocan bajo la tuición de los agentes intelectuales del Departamento de Estado, o se convierten en vergonzantes propagandistas del actual régimen”.

La impresión de que la polémica —cuya minuciosa reseña bibliográfica preparó Lafourcade para facilitar la tarea de sus críticos de tiempos futuros— no tuvo más utilidad que publicitar a estos escritores nuevos y contribuir a su difusión escandalosa, no parece muy acertada. Los mismos protagonistas aprovecharon esa oportunidad con fruición, quizás convencidos de que había llegado, y muy rápido sin duda, el momento de la consagración.

Lamentablemente para ellos solo comenzaba el periodo más duro, o sea aquel que sigue a las primicias de la novedad, cuando ya una obra no se sostiene en el gusto del público por la frescura de lo novedoso, sino que exige los campos más ásperos de la originalidad y la profundidad. Co-

menzaba esa ardiente pelea del arte que descorazona a tantos en estos países americanos y a la cual debemos esa enorme montaña de primeras obras talentosas informes que aplasta nuestras literaturas. Quizás sea esta nueva realidad la que está aludida e incomprendida por Lafourcade, cuando arremete contra la crítica porque “tiende al encomio exagerado de las primeras obras de los jóvenes escritores, y al denuesto irresponsable de las segundas y terceras”. Pero al margen del problema de la creación artística que con mayor exigencia empieza a plantearse a estos escritores (al tiempo que también se le plantea la necesidad de una seria fundamentación teórica, dejando de lado los caprichosos desplantes juveniles) su presencia en las letras chilenas tuvo consecuencias eficaces: ni sus detractores pueden negar que han reactivado la vida literaria del país.

Desde ese año 1959 hasta hoy se ha producido una intensificación de la vida cultural chilena que, en forma directa o soterrada, responde al impulso de ese movimiento. Los representantes de las diversas generaciones que coinciden

en este periodo, desde las figuras más antiguas hasta los novísimos, se han sentido urgidos para decir su verdad sobre los tres planos que han quedado implicados por la irrupción de la generación del 50, a saber: el plano de la creación (y me permitiría incluir aquí tanto la literatura de imaginación, en particular la narrativa, como la crítica); el plano de la revisión de los valores y sobre todo del pasado literario chileno de este medio siglo alargado que ya hemos recorrido; y el plano de la teoría estética, quizás aquel de más graves y largas proyecciones por cuanto engloba los anteriores en un esquema interpretativo superior. Todo esto se complica por los variados niveles de capacitación intelectual en que los tres planos son abordados, por el uso indistinto e indiscriminado de coordenadas estéticas, morales y sociales y por los enfoques generacionales que se enfrentan y superponen.

Dos críticos, uno de ellos, además, excelente narrador, acaban de proponer una jerarquización de la literatura chilena del siglo XX: son ellos Hernán Díaz Arrieta (Alone)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Alone. *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1954. 669 págs. Y Alone. *Los cuatro*

que puede adscribirse a la generación chilena del 20, y Fernando Alegría,<sup>10</sup> que se reconoce integrante de la generación del 38 (o del 40, como prefirió Latcham con su método Dewey para las letras chilenas del XX). Si bien no se trata de obras sistemáticamente planteadas y desarrolladas —que todavía faltan en la crítica chilena— y desconciertan por el aire caprichoso que siempre anejo a toda recopilación de artículos sueltos sobre los cuales se impone a posteriori una unidad algo forzada (caso típico del libro de Alegría), permiten distinguir nítidamente las preferencias de ambos críticos y, a través de ellas, intuir sus concepciones sobre cuales son las líneas rectoras de la literatura chilena de este siglo.

Casi simultáneamente con estas publicaciones cuyo carácter programático es perceptible, aunque no confesado, aparecen otros textos que corresponden a creadores y críticos de las actuales promociones, donde también se intenta un revisión del pasado. En estos casos, el someti-

---

*grandes de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1963, 234 págs.

<sup>10</sup> Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo*. Santiago: Zig-Zag, 1962, 242 págs.

miento de la interpretación literaria de los antepasados a las convicciones artísticas y a la circunstancia presente vital, que se vive, está claramente expresado y reconocido. Tanto Enrique Lafourcade (en “La nueva literatura chilena”), como Yerko Moretic (en “El realismo y el relato chileno”)<sup>11</sup> reescriben el pasado desde el ángulo de sus convicciones estéticas, el primero con afán más hábil de equilibrio, el segundo con pregonado alarde polémico que, en primera instancia, va dirigido ácidamente contra la “generación del 50”.

En 1959, aprovechando el clima de la polémica generacional, Lafourcade había publicado una antología *Cuentos de la generación del 50*,<sup>12</sup> que pretendía ser la prueba documentada de la calidad y unidad espiritual del movimiento, aunque en ella ya faltaba, y por razones personales, una de sus figuras más nítidas: Claudio Giaconi. Apenas tres años

después Yerko Moretic y Carlos Orellana firman una nueva antología, *El nuevo cuento realista chileno*, cuya intención polémica está claramente explicada. En ella los antólogos tratan de “proporcionar una visión parcial de la narración realista de nuestro país: la que se refiere al trabajo de numerosos escritores de reciente promoción”, y es obvio que se trata de la respuesta dirigida con cordial enemistad, a los escritores del 50.

La antología de Lafourcade incluía diecisiete nombres. La de Moretic-Orellana incluye veintidós. Son todos distintos, salvo tres que, y evidentemente no es casualidad, pertenecen a las filas del partido comunista: Margarita Aguirre, Armando Cassigoli y Enrique Lihn. Estamos pues, a pesar de las referencias a una muy reciente promoción, en un típico conflicto intergeneracional, que no solo está movido por razones político-sociales, sino que tesoneramente aspira a deslindar posiciones estéticas encontradas, y las halla en el conflicto del realismo con lo que el propio Moretic llama el “imaginismo”, sin por ello llegar a liberarse de confusiones varias en los términos y en su significación actual.

---

11 Moretic, Yerko; Orellana, Carlos. *El nuevo cuento realista chileno*. Santiago: Editorial Universitaria, 1962. 331 págs.

12 Lafourcade, Enrique. *Cuentos de la generación del 50*. Santiago: Editorial del Nuevo Extremo, 1959. 266 págs. Está antología está preparada por una anterior: *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954.



La revisión del pasado narrativo chileno que es el primero de los temas conflictuales que nos proponemos deslindar aquí, aparece en otro texto más tranquilo y sin embargo el más eficaz. Se trata de la obra de cuatro estudiosos del Instituto de Literatura Chilena —César Bunster, Julio Durán Cerda, Pedro Lastra y Benjamín Rojas Paz— quienes, con un trabajo ejemplar que puede servir de modelo para intentos similares de otros países han recompuesto el rostro del cuento chileno, desde Daniel Riquelme hasta Claudio Giaconi.<sup>13</sup> El aire académico de la publicación, su máscara de imparcialidad contenida, no impiden reconocer en este esfuerzo riguroso una precisa concepción de la narrativa chilena que tanto aflora en la elección de autores y cuentos como en las notas críticas que los acompañan.

Los cuentos chilenos han tenido en estos últimos años varios antólogos, y el cotejo de esta aportación del Instituto de Literatura con sus precedentes cercanos permite

---

13 Instituto de Literatura Chilena. *Antología del cuento chileno*. Selección, notas críticas e informaciones bibliográficas. Santiago, 1963. 663 págs.

comprender el alcance del esfuerzo. Desde luego son mucho más drásticos que Raúl Silva Castro,<sup>14</sup> cuando se trata de observar y medir estéticamente el pasado: así a pesar de los respetos debidos a la obra de Lastarria, prescinden de él cuando se trata de elegir cuentos de validez permanente, o al menos de validez presente. A la vez son más nacionalistas e incluso más inclinados a la línea criollista que Antonio de Undurraga<sup>15</sup> y desde luego no incurren en sus caprichos e incoherencias: ni se les ocurre incorporar a Rubén Darío como cuentista chileno, ni parecen demasiado afectos a las invenciones ultraístas de Vicente Huidobro o a las fantasías de Salvador Reyes: tampoco, claro, creen que Antonio de Undurraga merezca, no digamos doble, ni simple representación. Son más rigurosos en la adopción de un canon estético que María Flora Yañez,<sup>16</sup> oponiéndose implícitamente a

---

14 Silva Castro, Raúl. *Antología de cuentistas chilenos*. Santiago: Zig-Zag, 1957. 233 págs.

15 de Undurraga, Antonio. *28 cuentistas chilenos del siglo XX*. Santiago: Zig-Zag, 1963. 278 págs.

16 Yañez, María Flora. *Antología del cuento chileno moderno, 1938-1958*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1958. 331 págs.

la generosa amplitud de ella que sin embargo significó una apreciación artística ponderable de la tradición cuentística nacional. Por último, no se atreven con la obra de los más jóvenes y a la vez que establecen la primera jerarquización —digamos— oficial de la generación del 50, incluyendo dentro de los veintiséis nombres de su antología a tres de ellos (Donoso, Blanco, Giaconi), muestran un desvío, o un escepticismo, hacia las últimas corrientes realistas antologizadas por Moretic-Orellana. Ninguno de sus autores ha entrado al volumen del Instituto de Literatura Chilena.

Si recapitulamos los distintos elementos presentados, veremos que estamos en presencia de cinco enfoques simultáneos, y que con ellos están prácticamente representadas todas las generaciones actuantes en este momento en el país. Si además los complementamos con materiales de distintas épocas, podremos ver funcionar, en toda su complejidad, el actual debate chileno sobre el pasado narrativo, sobre la creación, sobre la teoría estética. El viejo crítico, el patriarca, Alone, que recién a los setenta años ha visto

levantarse contra él (Lihn, Lafourcade) la opinión disconforme de los jóvenes; el crítico de la generación del 38 (Alegría) cuya opinión puede ser complementada con la de otros integrantes del movimiento como Nicomedes Guzmán, Volodia Teitelboim; las opiniones encontradas de los escritores del 50 (Giaconi, Lafourcade) y de los realistas socialistas (Moretic); por último la visión global de los profesores modernos.

Recientemente pudo celebrarse en Chile el centenario de la novela, con un homenaje a Alberto Blest Gana, quien, en el año de 1860 ganaba con su obra *La aritmética del amor*, el concurso convocado por la Universidad de Chile para distinguir “una novela en prosa, histórica o de costumbres, al arbitrio del autor, pero cuyo asunto sea precisamente chileno”. La comisión que eligió esta obra y donde estaban Miguel Luis Amunátegui y José Victorino Lastarria, fundamentó largamente su fallo, destacando que “el gran mérito de esta composición es el ser completamente chilena. Los diversos lances de la fábula son sucesos que pasan efectivamente entre nosotros. Hemos presenciado, o hemos

oído cosas análogas. Los personajes son chilenos y se parecen mucho a los personajes a quienes conocemos, a quienes estrechamos la mano, con quienes conversamos... Toda la novela *La aritmética del amor* se halla animada por un gran número de cuadros de costumbres nacionales llenos de color y de verdad y, ciertamente, nada inferiores a los tan justamente aplaudidos del Larra chileno, el espiritual Jotabeche”.<sup>17</sup> El hecho de que este informe haya sido escrito por Lastarria, “el iniciador de la novela y el cuento en Chile”, el fundador de la narrativa del país, no hace sino rubricar la importancia de esta fecha, donde los variados tímidos, débiles intentos narrativos habidos hasta el momento obtienen una consagración mediante una obra que, si no es una novela definitiva, es el primer triunfo público de quien expresará cabalmente en Chile el espíritu novelístico ochentista.

Tanto el texto del llamado, como el informe de Lastarria y el discurso de Blest Gana al recibir la distinción universitaria, ponen el

---

17 Silva Castro, Raúl. “Blest Gana y su novela *La aritmética del amor*, en *Cien años de la novela chilena*. Concepción: Atenea, 1961. 259 págs.

acento en un rasgo que no podremos entender como simple expresión de las convicciones post-románticas de la época, sino como aspiración permanente de la cultura del país: lo chileno, lo nacional. Esa vocación nacional fue la norma de la cultura latinoamericana en el XIX, y solo fue disputada al finalizar el siglo por la ola modernista. Si desde la perspectiva actual revisamos la modulación de la cultura latinoamericana, comprobaremos que en este siglo y medio de vida independiente sólo ha habido dos asaltos a esta línea dominante nacional: la del modernismo a fines del XIX, las del vanguardismo a fines de la tercera década. Quizás podría agregarse una tercera por los aledaños del 50, que de poder confirmarse en todo el territorio americano, estaría apuntando, más que a una insatisfacción primaria por los temas y sabores nacionales, a una inconformidad por las formas literarias que había asumido el tratamiento de esos materiales.

Si esto puede entenderse como la norma de América Latina, en el caso de Chile encontramos una cultura particularmente defensora y conservadora de las tendencias

nacionales, con interior reticencia para toda efusión universalista que pareciera neutralizar o disolver los sabores nacionales. Y dentro de la preocupación nacional todavía tiende a un robusto, sano, a veces primario, realismo que le parece la garantía de su inclinación regionalista. Si se compara la línea evolutiva de la narración chilena, con la muy cercana del Río de la Plata, se observará que no hay en ella nada parecido a la narración modernista (sea Larreta, sea el primer Quiroga) o a la narrativa del mundo vanguardista (sea Felisberto Hernández, sea Jorge Luis Borges). Por el contrario, y durante casi treinta años, Chile vivió, sus diversas promociones y modulaciones, el imperio de la corriente criollista, nombre con que el país ha bautizado lo que en el resto de América se pone bajo la denominación del regionalismo realista. Lo ha hecho por nacionalismo, por amor auténtico a los sabores variados y sutiles del país, sus paisajes, sus gentes; lo ha hecho también por timidez, quizás por considerarse dueño solamente de esa tierra sobresaltada e inquieta; lo ha hecho por una orientación muy propia hacia la vida real y concreta,

que los torna esquivos para las generalizaciones fáciles.

Incluso las excepciones a esta línea mayoritaria de su narrativa, están representadas por aquellos escritores que se alejan del país y son seducidos, ya por paisajes y hombres exóticos, ya por formas literarias imperantes en otras comarcas: es en el primero de los casos, Augusto D'Halmar; es, en el segundo, María Luisa Bombal. Pero aun en ellos sería posible probar, con el análisis minucioso de sus textos, en qué alto grado están regidos por una atención hacia experiencias concretas, vividas realmente, y hasta qué punto máximo los "particulares" de sus cuentos corresponden también a una inclinación realista.

La generación literaria del 50 ha impuesto, como uno de sus rasgos peculiares, la actitud negativa con respecto al criollismo, y la búsqueda franca de lo que se ha llamado un universalismo narrativo. Claudio Giaconi, por ejemplo,<sup>18</sup> al enumerar los puntos clave de la reforma que su movimiento propugna, comienza por cuatro principios que concurren to-

18 Giaconi, Claudio. "Una experiencia literaria". *Revista Atenea* 380-381 (abril-sep. 1958), p. 282-289.

dos al fin enunciado: “1º) Superación definitiva del criollismo. 2º) Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos; mayor universalidad en concepciones y realizaciones. 3º) Superación de los métodos narrativos tradicionales. 4º) Audacias formales y técnicas”. En el mismo sentido se ha pronunciado Lafourcade, reclamando “renovación de formas y temas” con el reconocimiento de una necesaria “fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero” y la “observancia de una estética” como norma rectora por encima de otras adhesiones sociales, políticas, éticas.<sup>19</sup> Por lo tanto tenemos un rechazo del criollismo y una apelación a un arte internacional, tal como puede rastrearse, aunque sin alardes programáticos en los escritores anteriormente mencionados. Ellos son citados expresamente, junto al Subercaseaux de *Jemmy Button*, en el intento de Lafourcade para ordenar el pasado literario chileno,<sup>20</sup> incorporándolos a una línea psicológica-social junto a los narradores del realismo socialista de la



BALDOMERO LILLO: PIEDRA DE TOQUE

generación del 38. (La vinculación es algo más que antojadiza, pues no hay común medida entre *Hijo del salitre* de Volodia Teitelboim y la obra de un D´Halmar).

Pero aunque los jóvenes de la generación del 50, de ser fieles a sus programas, parecieran obligados a revalorizar figuras como las de D´Halmar o la Bombal, no se ha notado que las obras de esos escritores les provocaran alto interés. Más bien se atienen simplemente a la defensa de

19 Lafourcade, Enrique. "Programa para una generación". *El Mercurio*. Santiago, 22/V/60.

20 *Antología del cuento chileno*.

la actitud, esa apertura a corrientes externas de influencia que en aquellos se operó, ese apartamiento de lo pintoresco o folklórico, esa inclinación por el escudriñamiento psicológico y por el reino de la fantasía.

Hay otra figura que en las letras chilenas ha establecido, desde principios de siglo, una rectoría literaria. Se trata de Baldomero Lillo. Porque si Blest Gana funda la novela chilena, es Baldomero Lillo quien funda la técnica del cuento en un modo tan categórico que hasta el presente funciona como piedra de toque para ubicar las corrientes estéticas. El “trajo por un lado la contención en el estilo y, por otro, la observación inmediata y la penetración en el problema social, con sus profundas implicancias económicas y humanas, todo ello autorizado por las propias experiencias del autor”.<sup>21</sup> Incluso se podría establecer un paralelo dicotómico entre Lillo y D´Halmar, por lo mismo que ambos frecuentaron el cuento realista y simbólico, y sin embargo establecieron dos vertientes opuestas de la tradición nacional, la primera ampliamente mayoritaria.

---

21 Alone. *Historia personal de la literatura chilena.*

Es importante, por lo tanto, rastrear la actitud de las distintas promociones literarias hoy actuantes en Chile, respecto a la obra de Lillo. La posición más esquivada la sostiene Alone. No sólo porque cuando tiene que elegir los cuatro escritores que a su entender son los principales que ha dado Chile en el siglo elige a D´Halmar y ni siquiera se le ocurre la posibilidad de que pueda serlo Lillo, sino porque lo elimina de su *Antología de prosistas del siglo XX* y en su *Diccionario* lo despacha con una docena de líneas no demasiado entusiastas.<sup>22</sup>

Sin embargo, la generación del año 20 tuvo por Lillo una veneración que se correspondía con la encuesta psicológico-social que intentaron sus integrantes, sobre todo Rojas y González Vera. Este, transformado en un atento lector de su obra y en su ameno biógrafo, ha sido de los que mejor y más afirmativamente ha fijado la importancia de Lillo: “Un hombre que comienza a escribir y hace desde el primer momento, páginas definitivas, no obra por inspiración súbita, no acierta por el puro vaivén de las cosas. Ese hombre es de cierta

---

22 Alone. *Los cuatro grandes de la literatura chilena. Diccionario.*

manera el mensajero de su pueblo y de su hora”,<sup>23</sup> Una actitud similar re-  
encontramos en la generación del 38  
a través de la opinión coincidente de  
diversos escritores, lo que en cierto  
sentido resulta lógico dada la orien-  
tación de la promoción, que surge  
cuando la lucha antifascista. Nico-  
medes Guzmán prologa admirativa-  
mente la *Antología de Lillo* prepa-  
rada en ocasión del cincuentenario  
de *Sub-Terra*.<sup>24</sup> Pero importa sobre  
todo la opinión crítica que hay en  
Fernando Alegría, quien ha realizado  
lo que de elaboración consciente, de  
uso de las mejores técnicas narrati-  
vas de la época, hay en estos cuen-  
tos habitualmente estimados como  
“primitivos”, y ha revalorizado las  
páginas de *Sub-Sole* mostrando en  
ellas la penetración modernista y el  
aprovechamiento propio y original  
de la corriente estética por parte del  
autor, un ejemplo de ese “realismo  
trascendente” de que habla Alegría  
en su recopilación de ensayos.<sup>25</sup>

---

23 Apéndice a la edición de *Sub-Sole*,  
Santiago: Nascimento, 1943.

24 Guzmán, Nicomedes. *Antología de  
Baldomero Lillo*. Santiago: Zig-Zag,  
1954. 301 págs.

25 Alegría, Fernando. *Las fronteras  
del realismo*.

Pero tanto Alegría como los redacto-  
res de la *Antología del cuento chile-  
no* intentan ese esfuerzo típicamente  
crítico, de medir con imparcialidad  
las distintas aportaciones, y junto a la  
obra de Lillo reconocer la importan-  
cia de la aportación de un D’Halmar,  
aunque esta última la hallan siempre  
en dos páginas de su primera época,  
la más teñida por la nota nacional y la  
nota realista, que son: *A rodar tierras*  
y *En provincia*. No es esa la actitud  
de un Yerko Moretic que hace depen-  
der la valoración de uno y otro de su  
acercamiento o alejamiento al realis-  
mo, y los reconoce como escritores  
en *Juana Lucero* o en *Sub-Terra* y los  
desdeña en sus intentos simbolistas.  
Ocurre que el elemento nacional que  
prima en los críticos anteriores aquí  
está duplicado por una afirmación  
empecinada de realismo, pero que  
entiende este término solo cuando se  
aplica a la crítica social y sirve a la  
tarea partidista.

La polémica escondida o  
desembozada que a través de todos  
estos materiales se ha cumplido en  
Chile en estos cinco años, ha servido  
para reavivar el pasado e intentar una  
orientación, no solo de jerarquías ar-  
tísticas, sino además de líneas inter-

pretativas de su proceso histórico. En definitiva, si mucho se ha caído de la tradición criollista, cuya superficialidad ha sido combatida desde todos los ángulos —y es Latorre quien más ha sufrido con ello— tampoco esa lucha ha servido para dar nueva vida a la línea simbólica e idealista. El realismo es en definitiva el triunfo, merced a una transformación interna del alcance y las formas expresivas de la escuela. Y eso se ha logrado, en buena parte, porque los mejores exponentes narrativos de la generación del 50 siguen siendo realistas, a pesar de su furibundo desprecio por el criollismo, en quien atacan, más bien, la falsedad pintoresquista con la cual escamoteaban una realidad auténtica, y, a la búsqueda de ella —ahora en la ciudad, no solo en el campo— se han echado. El resto del país —tanto la generación anterior del 38 como la simultánea o levemente posterior de los jóvenes realistas sociales— se ha mantenido fiel a esta misma orientación de la narrativa nacional. Aunque lo que entienden por realismo es algo enteramente nuevo, que convendría dilucidar, no sólo en los apabullantes manifiestos improvisados, sino en las obras creadoras.

## II. LA QUERRELLA DE REALIDAD Y REALISMO

**E**s Ditley a Julián Marías el concepto de “generación” ha sido progresivamente ampliado, estructurado y sistematizado, transformándose así en un instrumento imprescindible para articular comprensivamente el pasado. Ha devenido, como ya lo anunciara Ortega, el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos<sup>26</sup> aunque obviamente su concepción aristocratizante de la relación hombre-masa ha sido enmendada a fondo. De los tipos de generación que el propio Ortega elucidara, es el segundo, el que promueven los jóvenes movidos por fuerte impulso vitalista contra los mayores, aquel que resultara más exitoso: “como no se trata de conservar y acumular,

26 Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo. Obras Completas III* (2ª edición). Madrid: Revista de Occidente, 1950, p. 147.



sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva”.<sup>27</sup> Como era esperar, este concepto no quedó relegado en manos de los historiadores, sino que pasó a ser manejado, muy imprudentemente como podía descontarse, por los contemporáneos. Los jóvenes lo emplearon a diestra y siniestra hasta empapelar la época con numeritos que los amparan: dentro de poco tendremos tantas generaciones como años del calendario. Aunque, como nadie ha podido forzar la historia, ya ella se encargará de las sumas y restas que restablezcan el orden debido.

En Chile, tímidamente se había impuesto el sistema con la generación del 20, que correspondió no sólo a una promoción literaria, sino a un vasto y complejo proceso transformador de la nacionalidad que quedara tipificado en la lucha sindical, estudiantil y en la primera presidencia de Alessandri. Ya con más voluntariedad estética se volvió a utilizar el concepto para la generación del 38, que también maneja un “background” histórico apelando

27 op. cit. p. 149.



CLAUDIO GIACCONI

al espíritu universal de la década rosada, al progresismo antifascista de esos años y a su expresión chilena en el Frente Popular. La generación del 50, en cambio, tuvo algo de derecho antojadizo, apelando a ese derecho imbatible de quienes afirman, como decía Dilthey: “*nosotros tenemos razón porque estamos vivos*”. El mero hecho de existir, de sentirse distintos de los mayores, de pretender algo todavía muy vago pero independiente, bastó para decretar inicialmente la existencia de una generación. El artefacto venía en ayuda de un re-

ducido grupo de escritores, con su airecillo rotundo de categoría histórica renovadora y tajante. Además, tratándose de un conjunto de individualidades bastante disímiles, les prestaba lazo común que los ague-rría y estructuraba.

Cuando uno de sus más activos integrantes, Enrique Lafourcade, intenta años después explicar el por qué de la denominación, comienza por señalar que fue él quien la empleó por primera vez, y recién en 1956, y concluye dejando librada la elección a una buena parte de ocurrencia o capricho: “¿Qué razones tuvo para esta denominación? En realidad, ninguna muy particular. Le pareció que el medio siglo era una buena frontera. Además, alrededor de esta fecha se habían publicado algunas de las obras más significativas de la nueva literatura”.<sup>28</sup> Sí, el medio siglo era una fecha redonda, y en ese momento ya se reunían algunos jóvenes a leerse composiciones que aparecían en pequeñas revistas. Aun aceptando la existencia de una estructura ideológica y artística

que denominar como nueva generación —cosa que en la actualidad es ya innegable— queda por establecer la datación: el momento eficaz de su irrupción. En ese rubro, como es sabido, existen distintos modos de fechar: primeros tanteos literarios, primeras publicaciones en libro con obras ya definitivas, agrupamientos en revistas o cenáculos, polémicas fundamentales, hechos políticos o sociales de influencia notoria en la articulación ideológica de la generación, etc. Nada de esto parece haber sido tenido en cuenta en Chile, ateniéndose para fijar la fecha redonda de 1950 al simple estado de espíritu de la iniciación del movimiento. Así al menos se lo en el texto de otro de los puntales de la generación: Claudio Giaconi

Antes de 1950, los nuevos escritores —algunos ya populares hoy día—eran aún seres anónimos. A falta de una ocupación más interesante, vivíamos entregados a una bohemia frenética y desesperada. Éramos un conjunto de jóvenes reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los 22 años; el poeta Enrique Lihn, el mismo Jodorowsky, hoy en Fran-

---

<sup>28</sup> Lafourcade, Enrique. “La nueva literatura chilena”. *Cuadernos Americanos*, XXI, 4, julio-agosto/1962, p. 242.

cia; Lafourcade, la pintora Carmen Silva -nuestra musa- Jorge Edwards, María Eugenia Sanhueza, el poeta Alberto Rubio ... Bebíamos en las fuentes de la filosofía sartreana y, aunque no adoptábamos las formas exteriores de un existencialismo de music-hall, en privado dábamos pábulo por nuestras actitudes frente al medio social. Nos preparábamos, sin saber claramente para qué, en medio de torturas íntimas, pugnábamos por salir, por hacer oír nuestras voces. De vez en cuando, figuraban nuestros nombres en alguna publicación de escasa resonancia, y siempre relacionados más bien con algún aspecto de escándalo que de verdadero valor cultural. Los escritores más jóvenes en ese momento eran Francisco Coloane, Oscar Castro, Nicomedes Guzmán. Contaban con una vasta masa de lectores. Al no encontrar en ellos rasgos afines, nos sentíamos condenados a un aislamiento irremediable. Nuestros predecesores no se andaban con tantas dudas; iban recto al grano, a fines más o menos concretos: se orientaban hacia el campo social, hacia un esteticismo criollista o hacia la exaltación de valores vitales. En muy escasa medida dábamos visto bueno a aquella literatura;

en todo caso, rechazábamos de plano la oficial: la definíamos despectivamente como “burguesa”. Los escritores consagrados, pese a su prestigio y a sus premios, dejaban insensible a esta “generación del 50” inconformista y rebelde”.<sup>29</sup>

Están aquí definidos algunos de los rasgos más nítidos del movimiento, a saber: su actitud de rechazo en bloque de la literatura chilena anterior, que quizás no siempre haya sido motivada por un conocimiento cabal de sus valores; actitud de rechazo más específico para una literatura vitalista (Coloane) o social (Guzmán) y en forma más vaga y general para el realismo criollista; interés apasionado por las literaturas extranjeras y dentro de ellas la consabida apelación confusa, como ideología, al existencialismo sartreano, que en esa época servía de justificación a cualquiera rebelde en América; confusión psicológica, patetismo juvenil, teatralidad adolescente.

Si quisiéramos determinar el background político-social, como en los casos anteriores, encontra-

---

<sup>29</sup> Giaconi, Claudio. “Una experiencia literaria”. *Revista Atenea*, XXXV, 380-1, abril-septiembre, 1958, p. 282-3.

ríamos que en el plano universal, en esos años, estamos en los momentos verdaderamente álgidos de la guerra fría, que Stalin y Foster Dulles mantenían contra todas las esperanzas de crear un mundo nuevo generadas en el último conflicto. En América Latina presenciamos una regresión política que se sostiene en el enriquecimiento derivado de la contienda, y en el caso concreto de Chile es una persecución política del ibañismo a partir de 1947. Uno de los integrantes de la generación del 50, que a la vez es su furibundo contradictor, el crítico marxista Yerko Moretic, pinta con negro parejo este período:

Tres o más años de feroces golpes lograron desarticular a gran parte de los obreros y empleados organizados, introdujeron la desconfianza y la vacilación en las capas medias, cerraron el país a todo contacto con el mundo socialista, hicieron más trágica la dependencia del país frente a Estados Unidos, y, por tanto, acentuaron la debilidad económica, política y cultural de la nación. Los efectos en el desarrollo literario fueron también desastrosos. No es una casualidad que en 1947 se interrumpa la creación re-

alista en el relato. Muchos escritores debieron vivir la azarosa clandestinidad. Otros no resistieron y se desintegraron política y moralmente. No pocos se sumieron en el desconcierto y la inseguridad. Los jóvenes, los que hacían sus primeras armas, fueron quizás los más afectados. Muchos se frustraron por largo tiempo, relegando sus sueños literarios a las escasas horas en que la acción clandestina, permitía un descanso.<sup>30</sup>

Es bastante normal, contrariamente a lo que piensa Moretic, que las generaciones juveniles que aparecen en tiempos tan rudos y, sobre todo, cuando la realidad ha sido polarizada en forma tan equívoca (la paranoia staliniana contra la de Foster Dulles, que se traducía en todo el irrealismo del esquema mundial de fuerzas de la época), tiendan al escepticismo y se retraigan de la confusa realidad político-social, remitiéndose a interpretaciones artísticas que, sólo en apariencia, le son ajenas, aunque estén traduciendo con suma fidelidad el enrevesado proceso anímico que esa realidad ha provocado en los

30 Moretic, Yerko. *El nuevo cuento realista chileno*. Santiago: Editorial Universitaria, 1962. ps. 42-3.

escritores. No es casualidad que en estas mismas fechas, poco antes del 50, surja en París la Escuela de París donde milita Samuel Becket, Ionesco y Adamov, movimiento en sus orígenes profundamente pesimista, que casi sin duda era desconocido de los chilenos, como lo fue de los uruguayos y de los mexicanos de las mismas fechas, pero que se expresaba en forma nítidamente opuesta a la literatura ideológica creada por los grandes intérpretes del espíritu de la resistencia (en Francia, Sartre y Camus entre otros). La unicidad del movimiento francés en el año 50 no se sostuvo mucho tiempo: si Beckett ha persistido idéntico a sí mismo, Ionesco ha derivado de derecha y Adamov hacia un compromiso con la izquierda, en la misma medida en que se producía la transformación posterior de la política europea.

La actitud prescindente para la realidad económico-político-social por parte de esta generación chilena ha sido expresada por varios integrantes, sobre todo los de la primera hora. Claudio Giaconi ha dicho:

En lo político —qué duda cabe— éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni ideologías; conceptos como “democracia”, “patria”, “honor” no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, habían perdido su tono, en un mundo en que al decir de Pierre Mabilie, hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas.<sup>31</sup>

Alfonso Echeverría es más drástico y ataca lo que él llama la “*servidumbre a la doctrina*”, una de las tres que “*propician los partidarios del compromiso*”. Dice Echeverría:

Yo diría que en la servidumbre doctrinaria hay, en esencia, una claudicación del destino trascendente del escritor. No me parece que sea misión suya remediar enfermedades sociales... Reconozco las ventajas de una filiación política. Doctrinas anacrónicas, como el marxismo, productos caducos del siglo XIX, ofrecen al autor que les rinde tributo un servicio de difusión muy eficaz. Desgraciadamente no es un servicio gratuito. El precio es la posesión más valiosa del escritor

---

31 Giaconi, Claudio. op.cit. p.42-3.

intransigente: su libertad. Sostengo que los escritores profilácticos son periodistas o políticos que han errado su camino. Su lugar está en las asambleas, las campañas y las tribunas. No está en la soledad del oficio literario.<sup>32</sup>

Lo que no considera Echeverría en esta andanada, es que está asumiendo una posición ideológica que obviamente se expresa en otra de índole política, o sea que al rechazar un determinado compromiso, está asumiendo, implícita ahora y explícitamente mañana, otro compromiso, de signo opuesto, nada más. Por su parte Herbert Müller ha de adelantar una actitud que él presenta en forma ambigua, pero que otros compañeros del movimiento explotarán con más habilidad y razón. Su tesis parte de que no hay problemas sociales serios en Chile porque se está produciendo lenta, naturalmente, la nivelación de las fortunas (*“Los ricos cada vez fueron menos ricos. Los pobres, cada vez fueron menos pobres”*), cosa que está muy lejos de haber probado, y sólo apunta a una

32 Echeverría, Alfonso. “Dilema entre la libertad y la mediocridad de la literatura chilena actual”. *Revista Atenea* 380-1, p. 27 8-9.

interpretación muy ciudadana del conocido fenómeno del desarrollo de la clase media chilena, esa que toma el poder en el año 20 y ha generado los niveles educativos e ideológicos en que nacen los integrantes de la generación del 50. Partiendo de tal premisa Herbert Müller considera que los nuevos escritores, al enfrentarse a los temas psicológicos de la vida social ciudadana, en particular problemas como los de la relación de los sexos, el cambio de las costumbres, el hedonismo moderno, están justamente dilucidando los verdaderos problemas sociales: “es hora ya pienso yo que los reticentes amplíen el concepto que pone límites tan estrechos a una significación tan amplia como la que tienen estas dos palabras: problemas sociales”.<sup>33</sup>

**¡¡ TODAVIA ESTA A TIEMPO!!**  
**VIAJE GRATIS**  
**A LA U. R. S. S.**  
Suscribiéndose a las revistas soviéticas en  
Ediciones Pueblos Unidos S. A.  
Tacarembó 1500 esq. Colonia y  
Buenos Aires 410 esq. Zabala - Telef. 4.20.94  
**¡¡ FALTAN MUY POCOS DIAS!!**  
**No Pierda Esta Magnífica Oportunidad**

33 Müller, Herbert. “Los escritores jóvenes y los problemas sociales”. *Revista Atenea* ps. 278-9.

Con más habilidad, Enrique Lafourcade, que ha estado siempre obsesionado por los planteos estructurales de la literatura, manifestándose muy esquivo con respecto a los contenidos, a los que tiende a ver separados de las formas, prefirió darla la primacía a la estética sobre la ética:

Antes que la adhesión a fines sociales, políticos, éticos, estos nuevos escritores buscan la determinación de valores estéticos en sus obras. La preocupación social, política o religiosa está presente, pero sometida, subordinada a las normas propias de esta ciencia. Cumplida esta función, estética –que supone una técnica nueva e igual innovación estructural y temática –como principal quehacer, se cumplen luego los otros valores- por los que tanto claman algunos críticos como si ellos fueran materia específica del arte- valores sociales, políticos, éticos.<sup>34</sup>

Que el planteo no es definitorio y que más bien resulta un modo de esquivar la discusión del problema de los contenidos, se comprueba cuando se lee la producción de estos jóvenes escritores. Porque lo singular,

<sup>34</sup> Lafourcade, Enrique. op. cit. p.77

lo que primero llama la atención, si se cotejan estos libros con los de los escritores anteriores, es una modificación temática profunda. Sólo en segundo término, y en un natural plano de dependencia con respecto a los nuevos temas que ellos hacen irrumpir en las letras chilenas, se comprueba una modificación formal del arte narrativo. Por ejemplo, es evidente, en Giaconi, en Blanco, en Aguirre, en Müller, en Donoso, incluso en los cuentos de Lafourcade, que toda esta generación da un paso vigoroso en el camino de restricción de la anécdota que viene singularizando la narrativa del siglo, permitiendo así un enfoque intenso sobre hechos mínimos; es evidente que trasladan toda peripecia exterior a la dilucidación más parsimoniosa de los estados de ánimo; es evidente que tienden a hacer más complejas, y a la par más vagas, las motivaciones de la conducta; es evidente que entre sus personajes favoritos están los adolescentes captados en ese magma confuso de la edad, antes de las cristalizaciones ideológicas o sentimentales; es evidente que sitúan de preferencia la acción de sus relatos en ambientes ciudadanos ce-

rrados, en oposición a los cuentos del campo o a los de la calle. Estas modificaciones temáticas acarrear modificaciones técnicas subsidiarias, obligados instrumentos de una nueva expresión, pero no ocupan el primer plano artístico, ni resultan tan novedosas como para concederles una primacía: salvo unos pocos ejemplos (el más notorio quizás sea el de Jodorowsky con sus *Cuentos pánicos*), siguen afiliados al patriarcal tono realista, en una modulación sensible muy moderna y afinada. Incluso en uno de los escritores más nuevos, Fernando Rivas, que apela con decisión a los planteos oníricos y a las distorsiones significantes de lo real, su prologuista, José Donoso, termina por concluir: “A pesar de la deformación por medio de la fantástico, de lo cómico, el mundo de Rivas permanece enclavado en la realidad. Esto es lo que le da fuerza, lo que lo hace terrible”.<sup>35</sup>

El desdén de estos escritores por los temas político-sociales es justamente el que ha encontrado la polémica, sobre todo en los últimos años, y quizás más exactamente a

---

<sup>35</sup> Rivas, Fernando. *Ruidos en el espejo*. Santiago, 1960. 113 ps.

partir de 1959, año donde se cumple la polémica en torno a la generación y año en que se intensifica en Chile la preocupación política popular luego del fuerte crecimiento de los sectores de izquierda en la última elección presidencial

El campeón de las acusaciones es Yerko Moretic, quien, a pesar de reconocer que “la exigencia volteriana ‘Definid vuestros términos’, resulta más necesaria que nunca si se quiere abordar cuestiones de la teoría literaria”, está lejos del conveniente rigor definitorio y aplaca un esquema primario por el cual realismo es sinónimo de literatura de agitación político-social y además es sinónimo del bien; cree firmemente que las novelas deben concluir en una exaltación optimista preanunciadora del triunfo de la clase obrera, y llega a un vitalismo biológico ingenuo al afirmar que “la desintegración total, la desesperanza total, difícilmente se produce en el hombre, mucho menos en el joven, pues lo impide la vida misma”,<sup>36</sup> con lo cual parece no haberse enterado de la multitud de penosos suicidios adolescentes, de la conflictualidad de esos años, es de-

---

<sup>36</sup> Moretic, Yerko. op. cit. p. 77.



cir, de la realidad misma de los problemas de la vida que no se sustituye con frases estentóreas.

Un planteo así de primario, carente de rigor, se homologa peligrosamente sobre una visión victoriana de la literatura y parece poco afín a la tarea dilucidadora del marxismo moderno. Atacar los aspectos eróticos de esta literatura, reclamar personajes “sanos” como garantía, vilipendiar el “individualismo”, encarnizarse con los finales trágicos, lamentarse de que el matrimonio sea presentado en quiebra o atacar los narradores del 50 por sus intentos de imitar a autores como Faulkner, Proust y Kafka, nos retrocede a las épocas de la crítica literaria soviética correspondiente al stalinismo. Por suerte en estos momentos se le puede oponer el análisis de uno de los más lúcidos teorizadores literarios que ha dado el marxismo francés, hablo de Roger Garaudy, quien ha intentado la rehabilitación de Franz Kafka, encareciendo su prodigiosa capacidad de invención artística, pero subrayando también que en su opinión pertenece al campo del realismo:

... toda obra de arte auténtica expresa una forma de la presencia del hombre en el mundo. Dos consecuencias se desprenden: no existe arte que no sea realista, es decir, que no se refiera a la realidad exterior a él e independiente de él; la definición de este realismo es extremadamente compleja, no pudiendo hacer abstracción de la presencia del hombre en el corazón de lo real, como su levadura”. “Exigir de una obra, en nombre del realismo, que refleje la totalidad de lo real, que dibuje la trayectoria histórica de una época o de un pueblo, que exprese el movimiento esencial y las perspectivas del futuro, es una exigencia filosófica y no estética. Una obra puede ser un testimonio muy parcial, muy subjetivo incluso, sobre la relación del hombre con el mundo en una época dada, y este testimonio puede ser auténtico y grande. Un escritor puede, por ejemplo, experimentar y expresar muy marcadamente tal o cual aspecto de la alienación, no sospechar las causas ni las perspectivas de su sujeción, permanecer cautivo de ella, por eso no dejar de ser un muy grande escritor.<sup>37</sup>

---

37 Garaudy, Roger. *D'un réalisme sane rivages*. Paris: Plon, 1963. p. 245.

En el *Segundo Encuentro Nacional de Escritores* celebrado en Concepción e 1958, Claudio Giaconi, luego de reconocer el escepticismo político de su generación, trató sin embargo de ubicarla en una atención vigilante por la realidad, con especial referencia al país. Ya en esa fecha había publicado su colección de cuentos *La difícil juventud* (1954) y disponía de suficiente perspectiva como para poder contemplarse dentro del contexto de las letras chilenas. Aparte de afirmaciones como la de que integraba “una generación espontánea” que rebatió fácilmente Latcham, reconoció su curiosa colocación: los criollistas a una lado y los mandragoristas al otro. Antes de los escandalosos jóvenes del 50, ya la llamada promoción de *Mandrágora* (Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Teófilo Cid, Guillermo Atías, Luis Oyarzún), habían intentado con mayor extremación una literatura cosmopolita, más afincada en las experiencias extranjeras —en particular del surrealismo francés— que en las corrientes nacionales. Y si bien tanto Giaconi como Lafourcade han de elogiar esta actitud abierta a las nuevas corrientes estéticas procedentes

del exterior, así como su apartamiento del criollismo pintoresco, el primero comprueba que tal influencia concluye en “bonitos juegos estériles” y que los mandragoristas “escogían temas vagos y subjetivos, de raigambre actual chileno. Por tal motivo, el chileno no se ha sentido interpretado por ellos”. De ahí que pueda concluir diciendo que en cambio ellos eran

...algo distinto en todo caso, más pujante, más vitales, más briosos, menos finos por la finura misma, menos refinados por el refinamiento mismo; queríamos hacer algo de nuestra literatura y con nuestra literatura. Si lo hemos conseguido es cosa que aún no puede colegirse, pero nuestra mirada está puesta en esa otra realidad, equidistante del localismo criollista y del exquisitismo importado de París.<sup>38</sup>

Con esto, obviamente, rehace para su generación, una de las constantes más tesoneras de la literatura chilena, a saber su nacionalismo, y reconoce, implícitamente, lo que ya

---

38 Teitelboim, Volodia. “La generación del 38 en busca de la realidad chilena”. *Revista Atenea*, 380-I, p. 118.

resulta obvio, que con la generación del 50 no entró en quiebra el realismo, otra constante de las letras del país. Simplemente ha ocurrido que tanto el nacionalismo o la chilenidad, como el realismo, han cambiado sus formas expresivas, los territorios de exploración, en la misma medida en que el país entero ha sufrido una transformación. Pero también con estas palabras se está apuntando a la evolución que todo movimiento literario tiene cuando sus integrantes abandonan la primera época experimental, de exclusivo laboratorio privado, la época de manifiestos y de soledad, y comienzan a operar en la realidad cultural del país, entrando a la dialéctica de la vida de una sociedad, enfrentándose a la acción de una de las circunstancias históricas. Hay una especie de “camino de toda carne” que es por mismo el camino que se va forjando en lucha con la realidad misma, con sus poderosos condicionantes, y que lleva de la efusión subjetiva al esfuerzo de la objetivación artística que, necesariamente, es una objetivación dentro de un cuerpo social.

En el mismo coloquio correspondió a Volodia Teitelboim ex-

plicar el camino de su generación, la de 1938, y registrar esos dos tramos: el primero que correspondió:

como casi siempre sucede, sobre todo en épocas de ruptura, a la negación y el nihilismo, la irreverencia” y el segundo, que para su grupo respondió, “por impulso más que pendular en espiral, a la necesidad de universo al pueblo, a los trabajadores como una forma de vengar la soledad, de hallar el hombre concreto y la sociedad real.”<sup>39</sup>

Fue Teitelboim quien con sagacidad, por lo mismo de esta experiencia suya, ubicó la variabilidad temática y formal que va registrando en una literatura nacional de conformidad con la transformación que sufre la sociedad, así como el peculiar impulso original que debe cumplir todo artista para cavar en la realidad de su tiempo descubriéndola inédita:

Para mí una gran novela es la que responde en algún sentido a una pregunta o angustia de su tiempo, a algo que preocupe o sienta la sociedad, el país, el pueblo, que produce en ellos un estremecimiento porque se interpre-

<sup>39</sup> Teitelboim, Volodia. op. cit. p. 128.

tados en alguna verdad tanto interior como exterior. Y esto probablemente se logra cuando los representa y partiendo de ellos va un poco más lejos, cuando el escritor observa y extrae de la realidad el contenido de su forma creadora no para esclavizarse al material, sino para extraer de él una esencia artística y humana que haga de lo fugaz lo permanente del drama individual una conciencia colectiva. Importa mucho que el origen y la irradiación social de una novela no anule su dimensión psicológica, dañándola en hondura. Entre ambos factores hay una unidad y una contradicción dentro de la cual el verdadero creador tiene que descubrir la proporción áurea.<sup>40</sup>

Y bien, ¿a qué y a quiénes representan los jóvenes del 50? Dado que obviamente en ellos no expresa todo el complejo de la sociedad chilena ni la totalidad de su momento histórico, ¿cuál es la parte que cultivan y desentrañan? Si se repasan las fichas de la antología *Cuentos e la generación del 50* se observa que todos pertenecen al sector terciario de la sociedad, en niveles educativos ele-

vados: son funcionarios del estado, profesores universitarios, periodistas. Casi todos tienen una educación sistemática, de nivel universitario o equivalente, y la mayoría conoce bien varios idiomas, en especial el inglés. Los varios idiomas, en especial el inglés. Los hay rentistas, pero eso no quiere decir que estemos en presencia de ejemplares de una clase alta, sino, más exactamente, de integrante de esa clase media de donde ha surgido la mayoría de los escritores americanos (un escritor proletario como Nicomedes Guzmán es excepcional, incluso en un país como Chile). Una clase media que es beneficiaria directa de la transformación político-social que los abuelos de estos escritores han impreso al país (la generación del 20) estableciendo una redistribución de la riqueza en beneficio de las zonas urbanas; creando una amplia burocracia encarnada de la administración y creando también para que ella pudiera existir y desarrollarse, un alto nivel educativo general, de donde nace la extensión de los estudios primarios y secundarios con su secuela de profesores y administradores.

40 Teitelboim, Volodia. op. cit. p. 128.

Si volvemos la vista a los abuelos de estos jóvenes, y analizamos la situación de los escritores del 20 —orígenes, instrucción, economía— encontraremos más habitualmente los ejemplos de Manuel Rojas, José Santos González Vera, Gabriela Mistral, autodidactas, de extracción social baja, en la típica actitud de andar a “pechos de la vida”. Encontraremos también el gran conjunto de los provincianos, verdaderos “inmigrantes” en una ciudad que deben conquistar, en oposición a estos jóvenes mayoritariamente santiaguinos, nacidos y desarrollados dentro del nuevo gran producto civilizador que es la ciudad, un mundo que en apariencia se autoabastece, que desarrolla leyes propias, que se hipertrofia hasta devenir un animal fabuloso.

Por sus orígenes sociales, su preparación educativa, su lugar de vivencias básicas, estos jóvenes emergen en una situación enteramente nueva y, desde luego, absolutamente real, en la literatura chilena. No sólo desdeñan el criollismo de un Latorre, sino asimismo el aventurerismo regionalista de un Coloane (*Cabo de Hornos*), pero se trata de zonas de la realidad que les son aje-

nas. En cambio tienen a sus anchas toda la ciudad. Es así la mansión de la gran familia en *Coronación de Donoso*, o la pensión ahogante de *El huésped* de Margarita Aguirre, o la oficina trituradora de *El cepo* de Jaime Lazo, o las experiencias de la vida infantil de *La difícil juventud* de Giaconi, o la pequeña vida familiar de *Perceval* de Herbert Müller.

Hay en todo esto el adelanto a un primer plano de la subjetividad, como elemento compensador ante lo restringido de vivencias que no ofrecen una posibilidad de efusión vital intensa. Y por lo mismo sus narraciones se cargan de elementos tonales, caracterizándose técnicamente esta literatura por el uso a fondo de los rasgos de atmósfera, ambientación, sutileza elíptica para abordar los temas. La actualidad de la observación es por momentos notable, demostrando una capacidad cauta para suspenderse sobre los hechos, las palabras, las intenciones, y permitir que fluyan con su soterrada vivacidad sin endurecerse en estructuraciones rígidas. Los cuentos de la nueva generación que han ingresado a la *Antología del Cuento Chileno* son verdaderos paradigmas de

esta aportación derivada del medio tono, de las referencias marginales, de la connotación abierta, del temor a las formas demasiado rotundas del pensamiento lógico, del uso bien dosificado de los elementos irracionales. Así se lo percibe en ese juego de relaciones afectivas no dichas que recorre los dos personajes de “Ana María” de José Donoso, o el modo de objetivar la sensibilidad del niño y su hipnótico amor por el caballo en “Adiós a Ruibarbo” de Guillermo Blanco, o la quizás demasiado insistida nota de inocencia con que Giaconi elabora en “Aquí no ha pasado nada” el descubrimiento por el niño de la muerte.

La insistencia en el uso de niños y de adolescentes como protagonistas de estas obras revela la búsqueda de una experiencia existencial interior que sea inédita, que no esté sometida al esquema interpretativo, y por lo mismo no haya sido moldeada en crisoles racionales. La debilidad intelectual de los personajes — también los hay enfermos, ancianos, raros, incapaces— permite pulsar a fondo los resortes irracionales. Por ello la dominante de esta literatura, o sea el psicologismo, no se presenta

con los caracteres que hasta Proust manifestara de la escuela decimonónica, que se apoyaba en una teoría psicológica casi mecanicista, sino que recibe la aportación de la moderna escuela psicoanalítica, como los maestros norteamericanos de Capote y *El corazón es un cazador solitario* de Carson McCuller, sirven de ejemplo a la corriente.

Probablemente es esto lo que Giaconi entiende como una “mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico”, o sea la adaptación del psicologismo a las concepciones modernas del funcionamiento psíquico, aunque en esta zona la palabra “moderno” suena siempre en forma extemporánea, ya que la línea más reciente está representada por quienes han abandonado la subjetividad, han apelado a las técnicas psicológicas “behavioristas”, han fundamentado su concepción en la filosofía fenomenológica y han intentado el “nouveau roman”. Pero en la década del 40 era esto la novedad, y aunque los jóvenes del 50 leían a Joyce y a Kafka no era Joyce ni Kafka lo que hacían sino esto, nuevo, de la difusa investigación psicológica en que estaban sus congéneres nor-

teamericanos. Pero conviene por lo mismo señalar que si la afirmación programática de Giaconi se cumple aquí, no pasa lo mismo con otra, que pregona la “*apertura hacia los grandes problemas contemporáneos, mayor universalidad en concepciones y realizaciones*”. Si esto aspira a justificar la realización de un libro como *Daniel y los leones dorados* de Vergara, o sea una buena adaptación al ambiente inglés de las novelas de Graham Greene, no sé que sea demasiado importante. Si quiere decir que se pueda ambientar en otras comarcas los asuntos —caso eficaz y chilénísimo *Caballo de copas* de Fernando Alegría— tampoco se agrega mucho a algo ya establecido en las letras chilenas. No hay “concepción universal”, ni siquiera hay “realizaciones universales”: existen niveles de mayor o menor eficiencia, existen obras de arte de tal hondura y verdad que pueden hacerse compartibles por otras sociedades.

“En general, la ausencia de perspectivas, la desorientación vital, la desvalorización del trabajo, de los afectos (el matrimonio siempre aparece en quiebra total), de las organizaciones, de la política, de to-

dos los “valores”, en fin, son las notas permanentes y reiteradas de los jóvenes del 50” afirma con tono polémico Yerko Moretic. Es cierto: hay en todos ellos una general desilusión, un general descreimiento, falta de energía para actuar porque tampoco hay incentivos para la acción. Sin alarma, esto puede considerarse como la radiografía de un medio y de un momento, y sin duda a Moretic no le hubiera parecido tan mal si eso hubiera sido cargado, explícitamente, a las espaldas de la *burguesía* ciudadana. Así escribió Balzac una de sus obras magistrales, titulada justamente *Las ilusiones perdidas*, y que permitió a György Lukács un incisivo análisis de la literatura ochocentista,<sup>41</sup> señalando la novela de Balzac como el retrato veraz, implacable, del primer gran fracaso de la ilusión burguesa que había movido una revolución. La mayor novela que haya dado el movimiento del 50 chileno, *Coronación*, tiene obviamente un sentido simbólico, y un escritor que ha sido capaz de ver por dentro, fascinado, a una familia poderosa, una clase dominante, las

---

41 Lukács, György. *Saggi sui realismo*. Torino: Einaudi, 1950. 375. ps.

ve concluir, las hace concluir, en el grotesco irrisorio de la fiesta de criadas. Es posible, por lo tanto, que a estos jóvenes les haya correspondido, históricamente, una tarea de sepultureros, les plazca o no.

No hay duda de que no presentan una visión eglógica de su mundo. Al contrario, ellos han sido los que desde adentro de la ciudadela, han señalado todas sus grietas y fisuras, han levantado un minucioso catastro de imperfecciones, sufrimientos, fracasos, angustias, errores. Para usar el lenguaje de Garaudy han denunciado vivamente la alienación del mundo en que vivían, pero lo han hecho desde adentro de esa alienación, quizás sin reparar íntegramente en el alcance de su tarea ni en los modos de superar el encierro de la ciudadela que se resquebrajaba. Y lo han hecho con íntimo sufrimiento porque están incluidos en ese mundo del cual se han separado merced a la lucidez con que contemplaron sus vicios. Ningún otro podía cumplir tal tarea. Los que están afuera podrían tener como misión el bombardeo y la destrucción, y ése es otro plano enteramente distinto, son

otras coordinadas temáticas y artísticas (esas que surgen saltarinas en los cuentos de Edesio Alvarado o en las narraciones de José Miguel Varas) las que los mueven, y quizás sea comprensible la mutua incompreensión. La tarea cumplida por la generación del 50, en los diversos planos de su acción pública, es ya enorme. Pero al margen de ella es también considerable su aportación artística, que debería ser analizada con más detalle.

## MARCHA

---

8 de mayo de 1964, Nº 1204

---

### III. LAS MUJERES ESCRIBEN NOVELAS

**E**n los orígenes literarios del Chile independiente, aun antes de sus poetas heroicos y románticos, hay una mujer escritora. Y aunque extranjera, de ella podrían reclamarse las mujeres chilenas que en estos recientes decenios han mostrado irrefrenable tendencia a abandonar el coto literario que les



estaba permitido —la poesía— e invadir el campo tradicionalmente masculino de la prosa narrativa.

Se llamaba Mary Graham, era la esposa de Thomas Graham, comandante de la fragata Doris de la armada de S. M. B. y con los restos mortales de su esposo desembarco en Valparaíso en abril de 1822. Su traje negro, su crespón de luto, su afición por la pintura, su sensibilidad por la naturaleza, hicieron de ella una musa introductora del romanticismo de los lakistas ingleses. Como tal llevaba un diario íntimo en que anotaba puntualmente, más que su vida interior, el mundo sorprendente que la circundaba. El pudor, la sutileza, la observación crítica despejada, la cautela de su lirismo formaban un equipaje intelectual insólito para la época. El 11 de septiembre anotaba con lucidez: “Las descripciones suelen ser completamente falsas. ¿Cómo se explica esto? A todos nos parece que, describir lo que hemos visto y examinado con atención, es la cosa más fácil del mundo. Sin embargo, sólo uno entre ciento logra dar a los otros una idea, de lo que ha visto”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Graham, Mary. *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1956.

Muchos intentos harán estas mujeres para igualarse con sus cónyuges en la tarea literaria, intentos nada memorables. En su *Antología de la literatura chilena*, Alone sólo recoge textos de dos mujeres: una en poesía, Gabriela Mistral, y otra en narrativa, Marta Brunet, de quien dice: “La literatura femenina empieza a existir seriamente en Chile con iguales derechos que la masculina el año 1923, cuando aparece *Montaña adentro* de Marta Brunet. Se esperaba una novelita de una señorita muy compuesta: se halló una recia obra, audaz, sólida, hecha de duros metales, inatacable en su brevedad”. Efectivamente, Marta Brunet funda la narrativa femenina, haciendo el papel de la libertadora, en una época en que dentro de Chile comienza a producirse el fenómeno de emancipación de la mujer y esta accede en dura pelea, a la vida intelectual del país.

Marta Brunet vivía entonces en el sur, en Chillán, vinculada a un ambiente rural que conoció ampliamente y que integró el fondo más permanente y valedero de sus creaciones. Formada en las lecturas del naturalismo francés, aparecida dentro de la escuela dominante de la li-

teratura chilena, era obvio que se integrara a la gran corriente triunfante del “criollismo”. Pero ella pertenece ya a la segunda ola del movimiento, cuando ha comenzado a desvanecerse la embriaguez pintoresquista que se tipificara en los *Cuentos del Maule* (1912) de Mariano Latorre, cuando la descripción de un mundo estático deja paso al afán dinámico de la nueva sociedad burguesa engendrada en las primeras décadas, la cual ha de fijar su mirada en las individualidades, en los conflictos humanos, remitiendo el paisaje a su función de marco escenográfico o de distante motivador de la conducta: fue consecuencia de su sensato nacionalismo y de su realismo primario. De ahí que en las primeras “nouvelles” de Marta Brunet (*Montaña adentro*, 1923, *Bestia dañina*, 1926, *María Rosa flor de Quillán*, 1927) y en las primeras series de cuentos (*Don Florisondo*, 1926, *Reloj de sol*, 1930) el personaje popular, tallado con aspereza rápida y melodramática, posea una poderosa imantación, ocupe el centro de la estructura literaria, permitiéndonos emparentar esta renovación del criollismo con la innovación ciudadana que en esos mismos años está

cumpliendo Manuel Rojas y que se expresa cabalmente en sus primeros dos libros de cuentos: *Hombres del sur*, 1926, y *El delincuente*, 1929. Más allá de los distintos temas, de los distintos ambientes, incluso de las distintas concepciones espirituales que sostienen la creación, ambos autores pertenecen a un nuevo ciclo creador que ha de regir la literatura chilena durante un periodo largo, ya que ha resistido con éxito los embates de las tendencias líricas y herméticas que surgen mediada la década del 30.

Pero en tanto Rojas ha de acendrar su escueto realismo autobiográfico, y por esta vía de intensificación austera ha de darnos su obra maestra, el *Hijo de Ladrón* (1951), Marta Brunet en cambio se adecúa parcialmente a la nueva onda estilística que invade —desde Buenos Aires— las letras chilenas, ofreciendo sus cuentos infantiles y sobre todo su novela *Humo en el sur* (1946). Ya para entonces se ha producido un hecho nuevo y singularmente curioso, en este progresivo ingreso de la mujer a la narrativa.

En el éxito original de Marta Brunet no sólo había contado la calidad sostenida y violenta de sus

declaraciones, sino el hecho de que una mujer fuera capaz de competir, y en fuerza, con la narrativa masculina. Hay en sus primeros libros una subrepticia homologación con las creaciones masculina, y si bien son justamente famosas sus creaciones de mujeres (la inolvidable “Doña Santitos” por ejemplo), hay en ellas una concepción interna que las hace equivalentes a los modelos femeninos creados por la literatura regionalista que han firmado los hombres. Sólo más tarde, sobre todo en *Humo en el sur* y en *María Nadie*, se percibirá un entendimiento distinto de la psicología femenina que parece más propio y único de una autora mujer, y que evoca modos de la observación que hicieron la fortuna de una Virginia Woolf.

Otra es la situación de María Luisa Bombal. Cuando publica en 1935 *La última niebla*, y cuando en 1938 agrega *La amortajada*, algo nuevo pasa en la narrativa femenina y conjuntamente en la narrativa chilena. Es sin duda una visión radicalmente femenina, aunque entendámonos para no hacer el juego a los “eternos femeninos” que incluso en la escuela psicológica-social alema-

na (Simmel, Weinniger) han homologado con demasiada facilidad los caracteres propios de lo femenino con los caracteres de una determinada sociedad, los cuales son fragmentos de determinados tipos de mujer. Esta visión femenina de que hablamos convive con la que corresponde a una educación francesa, a un integrante de la “buena” sociedad, a un temperamento pasional e hiperestésico, a un ser desarraigado del suelo natal.

Más sorprendente que la femineidad ínsita en la composición, es el hecho de que sea una mujer la que provoca la irrupción en las letras chilenas, de las técnicas y los temas propios de la vanguardia europea. Es este el hecho nuevo y singularmente curioso a que nos referíamos. Con los libros líricos, entretejidos de realidad y fantasía, donde los juegos de la sensibilidad se enredan con sutiles procesos psicológicos, y donde a través de las descripciones del cambiante mundo exterior se representa la vida más profunda (tal como lo muestra su cuento antológico “El árbol”) aparece en la narrativa chilena la lección europea. La vinculación que luego se ha establecido entre el

arte de la Bombal y el de D'Halmar no corresponde a una influencia de este último, sino a una adecuación inventiva y fantasiosa enteramente nueva, en nada homologable sobre las prosas de Loti que encandilaban a D'Halmar.

Eso explica la sorpresa de Alone ante este arte evanescente: "Dónde aprendió esta joven de sociedad, en qué escuela, con cuál maestro, su arte inmemorial y leve, esa lengua que lo dice todo y no se siente, que hace ver, oír, saber de una manera como milagrosa, entre angélica y diabólica?". La respuesta es simple: la aprendió en la revista porteña Sur, mezclando dosis de Virginia Woolf, Giraudoux, algo de Colette; la aprendió en ese refinado crisol donde se iba a fraguar la literatura fantástica argentina.

María Luisa Bombal, que parece ahora integrada al mundo norteamericano, no ha agregado ningún libro nuevo, aunque afirma haber escrito más de uno. Ha rehecho y traducido al inglés los dos que editara originalmente en Buenos Aires, y ese mismo retraso creativo, en un período de intensa transformación, ha proyectado hacia el pasado

una obra que es reciente. Su influencia no se ha hecho sentir demasiado. Acaso sea María Carolina Geel la única donde se ha acentuado esta presencia vanguardista que González Vera ha definido con su cauteloso humor: "María Carolina Geel tiene más similitud con María Luisa Bombal, introductora de la niebla, de la vida puertas adentro, del claroscuro, de la sugerencia y de los prójimos algo neuróticos, que se ganan bien la vida o disponen de rentas y cuya constante es desanudarse el alma". En este juicio es perceptible la distancia de una generación a otra. Incluye el inusual gesto de González Vera, que se "dispara", y agrega: "Sólo entre seres adinerados, cultos, tolerantes, pueden conservarse seres que no encuentran sentido a la vida, o que ignoran qué destino darle, pero que disponen de una cama, de un cuarto, de qué alimentarse, de un traje y hasta de algún dinero para gastos menudos".

Efectivamente, tanto en la Bombal como en María Carolina Geel, presenciamos el ingreso a la narrativa de una burguesía de vida holgada; los problemas no son ya los de ganarse duramente la vida

—aquel muchacho de Rojas que no tenía con qué pagarse un vaso de leche— sino los desacomodos psicológicos y las vagas ansias de vidas insatisfechas. En ese sentido en ambas escritoras, sobre todo en Geel, se perciben rasgos preanunciadores de la generación del 50, y sólo puede atribuirse al exclusivismo fronterizo de sus integrantes (“nada antes del año 1950”) que no hayan sido reivindicadas como antecedentes. En el caso de la Geel, además, el tema del adolescente emerge con características similares a las que luego explanarán los jóvenes del 50. Su típico mundo ambiguo, sus consabidas confusiones, sus hesitaciones, el salto trampeado que lleve de su fantasía volada a su realidad pequeña e ineficaz, son elaborados por Geel en su mejor texto: *Soñaba y amaba el adolescente Perces* (1949).

Ni la calidad de rentistas de los personajes, ni la influencia de vanguardia europea, agotan la definición de esta literatura, preanunciadora de la generación del 50. Todavía en María Luisa Bombal hay una visión integrada de realidad y sueño; a través del régimen del “racconto” con que *La amortajada* va

reconstruyendo el film de su vida, se toca el esfuerzo tesonero para envolver una realidad en un cálido torbellino que traduzca el ilusionismo tenaz del vivir. María Carolina Geel se adelanta un paso más: ella rompe voluntariamente la hilación lógica, racional, de la existencia, y elimina al mismo tiempo la ambientación poética que rescata y reintegra los hilos sueltos. De este modo se logra una confusión en la elaboración de la peripecia que recuerda algunos de los procedimientos cinematográficos de la “nouvelle vague” francesa. En *Huida*, en un capítulo donde la reconversión de *Crimen y castigo* al ambiente chileno es obvia, el personaje concluye: “Tuvo la clara visión de que los hombres va y vienen del modo más estulto, entran a una parte sin tomar conciencia real del origen o finalidad de sus pasos, deambulan sobre la tierra; van, siempre están yendo”.

Esa visión inconexa, sin finalidad, de las existencias, se traspasa a toda la armazón novelesca y a la conducta de los personajes. Sobre una articulación de prosa empedrada de comodines o convencionalismos lingüísticos (“esperan-

zado en que aquella marimorena se disolviese” o “un terranova de fina sangre aventurera”) los sucesos alternan sin mayor hilación; son contiguos pero no están encadenados, y los personajes mismos actúan sin motivaciones claras, por bruscas iluminaciones incomprensibles. Curiosamente es esto lo que confiere el aire extraño y seductor del relato y la singularidad de las criaturas. Estamos en la atracción de los irracionales con los cuales se teje una parte no desdeñable del arte moderno, ese aire de novedad que presta al narrar contemporáneo y que haya justificación en algunos genios profundos, como Kafka.

Por momentos nos aproximamos al folletín romántico con esa fastuosidad un poco vulgar en los decorados estereotipados y en el manejo de los personajes arbitrarios, rasgos que subraya una prosa descuidada, recargada de los “poncifs” del discurso retórico. Pero es la general parálisis de la acción, es la irresolución intelectual de las criaturas narrativas lo que nos reconduce a la época actual. Y también el afán difuso de hacer ingresar el todo en algo que se parezca más a la nove-

la de ideas que a la de sensaciones en libertad, como en verdad es.

También puede citarse el nombre de Marta Jara dentro del desplazamiento que lleva a la literatura del 50. En su caso estamos ante un tardío ejercitante del criollismo, que recoge la enseñanza de Marta Brunet, y acomete con vigor, con realismo psicológico eficaz, el tallado de personajes del mundo campesino. Así se lo encuentra en *El vaquero de Dios*, de 1949. Luego una estadía larga en Europa, luego de un silencio también largo, reapareció con *Surazo* en 1962. Aquí el tratamiento del cuento criollista adquiere un misterio y una penetración sensible en zonas más hondas. Se lo ve en “El hombrecito” donde una visión fresca, angustiada, del adolescente, se expresa con una sistema de referencias indirectas de asombrosa acuidad. Se lo ve sobre todo en el descenso agónico al mundo biológico obsesivo en el primero cuento “Surazo”, donde ya operan algunos sistemas propios del 50: la equivalencia de ambiente y peripecia, el clima de desolación, la concentración obsesiva sobre un solo tono, la muerte como terror. Pero en Marta Jara estas caracterís-

ticas no responden a lo ensoñado o a lo temido sino, más bien, a lo vivido auténticamente, y sólo son afectadas por exceso lírico de la prosa que también se homologa sobre las vivencias y trata de expresar, a veces retóricamente, el proceso de la angustia.

Con motivo de un reciente viaje a Chile, después de años de ausencia, Margarita Aguirre, señaló que encontraba muy provinciana la vida de Santiago. Es posible que en términos absolutos, así sea. Pero algunos libros escritos por mujeres permiten componer una idea bastante diferente de la liberación de las costumbres. Pienso en particular, en el libro de Marta Vergara, significativamente titulado *Memorias de una mujer irreverente* y que es uno de los libros de memorias más sabrosos que se han publicado en Chile, país que se especializa en el género. Esta mujer que tiene algunos años menos que el siglo y que por azar se transformó en una más de los chilenos “pata e perro” que recorren el mundo sin recursos (el país es tan angosto que a cada rato los habitantes se caen fuera) cuenta su vida algunas largas pasiones,

Chamudes passim, y cuenta la existencia de las mujeres chilenas desde los comienzos de su emancipación con un lúcido desparpajo que siempre se agradece. Desde las figuras decadentes como Sara Hübner hasta las arbitrariedades de Gabriela Premio Nobel (“un tótem del continente indio-americano”) pasando por el repertorio jugosísimo de las feministas internacionales, la actividad de las organizaciones de mujeres del partido comunista, las muchas cruzadas ideológicas del progresismo de preguerra, el libro echa un vistazo ameno a un mundo que es ya el moderno en que vivimos y que por lo mismo se parece muy poco al provinciano de la época criollista.

“Conciencia mía —concluye— ya estoy vieja y destruida: me cuesta oír música, leer, ir al cine y jugar canasta. No me llesves a sumarme de nuevo a otra cruzada. Déjame concluir con este último acto irreverente de contar intimidades porque no puedo desaparecer preñada con mi propia vida”. La irreverencia es, en definitiva, libertad crítica y a vuelta de muchos errores sensatez y claridad para observar el agitado mundo de los hombres. Esta mujer

juzgando a sus semejantes y contando libremente sus andanzas, de la tónica de una sociedad chilena, nos pone ante las condiciones espirituales y económicas en que ha de desarrollarse la obra narrativa de las escritoras del 50. Porque éstas son las descendientes de esa época ciudadana que signó la década "twenty", criadas en ese ambiente de libertad duramente conseguido por las feministas o en todo caso ansiosas de esa magnificante posibilidad. Ya no son las contemporáneas de la Woolf o Colette, sino de Simone de Beauvoir.

En la antología de Enrique Lafourcade se incluyen dos mujeres narradoras: María Elena Gertner y Margarita Aguirre. En la de Yerko Morectic también dos: Mercedes Valdivieso y Margarita Aguirre. En total, tres escritoras que aparecen integrando el panorama narrativo de los últimos quince años, y que si bien podemos cómodamente integrar en sus movimiento creativos originales, también reconocen rasgos que autorizan una consideración por separado. No conozco las dos primeras novelas de María Elena Gertner. *Páramo salvaje*, publicada el año pasado, quizás no se

suficiente para establecer una ubicación precisa.

Pero esta novela puede utilizarse como índice de los peligros del movimiento del 50. A causa del gusto por la conflictividad psicológica, se ven arrastrados con mucha facilidad hacia las formas melodramáticas que usara la decadencia naturalista. Aquellos que al mismo tiempo paralizan la acción (caso de Giaconi o de Donoso) sortean el riesgo con habilidad; pero los que componen peripecias complejas se deslizan casi sin notarlo hacia una articulación folletinesca que quizás encuentren legitimada en los augustos ejemplos del XIX. Dostoiewski *passim*. *Páramo salvaje* desarrolla como tema el proceso del deseo, situándolo en un fundo chileno, dotándolo de una atmósfera telúrica que ya en el título apunta y que evoca el regionalismo simplista de comienzos de siglo, y mezclándolo con una morbidez algo decadente (temores religiosos y urgencias carnales se alternan). Naturaleza bravía se equipara, obviamente, con pasiones desencadenadas; fuerzas naturales se contraponen a imposiciones morales y religiosas. El esquema



romántico es claro, aunque su tratamiento tosco, de gruesos rasgos, y su provocativo, voluntario realismo, lo sitúan en la descendencia folletinesca. Tanto en esta novela, como en el cuento que Lafourcade incluye en su antología, “Un juego de salón”, se huele el muse, especialmente por el tratamiento estilístico en cuyo flojo descuido se traduce un impulso de espontaneidad algo ingenuo.

Margarita Aguirre y Mercedes Valdivieso son las figuras femeninas más considerables del movimiento renovador, y en sus concepciones del mundo pueden rastrearse algunas analogías aunque sus obras son posibles de nítida diferenciación. La primera ha dado a conocer algunos cuentos y una novela. *El huésped* que obtuviera el Premio Emecé 1958; la segunda ha publicado cuentos y dos novelas. *La brecha*, que ya ha tenido varias ediciones, y *La tierra que les di*. Si en *La brecha* Mercedes Valdivieso se atiene al esquema de literatura femenina (personaje central femenino y problemas femeninos) e incluso lo dota de un disimulado aire confesional que en su momento provocara escándalo y fuera uno de los motivos del éxito

de venta, ya en *La tierra que les di* aspira, como Margarita Aguirre, a ser simplemente una escritora que aborda el ancho mundo de los temas posibles y donde lo femenino no esté explícitamente buscado, sino que es la normal emanación de la naturaleza del autor. Es decir: ser escritoras de este tiempo, con la naturalidad de una equiparación con las creaciones masculinas sin tratar de imitarlas, pero tampoco de reducirse únicamente a la órbita de una temática femenina donde se piensa —piensan muchos críticos— que tienen la única posibilidad de expresión legítima.

Aunque en algunos cuentos Margarita Aguirre ha abandonado una voluntaria temática social —y visto el final abrupto de su cuento “Los muertos en la plaza” no podría afirmarse que con gran fortuna— lo que indicaría el deseo de reconvertir su problemática narrativa, en su novela *El huésped* se nos define dentro del espíritu de la generación del 50. La calidad sostenida de su escritura, la sensibilidad para los estados difusos y lancinantes (“En la tierra siempre se es un huésped. Aquí estamos sólo de paso” afirma un personaje y corrobora definitivamente el prota-

gonista), el uso de los adolescentes como hesitantes espejos interpretativos de la realidad, la imposibilidad de llegar a una visión coherente y racionalizada del mundo (“Me pareció que nadie comprende nunca nada. Y que yo mismo, cuando más cerca estuve de comprender algo, había visto de pronto cómo todo desaparecía”) y el movimiento zigzagueante, levemente arbitrario del relato, se corresponden con los rasgos de sus colegas masculinos del 50.

Además, como ya señalara Fernando Alegría puede aproximarse esta novela a la de Donoso, *Coronación*, porque apelan a igual sistema de convocar las más horribles imágenes de la vejez con el evidente deseo de conjurarlas, exorcizarlas y tratar de desprenderse de su seducción atroz. En un sueño del pequeño Guillermo Piazza, quien vive entre el puritanismo, la locura, la decrepitud, la enfermedad, la ignorancia, se dice: “Estuve en un sitio donde todos eran viejos y saltaban entre las piedras jugando a ser niños”. Lo que Margarita Aguirre vio en su novela no fue el Chile provinciano de que ha hablado ahora, sino un Chile viejo e innoble.

Si bien en esta imagen obsesiva se está traduciendo, por la inversión consabida de la orientación psíquica, la vitalidad y la energía radiante de la composición y del autor, también en ella podemos distinguir algo que supera el radio de las vivencias particulares y afecta a la concepciones del medio: la arterioesclerosis, la descomposición de los valores tradicionales, a consecuencia de que sobreviven tercamente al cambio que se ha producido en las bases del cuerpo social. Tan fuerte es aún su imperio, marcado de un modo excesivamente altisonante (el discurso de la Flora frente a los jóvenes), que somete al joven enfermizo y lo reduce a la pasiva imitación. Dejará de vivir, de ser agente de su propia vida, para ser vivido por el medio en que está inserto, es decir, se transformará en “huésped”. Tal condición marca la incapacidad para asumir vitalmente esos valores caducos. Simplemente serán tolerados, nunca defendidos: al contrario, estarán internamente condenados.

El adolescente Guillermo Piazza está elaborado sobre el criterio de la disponibilidad constante: puede ser un joven vital, puede ser

un ladronzuelo, puede ser un sirviente, puede ser un derrotado. El mundo novelesco está tratado en el mismo modo operativo —aunque la autora fuerza sin cesar las aproximaciones y las hilaciones argumentales— hasta potenciar esta disponibilidad que interpreta el espíritu de la obra. Todo es posible pero nada es convincente: “presentía que me quedaba al borde de algo que se busca en vano”.

La derrota final se refracta entonces sobre la conciencia del lector con una ironía indisimulable: “La tía Flora está contenta conmigo. Dice que ha logrado salvarme”. Ese mundo viejo, corrompido, poderoso, es condenado en el plano de las ideas, pero no destruido en el de la

realidad concreta. En verdad, todavía no lo ha sido.

Mercedes Valdivieso se adelanta en ese camino. Primero historiando en *La brecha* el proceso de liberación femenina: luego ofreciendo una visión más completa, aunque narrativamente más endeble de la sociedad entera, en *La tierra que les di*. De algún modo *La brecha* reproduce el tema de *Colette en Claudine s'en va* aunque a partir de las coordenadas de un estilo llano, vivaz reciente, que evoca la liviandad saganiana: es la mujer acondicionada desde niña para una determinada sociedad y un determinado comportamiento, que así, como entre sueños, vive, se casa, se integra a un buen hogar burgués, y un día comienza a despertar del hipnotismo. Un matrimonio disuelto es ya tema común, como lo es el análisis del proceso de desintegración. Mercedes Valdivieso se enfrenta con más interés al otro aspecto: el de la sociedad posterior, el de la reorganización de una vida, donde hay además un niño de por medio: el de la reminiscencia. Es ahí donde logra un tacto más sutil y una originalidad real y viva.



Con un sentido innato de la economía del relato, con una simplicidad que es sin embargo diestra y sabia para narrar, con una sensibilidad rápida, logra recomponer con permanente interés un tema ya trillado, y tipificar en una historia restringida un problema colectivo. Incluso en la liberación femenina la autora apunta débilmente un aspecto parcial de un fenómeno más vasto, cuando oye esta frase: “El subdesarrollado no existe en forma material, lo que existe es una inconformidad cuando se han conocido otras formas de vida superiores. Los pueblos de un sitio perdido en el globo pueden estar perfectamente, mientras no ponen en contraste su realidad con lo que creen podría ser”.

*La tierra que les di* opera en el trasiego del tema individual al planteo social, presentando a través de los integrantes de una familia, heredera de grandes tierras, a toda una sociedad burguesa. Dos valores están aquí subrayados: el de la mujer fuerte de otra época que ha contribuido a vencer la naturaleza y edificar una propiedad productiva, y el de la mujer nueva, la nuera, que ha construido su vida sola, austeramente y se ha

hecho médica. Entre las dos queda una sociedad desintegrada sólo sostenida por la riqueza, y este esquema subyacente, de un cierto didactismo escolar, se podrían acusar más si en la madre se vieran los mejores valores creativos de la burguesía, y en la nuera los del proletariado. Tal simplismo se contagia a la estructura general del relato, cuyos valores son parciales, están en algunas escenas audazmente resueltas, más que en el planteo y desarrollo global.

Lectoras de Katherine Mansfield, y lectoras también de Simone de Beauvoir, en el momento actual existe en Chile un conjunto de narradoras que ha conseguido algunas cosas importantes: primero, demostrar la capacidad de la mujer para la prosa de imaginación, que ya no exige la imitación de los patrones narrativos determinados por los hombres, sino que puede moverse con amplia libertad o imitar las concepciones de otras mujeres; segundo, probar que el provincialismo santiaguino, en lo referente a la vida femenina, está en crisis, y que la mujer se ha integrado, más velozmente que en otras comarcas americanas, a las condiciones nuevas de la vida

moderna; tercero, contribuir sin mojigatería a un entendimiento claro de la situación nueva de la mujer y al mismo tiempo a la diagnosis profunda de la sociedad del país como está empeñada la inmensa mayoría de los escritores.

Son motivos suficientes como para reconocer, sino una escuela, al menos un movimiento que convoque al interés de los lectores extranjeros.

## EDITORIAL MIMESIS

### COCINA

- raúl rodríguez freire,  
*FORMAS de la FICCIÓN.*  
UNIVERSIDAD, CAPITAL,  
LITERATURA, 2020.

Sorprende que siendo un término clave para quienes se dedican a la literatura, la ficción no cuente con una genealogía, como sí se han realizado para *mimesis* o *poiesis*. Pero sabemos que refiere plasmar, esculpir, configurar o amasar una materia (harina, arcilla, metal, palabras, etc.), por lo que no se opone a realidad, ni se emparenta con mentira, sino que constituye uno de los modos de los que disponemos para crear aquello que (aún) no existe. Configuró en distintos momentos la universidad (*persona ficta*), las finanzas (capital ficticio) y la novela (ficción literaria). A partir de un trabajo genealógico, este libro aventura narrar la lucha que mantienen en el siglo XXI estas tres formas de la ficción.

## EDITORIAL MIMESIS

### COCINA

- Mary Luz Estupiñán  
*SABERES ALTERADOS.*  
*TEJEDORAS y MECANÓGRAFAS*  
*en la FICCIÓN, 2021.*

Tejedoras y mecanógrafas han sido valoradas por su destreza manual, por sus manos en tanto índice del cuerpo. Ni meras apéndice de las máquinas. Unas, al emplear la materia, la reconfiguran, la transforman articulando su mano y su intelecto. Otras, al ser “piezas” claves en la materialización del proyecto creativo y del funcionamiento de las instituciones, pueden ralentizar, intervenir, sabotear, reimaginar. Se trata de un trabajo “generalizado” que Hannah Arendt o Alfred Sohn-Rethel desatendieron. Pero la ficción nos provee de estas y otras figuraciones, que aquí se rastrearán para relevar a las mecanógrafas como productoras de saberes y a las tejedoras como agentes de alteración. De ahí los saberes alterados.

# PABLO NERUDA, PABLO DE ROKHA Y VIOLETA PARRA

## INTERVENCIONES SOBRE POESÍA

### PRESENTACIÓN

La siguiente sección, organizada en torno a textos de Ángel Rama sobre poesía chilena, se encuentra dominada por su polémica con Pablo Neruda. De los ocho que la integran, seis textos están atravesados por un tono controversial al recensionar algunas de las tantas publicaciones del autor de *Residencia en la tierra* que aparecieron entre mediados de los cincuenta y mediados de los setenta. De ninguna manera la polémica con Neruda debe verse como un hito aislado dentro de la trayectoria del crítico uruguayo. De acuerdo a como el mismo Rama lo expresa en su libro *La generación crítica* (1939-1969) (1972), la polémica fue una de las formas discursivas por excelencia de aquellas promociones intelectuales uruguayas nucleadas alrededor de un número importante de revistas y medios escritos que animaron el debate político y cultural en aquel país desde fines de la década del treinta hasta mediados de los setenta. A juicio del autor, Uruguay no había conocido hasta entonces “ningún período de tanta y tan variada creati-

vidad intelectual: en cada uno de los rubros, poesía, teatro, novela, historia, cuento”, además de una abundancia de críticos y de investigadores “como no ha habido en ninguna otra época de la cultura nacional” (*Uruguay hoy* 392). De hecho, a lo largo de la travesía intelectual de Ángel Rama lo encontramos inmerso en este tipo de contiendas desde los inicios de su carrera hasta las postrimerías de la misma.

Al respecto se puede mencionar, por ejemplo, la temprana polémica que, acompañado de Manuel Flores Mora, sostuvo contra el jurado del Concurso de Remuneraciones a la labor literaria 1948 (entre ellos Emir Rodríguez Monegal, uno de sus rivales más reiterados), por considerar que en tal fallo “no hubo criterio selectivo de ninguna especie. Se mezcló en la peor forma que puede hacerse colocando a la misma altura libros de calidad y morralla literaria” (*Marcha* 505). A partir de este episodio que puede considerarse su irrupción mediática en el campo cultural montevideano, resulta evidente señalar que *Marcha* fue la trincheras más recurrente utilizada por Rama para librar sus encendidas contiendas intelectuales. Desde este espacio también sostuvo una polémica con el periodista Aníbal Badano en 1963, disputa que gravitó en torno a la situación de los escritores en la URSS mediante un examen del “realismo socialista” durante el periodo stalinista. Asimismo, un año después y nuevamente desde este histórico semanario, se volvió a enfrentar a Emir Rodríguez Monegal (quien le contestó desde su columna en el periódico *El País*) entre los meses de mayo y junio de 1964, debate que giró en torno a *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier (a pesar de que la novela había sido publicada en 1962, y en dos ediciones, una cubana y otra mexicana. Sobre esta diatriba puede revisarse el artículo de Pablo Rocca “Dialéctica de la revolución”). Tampoco estuvo ausente de una de las polémicas más trascendentes y bulladas del siglo XX latinoamericano, el “caso Heberto Padilla” de 1971, situación que leyó en conjunto con el “caso Norberto Fuentes”, diatribas que terminaron gatillando su renuncia al Comité de Colaboración de la

*Revista Casa de las Américas*, publicación de la que estuvo distanciado por más de una década, hasta que en 1982 volvió a colaborar con el artículo “*Agua quemada*, de Fuentes: el retorno a casa”.

¿Otras polémicas? Con Mario Vargas Llosa se enfrentó a lo largo del año 1972. Primero a raíz de la publicación del ensayo de este último “Gabriel García Márquez: historia de un deicidio”, lo que luego derivó en una polémica sobre el “Boom” de la narrativa latinoamericana. Durante su residencia en Venezuela, se vio envuelto en una contienda con el sociólogo Oswaldo Barreto Miliani en 1977, a partir de la publicación de la nota de Rama “Un sol negro: Léopold Sedar Senghor” que acabó significando su alejamiento del periódico caraqueño *El Nacional*. Previamente al envío de esta contribución al periódico, había registrado en su *Diario*, en la entrada del 29 de octubre de 1977, una predicción de lo que acabaría ocurriendo: “Terminé anoche el ensayito sobre Léopold Senghor (que vendrá a Caracas la próxima semana) para el Papel Literario de *El Nacional*. Me había prometido no escribir más para ellos –tan llenos de problemas y de molestias para mí– pero he cedido hace semanas con mi nota sobre Aleixandre y el calor de unas pocas voces amigas (bien pocas) me ha llevado a reincidir. No me sorprenderá que no bien aparezca me ataquen, pero sin duda me dolerá” (114-115). Otras controversias significativas son las que lo enfrentaron, hacia el final de su vida con escritores cubanos exiliados, como la que sostuvo con Octavio Armand en 1980 sobre la problemática del exilio, y, en concreto, sobre el lugar de los escritores cubanos dentro de los exilios latinoamericanos, o con Reinaldo Arenas en 1982 en el contexto de la negación de visado que interpusiera el gobierno estadounidense en contra de Ángel Rama y que terminó significando su expulsión del país.

La polémica con Pablo Neruda tiene un antecedente que servirá de contrapunto al debate posterior. Este es la publicación en 1954 de una reseña de Rama sobre *Las Uvas y el Viento*, aparecida en *El Nacional* de



Montevideo. Este escrito constituye el texto más antiguo que integra el presente volumen. Durante el año de existencia de tal medio, el crítico uruguayo dedicó bastantes entregas de su columna al comentario de poesía. Es así que en este espacio también reflexionó sobre la "Nueva poesía brasileña" (17 de marzo de 1954), la poesía de César Vallejo (24 de marzo de 1954) o la de María Eugenia Vaz Ferreira (21 de abril de 1954). En su elogiosa nota sobre *Las Uvas y el Viento*, el autor de *Rubén Darío y el modernismo* llegó a aseverar que, ya para aquel entonces, Neruda era el "mayor poeta de la lengua española". La polémica como tal se iniciará en marzo de 1960, en específico, en la edición del semanario *Marcha* del 18 de marzo de aquel año. Uno de los componentes más distintivos de todo *pólemos* es el "arte de injuriar", Rama pasará del elogio a este registro en su devastadora recensión sobre *Navegaciones y Regresos*, en la que entre otras cosas expresará que el vate chileno se encontraba "borracho de su propia capacidad para versificar sin mesura y nada puede detenerlo, ni siquiera la certidumbre de lo vano de su palabreo", que se trata de un "libro penoso, motivo de vergüenza e irritación", o que sus formas correspondían a las del "discurso huero". Todo ello adjudicado, a juicio del crítico, a la "desenfrenada egolatría" y a la "demagogia barata" que fue dominando a la producción poética de Neruda con el paso de las décadas, aspectos que hoy, casi sesenta años después, son actualizados en su articulación a las demandas de los movimientos feministas contemporáneos.

El azar, aquel "sacro desorden de nuestras vidas" a decir del narrador de "La lotería de Babilonia", jugará un papel "burlón" en esta polémica, esto último según calificación del mismo Rama. El mismo día que apareció la reseña del uruguayo sobre *Navegaciones y Regresos*, Neruda arribó a Montevideo para llevar a cabo una serie de actividades. Tras enterarse que coincidentemente acababa de publicarse en *Marcha* un demolidor comentario a su poemario por un crítico que firmó la nota con las iniciales A.R., el poeta chileno organiza una lectura privada en

un teatro de la capital uruguaya, al que invita solo a algunas personalidades del ambiente cultural de Montevideo, seleccionadas por él. Por supuesto que Rama no figuró en aquella lista. Aunque sí algunos de sus amigos, los que le informaron de lo sucedido. A raíz de este hecho, el día 1 de abril de 1960 aparece en *Marcha* una carta pública de Ángel Rama en contra de Neruda, en la que profundiza el “arte de injuriar” ya iniciado en la recensión y, entre otras cosas, le dedica frases como “usted no entiende lo que es la egolatría porque la ha asumido como personalidad”. A juicio de Rama, el actuar de Neruda en aquella oportunidad acabó confirmando la conclusión que ya había esbozado en su crítica a *Navegaciones y Regresos*, esto es, que “el compromiso actual suyo no era con la poesía y la verdad, sino con la exaltación biográfica. Y eso se paga duramente en los textos que algún día, ausente su voz, serán los únicos que puedan revivirla”.

De ahí en más, el tono controversial al referirse al autor del *Canto general* se mantendrá, aunque sin que ello empañe reconocer ciertos logros del poeta. En 1963, Rama dedica una reseña a la segunda edición de las *Obras completas* (“en los hechos siempre incompletas”), en la que concluye que otros “escritores aspiraban a competir con el registro civil; Neruda aspira a competir con la naturaleza, y lo consigue”. En 1974 aparecerá en México una larga recensión sobre *Confieso que he vivido*. En aquel texto Rama parangona a Neruda con el Conde de Montecristo, “quien retorna para juzgar no solo a los vivos, sino también a los muertos y ahí se le ve distribuyendo recompensas a los puros y generosos amantes, y hundiendo en el infierno (léase: en la ignominia pública, en el deshonor social) a los ingratos, los pérfidos, los envidiosos, quienes no reconocieron la bondad de este corazón que, tal como ahora se nos ofrece desnudamente, pertenece a un niño”. Una metáfora que ya había utilizado al cierre de su texto sobre Alfonso Alcalde, contenido en la primera sección de este libro. Para el crítico uruguayo, la voz que gobierna las memorias del vate

es un niño “que ha atravesado un erial de setenta años para llegar al Premio Nobel y a la muerte y que no puede olvidar la larga serie de agravios padecidos”. Tres años después, en su *Diario*, en concreto en la entrada del 9 de octubre de 1977, extenderá esta metáfora todos los escritores, incluido él: “Detrás de los comportamientos de escritores, por racionales y abstractos que parezcan, siempre está acechando el mundo de *El Conde de Montecristo* y todos son –somos– Dantés en alguno de sus movimientos: perseguido, traicionado, operativo, triunfante, revanchista” (90). El tono polémico de igual modo estará presente en el texto que significa el episodio final del *affair Neruda* para Rama, el escrito de 1976 “Neruda sí, Neruda no”, aparecido en *El Nacional* de Caracas.

Los dos textos restantes que integran esta sección trasuntan una admiración y emotividad genuinas. Son, por una parte, la columna que le dedica en 1965 a la “poesía torrencial, populista, frenética, rica de materia, de ritmo siempre fuerte” de Pablo de Rokha con motivo de su obtención del premio Nacional de Literatura. Hacia el final de su homenaje, Rama le pronostica a la poesía del autor de *Los gemidos* una recepción futura por “una juventud austera que creará en Pablo de Rokha como un gran hermano mayor, iluminado, tosco, vivo”. A la luz de lo ocurrido en las últimas décadas, en las que han aparecido desde festivales que llevan su nombre, un disco tributo al poeta de Licantén por la banda de punk porteña 8 Bolas (*Genio y Figura*, 2002), hasta la reedición de algunos de sus textos (entre ellos la republicación de su “arte de injuriar” contra Neruda, *Tercetos dantescos a Casiano Basualto*, Ediciones Tácitas, 2007), podemos advertir que el vaticinio ramiano no estuvo tan errado después de todo. El segundo texto es también un sentido homenaje, esta vez referido a la obra de Violeta Parra, a partir de la publicación en Buenos Aires, en 1975 y por Ediciones La Flor, del volumen *Toda violeta Parra*, el cual llevó un prefacio de Alfonso Alcalde. Aparecido dos años después del sangriento golpe

de Estado civil-militar, Ángel Rama opina, en aquel momento, que no hay "nada más que venga de esa entrañable y calcinada tierra que no remueva las más profundas napas de la emotividad que este libro que se titula *Toda Violeta Parra*". La prosa de Rama se percibe transida de sensibilidad ante el tratamiento editorial que se hace de la vida de la cantautora. Sus "profundas pasiones, su energía y su alucinación, su devoción popular y su fe política socialista, su inmensa soledad y su desesperación constante, su terrible manera de caminar al borde de los precipicios", intentaron quedar plasmadas en un volumen que incluyó una detallada cronología, un espléndido prólogo estructurado en episodios a cargo de ese "folletín llamado" Alfonso Alcalde (cuyo título es "Violeta entera"), la disposición de fotografías de archivo acompañadas de comentarios explicativos y la organización de sus textos en ocho apartados.

## NUEVA POESÍA DE PABLO NERUDA<sup>1</sup>

**A**caba de aparecer en Chile, editado por Nascimento, un último libro de Pablo Neruda, *Las Uvas y el Viento*, lógica continuación y prolongación de su admirable *Canto General*, con cuyos temas, tono poético, exuberante creación literaria y encendido proselitismo político, mantiene profunda afinidad. De modo más acusado que en su *Canto General*, estamos aquí en presencia de un verdadero diario poético de viajes, por el que transita una visión cósmica de la naturaleza y el hombre del mundo entero, regido por un ideario político que en vez de realzar lo particular y privativo como en los famosos viajes poéticos románticos, pretende establecer una unidad ideal, humana, estrictamente humana que si bien no destruye

<sup>1</sup> Ángel Rama dirigió la sección literaria de *El Nacional* por el plazo de un año.

lo individual, lo aureola con una apetencia universal. El colofón del libro ilustra esta universalidad, al decir orgullosamente: “Fue comenzado este libro el 10 de febrero de 1952 en la isla de Capri. Algunos de sus textos fueron escritos en Praga, París, Pekín, en el ferrocarril transiberiano, en el avión entre China y la URSS, en el puerto de Sant’Angelo, de la isla de Ischia, en la aldea suiza Vésénaz, en el transatlántico “Giulio Cesare”, en Datitla, del Uruguay, y en el litoral chileno. Se terminó escribir en Santiago de Chile el día 4 de junio 1953, a las 6 de la tarde”.

Esta minuciosa enumeración no alcanza a registrar todos los países, tierras y mares que canta Neruda, en los 21 capítulos de su nuevo libro, donde encontramos también su visión de Inglaterra, de Portugal, de España, de Hungría, de Corea. Y cuando parece que todo el mapa ha entrado en su poesía, aún veremos en “La tierra y la pintura” como los hombres también pueden transformarse, significativamente, en geografía y entona Neruda su canto al Puerto Picasso, donde su verso se enriquece y se concentra con la tensa energía de una tela del español:

Aquí está el toro de cuya cola arrastra  
la sal y la aspereza, y en su ruedo  
tiembla el collar de España con un  
sonido seco,  
como un saco de huesos que  
la luna derrama.

Oh circo en que la seda sigue ardiendo  
como un olvido de amapolas en la  
arena  
y ya no hay sino día, tiempo, tierra,  
destino para enfrentarse, toro del  
aire desbocado.

Esta corrida tiene todo el morado luto,  
la bandera del vino que rompió las  
vasijas:  
y aún más: es la planta de polvo del  
arriero  
y las acumuladas vestiduras que  
guardan  
el distante silencio de la carnicería.  
Sube España por estas escaleras,  
arrugas  
de oro y de hambre, y el rostro cerrado  
de la cólera  
y aún más, examinad su abanico: no  
hay  
párpados.  
Hay una negra luz que nos mira sin  
ojos.

El *Canto General* había marcado su abandono, al parecer definitivo, del “canto personal” en el que había escrito algunos poemas que ya pertenecen a la lengua española. Pero la tentación del “canto general”, orientada por la actitud política militante no pudo destruir y ahogar para siempre su lirismo individual. Es este el que integraba medularmente su libro *Todo el amor* que publicara Nascimento el año pasado, cuyos últimos poemas pertenecen a este nuevo libro *Las Uvas y el Viento*. Y en una instancia superior es este mismo amor el que se vierte sobre la universalidad terrestre, mineral, vegetal, humana, a que aspira el poeta chileno, y determina la construcción fluvial, extensa, reiterada, retórica, de sus poemas.

No es aquí, es una breve reseña informativa de la aparición del libro, donde se ha de analizar esta “suma poética” (420 páginas tiene *Las Uvas y el Viento*), pero de una primera lectura fragmentaria surge la impresión similar a la que produce su extenso *Canto General* y podría repetirse la frase que se hiciera famosa sobre Hugo, diciendo que hoy por hoy es Pablo Neruda,

hélas! El mayor poeta de la lengua española.

Algo nuevo se agrega, espiritualmente, a su *Canto General*, con este libro escrito a mayor gloria del hombre y su grandeza, y que es justamente lo que permite encararlo como un complemento de aquél. Ya su título, que explica el poeta en su prólogo, esas uvas europeas que simbolizan “la dulzura terrestre, la paz pura” y ese viento renovador que ve soplar sobre Asia, manifiesta que no va a atacar con estremecida ira como en el *Canto General*, sino que va a cantar “lo mejor de una tierra y otra tierra”, va a afirmar de todas partes del mundo de la obra creadora de los hombres, la belleza y el amor de los pueblos. Y por esto en la raíz de Las Uvas y el Viento también está, como elemento creador, el sentido de su libro anterior Todo el amor.

**V E N D O**  
Colección de  
**M A R C H A**  
1951 - 1962 (incl.)  
Encuadrada cada 6 meses  
Tratar:  
**SAN LUCAR 1550**  
o Tel.: 50-10-12.

# MARCHA

18 de marzo de 1960, Nº 1001

## PABLO NERUDA: NAVEGACIONES Y REGRESOS

Como esos ebrios que al llegar la madrugada hablan sin cesar y todo les sirve de pretexto para su inextinguible discurso, así aparece Neruda en este libro. Porque en verdad está borracho de poesía, o para mejor decir, evitando aludir al verso de Darío, está borracho de su propia capacidad para versificar sin medida y nada puede detenerlo, ni siquiera la certidumbre de lo vano de su palabreo.

Las inolvidables páginas de  
JOSE MARTI  
**LA GUERRA SOCIAL  
EN CHICAGO**  
sobre el origen del 1º de Mayo  
y el juicio en los mártires de Chicago  
es otro libro de  
EDICIONES AMERICA NUEVA  
precio \$ 6 en todas las librerías  
y en LIBRERIA ANTEO:  
18 de Julio 1333, Palacio Díaz.

Un libro penoso que a cualquiera de sus pregonados enemigos le serviría para escribir el ansiado “Neruda RIP” y que, para quienes creemos que es —¿o acaso ya no?— el mayor poeta actual, vivo de la lengua española, es motivo de vergüenza y de irritación.

*Navegaciones y Regresos* es, según se informa en la contraportada, el cuarto tomo de las *Odas elementales*. Más exactamente es una colección de odas en el estilo, aunque más desmañado, de los anteriores volúmenes, y una serie de discursos poéticos circunstanciales originados por el incesante viajar del poeta; en definitiva la actividad poética del año de un escritor que confiesa en el prólogo que trabaja sin cesar:

A todos tengo que dar algo  
cada semana y cada día,  
un reglado de color azul,  
un pétalo frío del bosque,  
y ya de mañana estoy vivo  
mientras los otros se sumergen  
en la pereza, en el amor,  
yo estoy limpiando mi campana,  
mi corazón, mis herramientas”.

Es esta primera actitud la que afecta desde adentro su poesía. Sus poemas no nacen aquí del imperativo interior del canto y por lo tanto no comprometen honda, raigalmente, al hombre que los escribe, sino que son ejercicios a propósito de, basados en la enorme capacidad creadora en la que Neruda confía con excesiva ceguera, y en los instrumentos expresivos ya acuñados por él y ya colectivizados por sus discípulos. Sabe Neruda que todo viaje, que todo cumpleaños de un amigo, que toda festividad partidaria, que todo regreso a Chile, merece un poema, y él los hace con una misma y monótona impostación discursiva, moviendo una dicción, un aparato de metáforas, un juego de ritmos, del que se ha aventado la emoción de antaño y sólo queda una prestigiosa retórica. Oratoria, sí, y fatigada, recogiendo en su altisonante machaqueo, los *detrimentus* de formas post-románticas que le permiten comparar las golondrinas con tijeras o iniciar una “Oda a Lenin” con estos versos: “La revolución tiene 40 años./ Tiene edad de una joven madura./ Tiene la edad de las madres hermosas”.



Desde el *Canto General*, Neruda viene operando su conversación al realismo, y tantos hermosos poemas de ese libro y de los posteriores permitían esperar que aún en esa vía pudiera evitar las caídas previsibles en el reportaje prosaico. Pero ya en *Las Uvas y el Viento*, en los libros de *Odas* y en el *Estravagario* comenzaron a infiltrarse, y aquí son dominantes, las formas del discurso huero, donde los esporádicos hallazgos que hay y son verdaderos, no resultan suficientes para compensar tanto palabreo insustancial, tanta afectación y cosmética.

Hay algo, si no más grave más irritante, en este volumen, confirmatorio de la actividad inauténtica con que ha sido escrito: hablo de su desenfundada egolatría y de su demagogia barata. Neruda no poetiza el mundo, ni las cosas, como pretende y dice, sino que dictamina a propósito de la relación que con él tienen: él apostrofa, habla a la patria de igual a igual, derrama el rocío sobre el mundo, dicta mensajes señalando derroteros a seguir, cuenta y recuenta su vida, sus persecuciones, sus sacrificios, descuenta que toda crítica sólo puede provenir de canallas y

de envidiosos, y es siempre “yo, yo, yo” el que habla sin saber del “otro” más que el reflejo admirativo que de él espera. (Un admirable, austero y grande poeta, Antonio Machado, dijo agudamente: “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas;/ es ojo porque no te ve”, y agregó después: “Ese tu Narciso/ ya no se ve en el espejo/ porque es el espejo mismo”).

Y es desagradable también la demagogia populista de que abusa Neruda con facilidad que puede ser frivolidad, y que debería haber sido censurada por los críticos de su propio partido, antes que nadie. No puede afirmar porque es literalmente falso: “mi poesía se hizo paso a paso/ trotando por el mundo,/ devorando caminos pedregosos,/ comiendo con/ los miserables/ en el mesón glacial de la pobreza”. Pero no es menos falso el tono con que asume la pobreza, con que se finge uno más de los desheredados, tono que él mismo rompe para proclamar: “Solo yo puedo sentarme/ tan elevadamente puro/ en este trono de la muerte... Sólo yo, rey de soledades/ rey harapiendo de la altura”. Viene a nosotros el recuerdo de otro tono para hablar de pobreza y

de injusticia, otro tono que nos sigue sonando a verdad porque era de verdad: el de César Vallejo, que no mentía y daba su corazón en prenda de su amor humano.

No impide lo dicho que el libro contenga buenos poemas, más sostenidos por el ingenio que por la lírica; odas como las dedicadas a la cama, al gato, al barco, a las papas fritas, a las cosas rotas. Tampoco impide que entre tanta hojarasca, resuenen versos de plena maravilla. Pero esto tampoco puede impedir la triste comprobación de que el compromiso actual de Neruda no es con la poesía y la verdad sino con su biografía.

## MARCHA

1 de abril de 1960, Nº 1003

### RESPUESTA EN LLANA PROSA (POLÉMICA CON PABLO NERUDA)

Neruda:

**E**l azar quiso que el viernes 18 en que apareciera *Marcha* con mi crítica a su último li-

bro, *Navegaciones y Regresos*, usted llegara al país.

Supe en esos días que varios lectores suyos, tan admiradores de su poesía como yo, consideraban atinados varios de los reproches que yo le formulaba; supe que Sarandy Cabrera se había interesado en nuestro semanario para que se le reporteara pero, como para eso había que viajar a Punta del Este donde usted residía, debí desechar la sugerencia; supe además que daría un recital, anunciado en estas páginas, y, con posterioridad, supe cuánto secreto y cautela se puso entre el reducido número de enterados para que no trascendiera el motivo central del acto: responder a la crítica de un tal A. R. Permítame que revele una identidad que usted pareció desconocer: ese tal soy yo, Ángel Rama, lo que Cotelolo<sup>2</sup> ha llamado “la sombra”, el crítico que sigue paso a paso al creador.

No pude el viernes 25 concurrir a su recital. Lo lamento, ahora que sé, por los amigos presentes, por las crónicas coincidentes de Rubén

---

<sup>2</sup> Ángel Rama hace referencia al escritor uruguayo Rubén Cotelolo (1930-2006), quien también fue periodista, profesor y crítico tanto de literatura como de cine.

Cotelo, Gonzalo de Freitas y Omar Prego, en qué consistió ese acto que entiendo indigno de mi talento.

En mi tierra, para una payada se meten dos payadores; en todas las tierras para un diálogo se meten dos hombres, y por demagógico que me pareciera el debate, por desproporcionado en la situación de las fuerzas, ocurre que por estos pagos hay valor y no hubiera rehusado una invitación a sostener oralmente lo que afirmé por escrito y que usted mutiló a su antojo.

Eso hubiera permitido asentar sobre verdad la discrepancia, sin arrebatos narcisistas. Mi crítica versó sobre su último libro. Usted apeló a sus *Obras completas*. Pero ocurre que pensando en ellas, en los volúmenes que llegan al *Canto general*, al primer libro de Odas y a algunos poemas de los restantes libros, yo afirmaba que era usted “el mayor poeta actual, vivo, de la lengua española”.

Neruda: ¿conoce usted más alto elogio? ¿O acaso era lo que un crítico nuestro ha definido como su “psicología de *enfant gaté*” exige ya el planeta todo y hasta el cosmos como término comparativo? Agregue que en esta página se ha informa-

do seguidamente de sus actividades; aquí se han publicado sus poemas últimos, quizás algunos de los que usted leyó en su recital. El azar quiere, ese azar que tan burlonamente ha jugado en este asunto, que en estos días se edite un coloquio entre Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal y yo (*Evasión y arraigo de Borges y Neruda*)<sup>3</sup> donde soy yo, A. R. sí, quien hace la defensa de su lírica. Claro que eso fue en 1957; hoy haría más varias de las objeciones de Real.

Respecto a su libro *Navegaciones y Regresos*, le reconocí “buenos poemas”, “versos de plena maravilla”, pero lo censuré ásperamente por lo inauténtico de su actitud creadora que se traduce en tres rubros: retórica o palabreo insustancial; demagogia populista y egolatría.

Sigo creyendo que son ciertos. Le diré más: su respuesta, las

---

<sup>3</sup> Originalmente se trató de un diálogo emitido por la radio oficial del SODRE en diciembre de 1957. Con posterioridad apareció publicado en *Revista Nacional* Nº 202 (octubre-diciembre de 1959). El colofón de su versión en formato libro señala que “terminó de imprimirse en LIGU S.A, Cerrito 740, Montevideo (Uruguay), el día 31 de mayo de 1960”, es decir, casi dos meses después de publicada esta carta pública de Rama contra Neruda.

condiciones en que se realizó, los textos a los que recurrió, son inquerida confirmación de mi crítica. Claro está que no voy a convencerlo: si le reprocho retórica y usted lee para contestarme la “Oda a Lenin”, no hace sino confirmar con una larga prueba mi crítica, y es desconsolador que usted no se dé cuenta; si le reprocho demagogia populista —porque usted no hizo su poesía “comiendo con los miserables en el mesón glacial de la pobreza” como si la hizo César Vallejo muriéndose literalmente de hambre— y usted lee su hermoso poema a Vallejo, no me responde, me escabulle, pero con esa actitud me da la razón; si le reprocho la egolatría y me contesta con su poema “Tres niñas bolivianas” es que usted no entiende lo que es la egolatría porque la ha asumido como personalidad.

Neruda: usted es un gran poeta, su lugar en la poesía española de la primera mitad del siglo XX es de los más seguros; su competición ya no es sólo con los contemporáneos, sino con las sombras de los grandes poetas de la lengua, y ese compromiso no se salva con inautenticidad. Que usted haya reaccionado en la forma que lo hizo es para preocupar

a todos los que estimamos su obra, porque pareciera que quiso certificar las palabras con que cerraba mi nota, apuntando como triste comprobación que el compromiso actual suyo no era con la poesía y la verdad, sino con la exaltación biográfica. Y eso se paga duramente en los textos que algún día, ausente su voz, serán los únicos que puedan revivirla.

¿Me permite agregar, ahora, que aún confío en ese alto don poético con que usted ha sido marcado?

## MARCHA

13 de septiembre de 1963, Nº 1173

### PABLO NERUDA: COMPETIDOR DE LA NATURALEZA

Para todos aquellos que aún hoy siguen afirmando que *Los versos del capitán* no son de la letra y la poesía de Pablo Neruda, la segunda edición de *Obras Completas*—y en los hechos siempre incompletas— que ha dado a conocer la editorial Losada, reserva una

buena sorpresa. Sin ninguna indicación expresa, con un airecillo natural, el famoso y polemizado libro que apareciera anónimo, que para muchos fuera obra un mal imitador afanoso de publicidad, para otros, al fin, un simple gambito publicitario de un señor del género, se inserta plácidamente en el gran río nerudiano, entre *Las Uvas y el Viento* y el primer libro de *Odas elementales*, con la eliminación, solo, de su prólogo cursilón.

De este modo, y con la ayuda que presta la ordenación cronológica de las obras que forman el volumen, éste adquiere el carácter de “suma poética” y mejo aún de “suma biográfica”. Las variaciones violentas que en materia estética y política han marcado la carrera de Neruda parecen haberse calmado ahora que él entra en la sesentena, y todas las creaciones, aun las vilipendiadas, aportan su contribución al pedestal. Las aborrecidas *Residencias* de un determinado periodo ya habían encontrado acogida en la primera edición de las *Obras completas*; ahora lo hacen los anónimos *Versos del capitán*, y también numerosas páginas de

la primera época del autor que alguna vez considerara merecedoras del olvido. Del mismo modo que tardó en aceptar *El hondero entusiasta* por la devoradora influencia del uruguayo Sabat Ercasty que testimoniaba, tardó también en aceptar algunos de estos libros que ahora, desde la perspectiva de los años, se presentan como hitos de una variable cadena, o como huellas de un caminar errátil que ha terminado siendo motivo de contemplación y poetización. Sus últimos libros los muestran recuperando aquellas zonas de su vida que todavía no habían ingresado a la poesía —la infancia, los padres— al mismo tiempo que vuelve a la prosa para escribir sus *Memorias*.

El afán goetheano que es signo de los escritores de amplio gesto a cierta edad, rige este grueso e impecable volumen; él recoge todo, lo bueno y lo malo, lo negro y lo blanco, en él se conserva el canto a Stalin (“stalinianos: llevamos este nombre con orgullo”), el Malenkov “que ahora continuará su obra”, el poema “Farewell”, “La canción desesperada”, “España en el corazón” y las largas imprecaciones que aniquilaron el nombre de González Videla.

El mundo cambia, pero la poesía permanece y ésta, según la famosa definición juanrramoniana, es un río fangoso y tumultuoso con pepitas de oro. Neruda ha decidido dejar a otros la tarea de la antología, un poco previniendo que, si como decía Eluard “la mejor antología es la que uno hace para sí mismo”, hay que proveer de variadísimos antólogos del futuro, para que desde lo subjetivo a lo épico, desde lo descriptivo a lo político, desde lo barroco a lo simple, dispongan de todo para su trabajo. Otros escritores aspiraban a competir con el registro civil; Neruda aspira a competir con la naturaleza, y lo consigue.

# MARCHA

15 de octubre de 1965, Nº 1276

## PABLO DE ROKHA: PREMIO NACIONAL ¡AL FIN!

“**S**oy demasiado experimentado, vivido y sufrido, para la vanidad,

pero sí tengo orgullo. El orgullo enorme de ser un intelectual honrado, con buenas y malas costumbres de hombre, el orgullo de ser un varón popular de Chile, el orgullo de haber dado a la República 7 hijos y 30 libros, y el orgullo del recuerdo inmemorial de Winétt, mi gran inspiradora”. Este acento altivo de hombre fuerte y cabal, es el de Pablo de Rokha, que a los 71 años acaba de recibir ese Premio Nacional de Literatura que durante años fue reclamado por su “clan” y que recién ahora se le concede, y aún por simple mayoría.<sup>4</sup>

Un torrente, una montaña que se derrumba y el océano Pacífico embravecido, todo eso junto da una pálida idea de este autor, conmo-

4 El jurado del premio Nacional de Literatura 1965 estuvo conformado por Eugenio González, en su calidad de Rector de la Universidad de Chile; Martín Cerda en representación del Ministerio de Educación; Raúl Silva Castro, representante de la Academia de la Lengua; además de los escritores Tomás Lago y Daniel Belmar en representación de la Sociedad de Escritores de Chile. Según consta en las actas del concurso, dicho jurado decidió otorgarle el premio a Pablo de Rokha por tres aspectos, siendo estos la trascendencia nacional de su obra poética, el “espíritu de chilenidad” que, por tanto, dicha obra representa y su sostenida labor literaria que, a la fecha, contaba con más de cincuenta años de actividad.

ción que no cesó de agitar las letras chilenas con panfletos, delirantes insultos, poemas en prosa donde las palabras hierven y se derraman, vertiginosos libros que escribe, graba, vende personalmente por las calles, manifiestos políticos, salvajes declaraciones que firma él, su mujer, todos sus hijos y los maridos y mujeres de ellos, pantagruélicas comidas y odas suntuosas a las comidas populares de su Chile popular.

Si fuera posible, sirvámonos la empanada, bien caliente, bien caldúa, bien picante, debajo del parrón, sentados en enormes piedras, recordando y añorando lo copretérito y denigrando a los parientes, cacho a cacho de cabernet talquino, y la sopaipilla lloviendo, con poncho, completamente mojado, entre naranjas y violetas, acompañados del cura párroco y borrachos.

Desde sus veinte años de estudiante santiaguino estuvo en guerra con el medio intelectual chileno, transformándose en un maestro del arte de injuriar, sobre todo a los críticos que atacaban sus versos hirsutos. Después de años de retiro en los que dijo

“luché contra Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verhaeren, Nietzsche y Whitman”, publica su libro *Los gemidos* (1922) donde se inicia su poesía torrencial, populista, frenética, rica de materia, de ritmo siempre fuerte. Abandona el anarquismo por el comunismo en 1933, pero vuelve a abandonar el comunismo a causa de Neruda, en 1938. Al “otro Pablo” de la literatura chilena le tendrá una inquina rencorosa, insaciable. Terminará dedicándole un libro, *Neruda y yo*, luego de haberlo injuriado en el más barroco de los estilos:

Neruda no es un vertebrado ni es un renacuajo, es un molusco con la técnica del boomerang, y su expresión, el caracol, lo torna redondo y hacia adentro (elefantiásico albatros de espanto, que invadió y profanó los nidos ajenos), por debajo, subterráneo, mojado, royendo y mordiendo vestigios, entre los humus de la tierra preñada de gusanos y libertad, como un muerto con poncho llovido...

Igual rencor, algo menos violento y algo más despectivo, tuvo por Alone (Díaz Arrieta) a quien le escribía:

Como desprecia a las mujeres y a los trabajadores, mis estilo tiene que hacerle daño a Ud., como una gran agua a los borrachos consuetudinarios, y gustarle mucho y bastante la naturaleza dopada e idealizada de Pablo Neruda, en la cual las cebollas huelen a vaselina perfumada y el vino a cirio. La ternura viril le ofende la sensibilidad, y a mí que soy abuelo de una gran docena de nietos, ha de mirarme Ud., como a un monstruo.

Tenía 20 años cuando conocí a Luisa Anabalón Sanderson, que escribía versos bajo el seudónimo de Juana Inés de la Cruz. Con ella casó y de ella tuvo esa serie de hijos que tanto lo enorgullecen. Su relación con su mujer —que en la vida literaria adoptó el nuevo seudónimo de Winétt de Rokha— fue uno de sus sentimientos fundamentales. A su muerte, en 1951, le dedicó algunas de las páginas más emocionantes de la literatura chilena. Pocas o ninguna vez se cantó con tan desgarrada furia y sufrimiento la pérdida de una mujer, y él, que decía de sí “vago como macho obsesionado alrededor de cama de bodas”, encontró acentos ardientes, que no conoció ningún otro poeta de su tiempo,

incluido “el otro Pablo”, para decir su verdad de hombre desconsolado:

Aquí estoy, Winétt, montado a caballo en mí mismo, oscuro y terroso de angustia, apellinado y enfurecido como madera hecha piedra, como bramido de toro herido barranca abajo, como graznido de gran águila apuñalada con un recuerdo o el huracán en la palanca despedazada de la montaña, como quejido de cadáver pateado por Dios... y como soy ya añoso naranjo de provincia, toda ilusión está perdida y todo pabellón roto y pisoteado; aquellas hermosas muchachas que parecían la pajarería otoñal a la orilla de tu juventud melancólica de niña-genio, son apenas hoy polvorientas y desplumadas señoritas de tristes romances, abuelas de ausencia y pretericiones, con muchos difuntos en la cara y toda una gran época despedazada en el corazón habitado por pájaros muertos, mujeres de antes, ya heridas por tantos espantos con años helados y crepusculosos, y es exactamente lo mismo que, idos parientes y recordaciones, arribar a alojar a la soledad de la aldea natal en la que el único amigo es el último murciélago del panteón, porque todas las formas de la vida, vividas fueron...



Solo unos pocos, muy pocos, admiradores y amigos, han acompañado los años de esta larguísima e iracunda pelea que la vejez no ha apaciguado. El mismo Premio Nacional le llega como al último de la cola. Su estilo ardiente, su brutalidad y su grosería vital, su boca insultante y también gozosa, funcionaron contra las orientaciones de su tiempo y país que el vio pasar de las alabanzas a Gabriela a las alabanzas a Neruda, sin encontrar acogida ni en el partido comunista al que naturalmente estaba destinado. Pero su obra se sostiene: es una curiosa apuesta en el tiempo. Para ella habrá una juventud austera que creará en Pablo de Rokha como un gran hermano mayor, iluminado, toscó, vivo, que, mientras los otros poetas andaban en salones, caminaba frenético por las calles, gritando como un loco sin que lo entendieran, y habrá también un público, o, más bien, un pueblo, que con él se entenderá porque encontrará que expresa más de una verdad de la vida.

Como su obra es poco conocida entre nosotros, a pesar de que en Montevideo recaló él, Winétt y todo su clan, allá por 1945, agrego

otra transcripción de su hermosa *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile*, porque define bien el ímpetu viril de su literatura, la búsqueda de una alegría y un sufrimiento compartible por los hombres, y también porque a mí me gusta:

La chichita bien madura brama en las bodegas como una gran vaca sagrada, y San Javier de Linares ya estará dorado, como un asado a la parrilla en los caminos ensangrentados de abril, la guitarra del otoño llorará como una mujer viuda de un soldado, y nosotros nos acordaremos de todo lo que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer, como un loco asomado a la noria vacía de la aldea, mirando, con desesperado volumen, los caballos de la juventud en la ancha ráfaga del crepúsculo que se derrumba como un recuerdo en un abismo.



# Siempre!

25 de septiembre de 1974, Nº 659

## PABLO NERUDA: EL RETORNO DEL CONDE DE MONTECRISTO

Un volumen de memorias y otros ocho con poemarios inéditos son ejemplos del gigantismo a que nos tenía acostumbrados el autor del *Canto General* y del que hay registro en los tres volúmenes de *Obras completas* (Buenos Aires, Losada) que legó a su muerte. Pero son también un alegato contra una muerte que se sabía cercana: la primera defensa contra la requisito-ria que, no bien pasada la hora de las honras fúnebres, ella trae obligadamente. Esta obra póstuma se constituye en el hablar de Neruda con nosotros después de su muerte. Ya es parte del diálogo de la historia, una de cuyas operaciones definió Quevedo: “vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con los ojos a los muertos”.

La obra venía siendo preparada, en un alarde de desmesura, para los homenajes universales que, inspirados por Salvador Allende, se preparaban para los sesenta años del poeta. Habían de constituirse en la última y más ruidosa fiesta de la serie que, desde los cincuenta años, venía rodeándole con un sistema de exaltación que ya no era del tiempo nuestro. Reiteraba una muy antigua y extinguida concepción del “poeta laureado” a la que él se plegó, quizás por gusto personal, pero también para reivindicar su profesión. Sabía

### EDITORIAL PALINODIA

#### PRÓXIMOS TÍTULOS

- . Alejandra Castillo, *ARS DISYECTA: FIGURAS para una CORPPO-POLÍTICA*, 2018.
- . Miguel Valderrama, *PREFACIO a la POSTDICTADURA*, 2018.
- . Pablo Oyarzun, *SOBRE la TRADUCCIÓN*, 2018.

que desde hacía un siglo esa profesión estaba condenada al ostracismo: “he hecho respetar el oficio del poeta, la profesión de la poesía” dice en sus memorias.

Poesía y prosa memorialista recorren los mismos asuntos, comparten las mismas decisiones últimas. A ambas las signa la flagrante percepción del autor de que está escribiendo en los lindes de la vida (supiera o no que su enfermedad era mortal) y de que la muerte es, aún más que el vino, la que administra el ingrediente “verdad” en el mensaje que se lega a los prójimos. Es preferentemente en la prosa donde se explaya tal voluntad declarativa. Su libro de memorias no es, ni pretende ser, una contribución a su naturaleza de poeta, sino un libro sobre el hombre que escribió una obra que desafía los reinos ya bien establecidos de Darío, de Vallejo, o de Drummond de Andrade. Su interés está en lo que muestra de esa persona y en lo que a través de su conocimiento interno permite saber de las tensiones secretas que gobernaron su poesía. Por ese camino algo podríamos entender de las claves de su imperio sobre los hispanoamericanos.

Es un libro incompleto, que la muerte le sacó de las manos cuando se apresuraba para llegar con él a los homenajes de su aniversario, un libro apresurado e incompleto al que la devoción de Matilde y la amistad de Miguel Otero Silva dieron forma definitiva, pero donde los lectores atentos del poeta reconocerán múltiples materiales antiguos dispuestos como en un paciente mosaico. Están, transformadas, las iniciales memorias que publicara en *O Cruzeiro Internacional* (enero a junio de 1962); están numerosos prólogos, presentaciones, artículos ocasionales sobre poetas amigos; está el discurso de recepción del Premio Nobel y el brindis al “alimón” con García Lorca que ya pertenece a las crestomatías; hay versos del *Memorial de Isla Negra* disfrazados de prosa. A partir del *Cuaderno N° II* encontramos un repaso a la vastísima y aún no recogida obra en prosa de Neruda (cincuenta páginas de anotaciones en la “nerudiana dispersa” de la bibliografía preparada por Hernán Loyola) que parecen cubrir la parte inconclusa del libro. Eso explicaría las ausencias de muchos episodios y de muchas personas que el poeta

trató durante años. A otras razones puede obedecer que Delia del Carril sea sólo mencionada de paso.

Hace veinte años que el proyecto autobiográfico ronda al poeta; exactamente desde que, en 1954, con motivo de los festejos universales que se organizaron para sus cincuenta años, dictó las conferencias sobre “infancia y poesía” que serían semilla de múltiples textos posteriores, de los cuales los principales se cobijaron en el *Memorial de Isla Negra* (1962). La convicción de que su vida pueda decirnos algo que no estuviera ya dicho en su obra es vana tratándose de un poeta de tan acendrado oficio, donde la actividad poética hizo del vivir mera materia de la creación, fijando una indisoluble simbiosis: “vida y poesía”. Pero en cambio puede ser útil la precisión que arroje sobre su manera de ver esa vida y esa poesía, dada la cualidad abarcadora del género memorias. Estas postulan una revisión de la totalidad desde la perspectiva fronteriza: el inminente pasaje por esa segunda línea de sombra donde la historia aspira a cancelarse en la eternidad. Esa cualidad sintetizadora es más urgente cuando se trata

de un poeta que ha viajado acompañado del más vasto follaje que haya conocido la poesía latinoamericana. Puede aplicársele lo que él dice de Víctor Hugo: “Es un pulpo tentacular y polimorfo de la poesía”. Cuando ya está a punto de zarpar, él vuelve a percibirlo con total acuidad, así como percibe su instalación en un trono de poder que le permite comportamientos únicos:

Soy en este sin fin sin soledad  
un animal de luz acorralado  
por sus errores y por su follaje:  
ancha es la selva: aquí mis semejantes  
pululan, retroceden o trafican,  
mientras, yo me retiro acompañado  
por la escolta que el tiempo determina:  
olas del mar, estrellas de la noche

(“Jardín de invierno”)

## 1. MORAL: EL RETORNO DEL CONDE DE MONTECRISTO

¿Quién es este caballero memorialista? ¿Un chileno llamado Pablo Neruda, una de las voces poéticas más prodigiosas de la len-

gua, quien conquistó audiencia universal como ningún poeta latinoamericano antes que él la tuvo, sobre quien llovieron los mayores honores que podía dispensar nuestra sociedad, o un desdichado joven al que amparó, como una condena, el nombre de Edmundo Dantès?. Y estas páginas, ¿se han escrito en Isla Negra entre bellos objetos de la cultura, viendo tras los cristales el opulento mar austral, o fueron redactadas a la luz de un velón en las mazmorras del castillo de otra isla, la de If?

*Confieso que he vivido* lleva como título neutral que nada quiere adelantar ni presumir sobre lo que ha sido esta vida y es este libro, pero desde el comienzo lo inflama la onda vindicativa. Es el Conde de Montecristo quien retorna para juzgar no solo a los vivos, sino también a los muertos y ahí se le ve distribuyendo recompensas a los puros y generosos amantes, y hundiendo en el infierno (léase: en la ignominia pública, en el deshonor social) a los ingratos, los pérfidos, los envidiosos, quienes no reconocieron la bondad de este corazón que, tal como ahora se nos ofrece desnudamente, pertenece a un niño. Es un niño que ha atravesado

un erial de setenta años para llegar al Premio Nobel y a la muerte y que no puede olvidar la larga serie de agravios padecidos.

En su último poema, la imagen de la esposa-madre-amiga-consuelo-protección, aparece envolviéndolo, cobijándolo, como al niño que ha crecido sin dejar de ser tal

el mundo es más azul y terrestre  
de noche, cuando duermo  
enorme, adentro de tus breves manos.

(“El mar y las campanas”)

Cuando su grandeza había sido consolada por las circunstancias de su muerte, se le había visto morir en su Chile, casi de la mano de Salvador Allende, el poeta y el político inmolados en la salvaje carnicería de los militares chilenos, he aquí que en sus últimas páginas descubrimos al niño curiosamente custodiado, aquel que en el rincón donde le han dejado sin postre, imagina gloriosa compensación a su infortunio. Esa ensoñación compensatoria pudo tornarse realidad, no por obra de los bienes terrenales (de los que nunca disfrutó sino en la magra cuota que

la sociedad consciente a un poeta, así sea el mayor de la lengua, y dicho sea contra las acusaciones de quienes han creído, no obstante titularse marxista, que hedonismo es sinónimo de burguesía), sino mediante el instrumento de oro que en sus manos puso la poesía.

Ahora nos es claro que el furor vindicativo del *Canto General* es, evidentemente una hirsuta rebelión de la conciencia moral, pero también que lo enciende una subjetividad que gusta transmutar el conflicto histórico en venganza personal. Podemos atribuir a aquella conciencia rebelde de los trances de poesía empinada y a esta venganza la caída sobreviniente por la ladera antipoética, explicándonos así la desconcertante ambivalencia artística de la poesía comprometida de Neruda. Pues ahora reencontramos el mismo instrumento de oro (menos reluciente porque no es sino llana prosa) que, reemplazando a los dictadores sobre quienes arremetía su poesía política, se ejerce sobre poetas, intelectuales, burócratas grandes y pequeños de esos que al tropezarse con él lo pisaron en alguna de las calles del mundo.

El poeta evoca la lección unamuniana sobre la “envidia hispánica”, ese legado del tronco español del cual tantos poetas han rendido testimonio: “Una gran cordillera de odio atraviesa esos países de habla española: corroe las tareas del escritor con afanosa envidia”. Ese legado, sin embargo, guarda estrecha relación con otro que lo perfecciona: el “rencor hispánico”. Son términos que casan entre sí componiendo una estructura de significación. Se igualan por nacer de situaciones de desequilibrio, vividas con oscuro e intenso padecimiento (constancia de un desbalance entre dos seres/y o sus posiciones) pero los contraponen de la inmotivación de la envidia (gratuita, mórbida, inextinguible) y el riguroso régimen de motivaciones del rencor, el cual opera sobre un sistema retributivo (Código de Hammurabi o Antiguo Testamento, lo mismo da). Si la envidia centellea en un mundo mítico, el rencor es hijo del universo moral, presupone códigos, violaciones, reparaciones y hasta el derecho del agraviado a erigirse en juez y aun en verdugo. Un universo moral primario, claro está, una supervivencia anacrónica se diría, pero ella es la

que irrumpe en estas memorias del primer poeta de la lengua, develándonos un sustrato de eticidad primaria. Nada que se parezca a la eticidad cristiana de Martí, sino, en una suerte de regresión, un estrato anterior, pero ya desvinculado del mito y ya afincado en un universo moral. Un ejemplo. De la conocida carta de los intelectuales cubanos contra Pablo Neruda, lo que éste resintió sobre todo fue su primera firma, la de su amigo Alejo Carpentier, quien nunca explicó su adhesión a un documento que fue injusto y torpe como concluyeron reconociendo tácitamente quienes lo redactaron. Retornado a París como embajador del gobierno socialista de Allende, Neruda no escatimó ocasión para humillar públicamente a Carpentier, quien se desempeñaba como agregado cultural de la embajada de Cuba en Francia. El conde de Montecristo lo provocaba, postulándolo cobarde. Llegado el minuto de las memorias, cuenta parsimoniosamente el episodio de la carta, da a entender que las firmas fueron impuestas por los dos o tres jóvenes que la redactaron y a quienes acusa de trapisondistas y no dice palabra de Carpentier. Pero evocan-

do el París de la preguerra, cuando la inminente invasión nazi, hace repentinamente esta anotación: “Allí vivía el escritor francés Alejo Carpentier, uno de los hombre más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima a París como lobos hambrientos”.

¿Qué es lo desalentador del sistema? Poco importa la pelea, así sea entre los escritores mayores de los dos países socialistas de América Latina, pues luego de la disputa chino-soviética ese “internacionalismo proletario” parece bien deteriorado. Sí importa el nivel de la disputa abastecida en el “rencor hispánico” y en sus oscuras pulsaciones afectivas, confiando que “de las emociones confusas puedan nacer ideas claras”. Si en su momento fue desalentador el documento donde intelectuales socialistas sustituían las ideas con las injurias, no es mejor este ojo y este diente con que se les responde. Ambos se instalan en un campo ético. Les parece el adecuado al debate. Ostensiblemente renuncian a las ideas. Es asombroso referido a socialistas, y podemos preguntarnos acerca del marxismo de los marxistas latino-

americanos, pensando sobre todo en esa izquierda que viene sustituyendo los cuerpos ideológicos, a los que ha degradado, por untuosas moralinas. Estas comprimen las mentalidades revolucionarias en moldes intelectuales atrasados, notoriamente más arcaicos que los ejercitados por el pensamiento de la derecha. Quizás sea una de las explicaciones de por qué sigue dominando el equipo de la derecha. Hace algunos años, Hannah Arendt (en *Sobre la violencia*) atribuía estas desubicaciones a la “ignorancia y la nobleza de sentimientos de personas expuestas a acontecimientos y cambios sin precedentes, que carecían de los medios para manejarlos mentalmente y que por eso reavivan de una manera tan curiosa las ideas y las emociones de las cuales Marx quiso liberar a la revolución de una vez para siempre”. No deja de resultar inquietante reparar cómo los dos mayores escritores socialistas de América Latina, Pablo Neruda y Alejo Carpentier, responden a ese premarxismo que abastecía las novelas de Eugène Sué.

Desde esta perspectiva adquiere otra significación el género “memorias”, predilecto del tempera-

mento hispánico, pues aparece como un retrospectivo “ajuste de cuentas”. La única memoria segura que reclama es la de los agravios padecidos. En este libro, junto a Vicente Huidobro (de quien se evoca un episodio nimio pero humillante para el poeta de *Altazor*), desfilan los innumerables seres menores, los cónsules, los burócratas, los desconocidos. El rencor alterna dos prácticas simétricas e inversas: si se trata de alguien conocido medianamente en la República de las Letras se olvidará ostensiblemente su nombre (Ribeyro en vez de Paseyro, Perico de los Palotes en vez de Pablo de Rokha) y cuando se trata de alguien desconocido e insignificante, se utilizará su nombre completo: Joaquín Fernández, el elegante Arellano Martín, el cónsul Mansilla. El procedimiento ya era de uso entre las damas del Faubourg St. Germain, según Balzac, y ni el siglo transcurrido ni el cambio de sexo y nacionalidad de los ejercitantes, lo han mejorado.

Si solo hubiera vindictas no estaríamos frente al Conde de Montecristo. Este no solo desenmascara a los malos, sino que además premia a los buenos. *Confieso que he vivido*



implica un reparto de condecoraciones: es el mismo sistema que rige a los castigos salvo que aquí los nombres son pregonados sobre los terrenos y las acciones hechas a escondidas puestas a luz. De la teoría de personajes que ascienden a la gloria, ninguna imagen más precisa que la de José Rodríguez, el rico hacendado chileno que contribuyó a su salida del país (cuando González Videla le quitara la inmunidad parlamentaria) de quien se evoca que “ordenó abrir sesenta kilómetros de camino en la selva virgen para que un poeta alcanzará su libertad”.

Sería difícil extraer de estas operaciones un código que las respalde, visto que premios y castigos responden exclusivamente a comportamientos tenidos por otros con el poeta. Como Vallejo, a él también todos le daban duro con el palo sin que él les hiciera nada. Como Darío, la “selfpity” inunda la revisión de vida emprendida, aunque el nicara-güense, en su *Autobiografía*, prefiere planear victorioso y olvidadizo sobre los agravios padecidos (“melificó toda acritud el arte”) en tanto el chileno no hace sino reconocerse como un objeto inerte: recibe el

amor y el odio de los demás, quienes actúan siempre gratuitamente, porque tienen amor u odio en sus corazones, exactamente como le ocurrió a Edmundo Dantés. “De todas maneras me parece que yo no nací para condenar sino para amar” comenta Neruda (p. 63) y en el mismo renglón agrega: “Aun hasta los divisionistas que me atacan, los que se agrupan en montones para sacarme los ojos y que antes se nutrieron de mi poesía, merecen por lo menos mi silencio”. Ese silencio es clamoroso: llena el volumen.

El uso de una justicia distributiva de tipo personal nos devela un comportamiento psicológico que juiciosamente se puede situar dentro de la reinstauración de la óptica de infancia que fue propia, como lo percibió T.W. Adorno, de la cosmovisión surrealista del siglo XX, si al mismo tiempo la conectamos con una perspectiva populista afín: dificultad para la comunicación social adulta, para la objetivación de sí mismo dentro de la colectividad, para las relaciones humanas marcadas por el régimen de prestaciones a las que se siguió manejando con tesituras subjetivistas. (¿Sería ese acaso el

único campo que el desarrollo de las ciencias humanas dejarían a la literatura?) Compensó ese infantilismo —lo que es comprensible— una aguda sensibilidad para situarse dentro del reino inanimado, que si en los surrealistas europeos introdujo la cosificación del entorno cotidiano, en los hispanoamericanos permitió retomar el canto a la naturaleza americana que heredamos de Bello. La libre y caprichosa articulación de los elementos de la naturaleza, que fue propiciada por la estructuración surrealista del discurso poético, permitió la expansión confiada de la personalidad dentro de un escenario que, ancilarmente, se plegaba a sus impulsos. ¿Resabio romántico, oscuro rechazo de la modernidad, terco afán de un estado de libertad y de poder omnímodo?

Siendo un complejo plural y confuso, permite dibujar los límites de una intrarrealidad latinoamericana que por lo común esconden sus orgullosas metrópolis modernizadas pero cuya vigencia es mayor de lo que se acostumbra a reconocer. Eso explica el éxito popular de los procedimientos surrealistas: antes que los escritores lo asumieran, ya se

estaba transmitiendo a las masas por los sistemas paralelos al teatro y del cine (comicidad del absurdo, arbitrariedad de la aventura sentimental, etc.) llevando a la luz el manejo de un lenguaje soterrado. En otros términos, eso implica: el manejo popular de una cosmovisión infantil que es prolongada a la vida adulta gracias al estancamiento de las sociedades latinoamericanas, a su vetustez económica y al paralelo rechazo de una evolución social; gracias a los regímenes paternalistas que custodian y consolidan ese infantilismo; gracias a la parafernalia de culpas y castigos como las que discernía el príncipe Rodolfo en *Los misterios de París* proponiendo una sustitución humanizada, pero no menos déspota y magnificente, de la justicia divina.

Cuando el poeta apela a una eticidad subjetivizada y primaria, responde armoniosamente a una tácita demanda de su público. Ambos coinciden en la expectativa del superhombre de que hablaba Antonio Gramsci (“ser ‘justiciero implacable’ es la aspiración del hombre influido por Montecristo”) y la intensidad de tal sentimiento se patentiza porque, habiendo supuestamente nacido de

la situación inferiorizada de una clase (de un hombre) sometida, pervive aun cuando desaparezcan las originarias condiciones que lo motivaron, y sigue rigiendo la estructura íntegra de la personalidad. Al final de su vida de triunfos y honores, encontramos que el mayor poeta de América Latina sigue moviéndose sobre tales sentimientos.

Pero más importante que ese caso individual, visto su éxito sobre los lectores, es lo que nos dice sobre “la masa de sentimientos y de concepciones del mundo que predomina en la muchedumbre silenciosa” porque como el mismo Gramsci recuerda: “¿Qué hombre del pueblo no cree haber sufrido una injusticia por parte de los poderosos y no fantasea acerca del castigo que hay que infligirles? Edmundo Dantés les ofrece el modelo, los embriaga de exaltación, sustituye el credo de una justicia trascendente en la cual ya no creen de un modo sistemático”. Pablo Neruda tipifica esa sustitución para su público latinoamericano porque la ha hecho previamente en sí mismo por el artilugio del instrumento de poder que fue la poesía: en él se pasa de la situación inferiorizada a la

de dominación pero ello no acarrea que desaparezcan las situaciones inferiorizadas ya, sino que se inviertan los términos en que estaban situados sus respectivos ocupantes. En definitiva hay aquí una soterrada historia de sometidos que no pueden dejar de ser sometidos todavía, así ejerzan la dominación, porque ésta no es suficiente para descargarlos de una demasiada larga humillación padecida desde siempre. Por eso funcionan sobre el esquema dicotómico de “envidia-rencor”, o “pecado-castigo” cuya característica es engendrar repeticiones idénticas hasta el infinito. Es probable que su origen debe buscarse en la persistente enseñanza religiosa que viene desde el pasado, pues la desacralización contemporánea no la ha afectado sino de un modo malo: ha contribuido a disolver el principio del perdón que era el instrumento con el cual se buscaba paralizar la sucesión infinita, pero en cambio dejó intacto el dilema dicotómico que se engendra eternamente a sí mismo. Como si la irreligiosidad contemporánea nos hubiera retrotraído simplemente a un instante anterior al Sermón del Monte, en vez de proyectarnos hacia

un futuro más rico desde un punto de vista ético.

En su estudio sobre los mitos de las comunidades indígenas peruanas, José María Arguedas puso en claro una relación proporcional entre el estado de opresión en que vive una determinada comunidad indígena y los mitos reivindicadores que genera respecto a sus dominadores hispanoamericanos. A mayor grado de sometimiento corresponden operaciones intelectuales muy simples: los indios se limitan a sustraer a sus dominadores los esquemas interpretativos ideológicos que utilizan, a los cuales no son capaces de alterar y sí solo de invertir en sus términos. Así, los indios siervos repetirán las interpretaciones religiosas generadas por sus amos (las cuales remiten al “más allá” las reivindicaciones posibles) y su única intervención creadora consistirá en invertir el signo: imaginarán un paraíso exclusivamente para indios, colocados por un infierno donde se quemarán eternamente los “mistis”. En cambio, los indios que disponen de alguna libertad, los integrantes de los “ayllus” o comunidades libres, los

que viven en situaciones sociales de transculturación incipiente, serán capaces de generar mitos propios que ya no repiten mansamente el esquema del dominador sino que lo sustituyen o le introducen correctivos de importancia. Así, situarán sus reivindicaciones en el “más acá” y por lo tanto manejarán el factor tiempo como un elemento favorable. Además resucitarán viejos mitos culturales pre-hispánicos a los que conferirán virtudes presentes y los complementarán con sus propias utopías.

Comportamientos emejantes podrán pesquisarse, ya no entre los indios respecto sus amos blancos, sino entre estos blancos respecto a las estructuras oligárquicas de dominación, nacionales o extranjeras. Salvo que los mitos son aquí remplazados por las obras literarias. Estas nos demuestran que también los orgullosos blancos dominadores siguen moviéndose en estado de dependencia, no solo económica o social, sino también espiritual. Así se desprende del uso de esquemas interpretativos que son muy antiguos, que fueron fraguados por los señores para convalidar su dominación y que

aún son aceptados pasivamente con la sola modificación de su signo para reconvertirlos a una función más favorable. Sobre los hombres latinoamericanos sigue ejerciendo poderosa influencia la tradición religiosa y sus mecanismos interpretativos, aun entre aquellos que dicen oponérsele. Continúan ejerciéndose sus afectos constrictivos sobre las mentalidades, paralizando la capacidad para generar concepciones menos marcadas por ese emocionalismo que las viejas doctrinas desarrollaron como parte de su dominación, dificultando el acercamiento a estructuras más objetivas, hijas de una libre investigación intelectual de la realidad. A la rémora que implican los viejos esquemas espirituales y morales es posible que debamos esa demasiada repetida y trágica confusión entre la mediación de la realidad y los “wish-full thinking” con que subjetivamente se la enmascara.

## 2. POLÍTICA:

### EL POETA CELEBRANTE

Cuando en las páginas de *Confieso que he vivido* se busca al

político se encuentra siempre el poeta. Es difícil haber imaginado libro menos político, ni encontrarse con hombre menos afín a la cosa política, a los aparatos ideológicos que ella moviliza, a las posiciones sociales sobre las cuales se levanta, a las doctrinas y a sus esgrimas, incluso a las consignas, y a las operaciones de combate. Como si hubiera previsto tal impresión, anota Neruda: “Mucha genta ha creído que yo soy o he sido un político importante. No sé de dónde ha salido tan insigne leyenda” (p. 423).

El poeta de estas memorias maneja ciertamente un repertorio de ideas destinadas a la acción política. Pero ellas resultan parientes cercanas de Victor Hugo. Son sus apelaciones a la libertad, al pueblo, al amor humano, a las luchas sociales y apenas si es corregido su espiritualismo con una defensa raigal del materialismo y el hedonismo terrenales, los que alcanzan acentos categóricos en los poemas de *El mar y las campanas* o *Jardín de invierno*, donde avizora la muerte.

Un ejemplo. La explicación de su ingreso al partido comunista es emocional: maneja como elemen-

to decisorio la discordancia con los anarquistas pero nada dice sobre la eventual coincidencia de ideas, ni sobre previsible familiaridad entre la doctrina del partido y su pensamiento poético, ni sobre su adhesión a un determinado corpus ideológico y a una correspondiente praxis política. Este hecho capital en la cultura latinoamericana (su más renovado poeta ingresa a un partido marxista) queda en la misma imprecisión y reitera la misma confusión que, un par de décadas antes, la incorporación de Pablo Picasso al comunismo luego de la lectura del excelente y crítico libro que le consagrara Max Raphael. Ambos hombres hicieron una opción política que de algún modo dio prueba de sus sentimientos de justicia social, de su oposición crítica a la sociedad burguesa en que vivían e incluso contribuyeron con su participación a la credibilidad de una doctrina especialmente resistida en el área hispánica. Pero la importancia en estas adhesiones derivaba de que las habían hecho dos grandes artistas y no simplemente dos ciudadanos, por lo cual podía esperarse que se fundamentaran en las eventuales relaciones de sus estéti-

cas con la doctrina que hacían suya, y así la propagaron los partidos de la época. Sin embargo, el punto no fue debatido por ellos ni tuvo la proba atención que merecía de los tratadistas de estética, aunque sí la obtuvo en un nivel político inmediato donde resultaba flagrante la contradicción entre la estética del *Guernica* o de *Residencia en la tierra* y las primarias tesis de Zhdanov, quien pontificaba en la época sobre estética marxista, traduciendo a ese plano el deformado marxismo del stalinismo.

Si Picasso y Neruda murieron sin procurar establecer una fundada conexión entre arte y política (en lo que esto puede implicar de corregir uno u otra si hay discordancia, a los efectos de figur la coherencia de una teoría y una praxis, o, al contrario, evidenciar su legítima coordinación y por lo tanto, condenar el arte programático que los países socialistas cultivaban a nombre de una teorizada conformidad con el marxismo) al menos Neruda en ese trance de muerte de sus últimas obras ha dicho públicamente lo que venía diciendo en privado acerca de la pintura soviética (véase el delicado retrato de Jorge Edwards en su

libro *Persona no grata*) y se ha desolidarizado de una orientación estética acerca de la cual guardó silencio en público, probablemente por las no escritas normas de la solidaridad grupal, pero que empezó a resultar una tácita convalidación del “realismo socialista” desde que Aragon se alejó del grupo en su famoso “Discurso de Praga”

En el último poema del libro póstumo *Elegía*, que está consagrado todo su amor a los países socialistas, habla, ya despidiéndose, de una pintura que con la primera nieve de la Revolución de Octubre emigró a los países europeos occidentales, y describe la que quedó dentro de Rusia:

Mientras tanto Moscú guardó  
en su caja,  
En el Manege de las caballerizas,  
una pintura muerta, los desvanes  
de la pequeña burguesía, los  
retratos de héroes y caballos  
tan delicadamente bien pintados,  
tan heroicos, tan justos, tan sagrados  
como estampas de libros religiosos  
en antecámaras de hospital, gastados  
por la rutina de pintores muertos  
que continuaron vivos todavía.

Es una confesión tardía (después de la larga serie de enjuiciamiento de los comunistas occidentales, Luis Fischer y Roger Garaudy a la cabeza, tras los teóricos italianos marxistas) pero es una confesión importante para América Latina. Se suma al muy poderoso dictamen de Ernesto Che Guevara en su carta sobre *El socialismo y el hombre en Cuba* de hace una década (1965) acerca de las estrictas correspondencias entre el arte llamado “realista socialista” en la Unión Soviética y las opciones estéticas de los funcionarios simplificadores. En la frontera de las despedidas, Neruda reconoce esa contradicción que ha desgarrado a los intelectuales del siglo XX entre el pensamiento social que lo aproximó a países socialistas y a los partidos que se proclamaban de un socialismo revolucionario, y el arte que ellos practicaban y que resultaba negado por esos mismos países y partidos quienes lo definían como “decadentismo burgués”. Y a sus autores, salvo que se hubieran inscrito en el partido, “pequeños burgueses”. Invertiendo los términos, es Neruda quien llama ahora “arte pequeño burgués” al que en

la Unión Soviética y en los países socialistas que han venido imitándola, se ha llamado arte “realista socialista” o “arte revolucionario”, con lo cual corrobora por una parte el dictamen de tantos artistas e intelectuales latinoamericanos que habiendo puesto su esperanza en el socialismo, entendieron siempre que no había correspondencia en esa doctrina y el lamido academismo de los soviéticos, y por otra parte viene a lavar su propia creación artística de la peligrosa expropiación oficialista que se le avecina.

Neruda ha dejado en claro que su adhesión social y política al socialismo no implica su adhesión a la estética oficial soviética (en los hechos esta no hizo sino oficializar el arte de la pequeña burguesía de los tiempos zaristas, entendiendo que esa era la expresión correcta y la expresión demandada por los nuevos cuerpos burocráticos del estado socialista que dentro de él cumplieron las indispensables funciones administrativas. Los funcionarios culturales que, como bien decía Guevara, solo entienden las simplificaciones, exigieron un arte didascálico, que resolvieron imponiendo temas “revolu-

cionarios” a formas “burguesas”: una apropiación del presente socialista y del pasado muerto”). Por lo mismo ha dicho que no hay conexión entre su arte y el de los funcionarios del “realismo socialista” o del “arte revolucionario”, pero no ha dicho si su creación artística responde al espíritu del socialismo. Se ha argumentado que el poeta no estaba capacitado para hablar del marxismo, pero siempre podía haberse esperado de él lo que ningún especialista marxista, por sabio que fuera, podía decir en su lugar: en qué modo su prodigiosa experiencia poética se acomodaba a una filosofía y a una praxis inspirada por el pensamiento de Karl Marx.

Esa falta de rigor explica la ausencia del hombre político en estas memorias. Volvemos a encontrarnos con un modelo de poeta que ya había sido fijado por el modernismo hispanoamericano: aquel, sostenido por una corriente, un partido o un gobierno, de los cuales es cantor, voz poética, clarín o incensario, pero dentro de los cuales no participa como miembro que contribuye a fijar un pensamiento y una orientación, como el hombre de partido que cumple una praxis que podrá servir



para determinar de algún modo su teoría y su poética, como el ciudadano que se desempeña en el seno de un movimiento colectivo del cual surge a una lucha que él traduce a su registro específico, el poético. No encontramos al político, en ningún momento. Encontramos al poeta que cumple, magníficamente, el encargo de quienes conforman el partido y construyen su política. Es Darío escribiendo su “Canto a la Argentina” o su “Oda a Mitre”; es Neruda escribiendo sus cantos a la Unión Soviética, sus vindictas sobre los dictadores americanos. Ha cambiado el signo de la emisión del mensaje, pero no la situación del poeta y su dependencia de un dictamen que hace suyo sin haberlo construido.

El poeta vuelve a ser instrumento que sirve a la transmisión del mensaje político pero no lo crea ni lo vive como experiencia intransferible. Con lo cual nos sigue rehusada esa experiencia nueva del arte en que se fundirían internamente la acción política y la creación estética. Nos queda en cambio una serie de consignas sobre el poeta “al servicio de” las masas que, por un previsible deslizamiento ya teorizado por Le-

nin, se convierte en el poeta “a servicio del partido”. Tanto puede ser el poeta genial (Neruda) que pone su prodigioso instrumento poético al servicio de las consignas partidistas que él no elabora, como el oportunista que aprovecha la contradicción consentida por ambas partes cuando el artista y el partido entran en la incoherencia por motivos ocasionales o por intereses bastardos. (Para citar un caso de la actualidad, no hay manera de incorporar al socialismo y a la revolución,—yendo desde el Bolshoi hasta el Ballet de Alicia Alonso—, el arte de las cortes aristocráticas zaristas prerrevolucionarias).

Se ha argumentado que gracias a esa contradicción, el poeta ha podido desarrollar su arte libremente, sin la coacción doctrinal de un partido o de una filosofía. Aparte de que no está demostrado, ni muchos menos, que el marxismo implique una coacción creativa (y bastaría con repasar algunos textos definitivos de Adolfo Sánchez Vázquez), aparte pues de que el manejo libre del marxismo es tanto o más creador de arte y de poesía que cualquier otra filosofía, esa ambigua situación ha contribuido a mantener al poeta

en un sitio ceremonial por encima de los mortales. Los movimientos políticos o los gobiernos han estado dispuestos a concederle libertad respecto a las “formas” artísticas en la medida en que ellos se abstendían del ejercicio de la crítica, de la participación viva y creadora en un proceso político, reduciéndose en cambio a ser megáfonos líricos de los mensajes políticos que se les dictaban. Con lo cual se lo ha remitido a una función enteramente decorativa, restándosele la posibilidad del ejercicio de la razón y del criterio sobre los diversos asuntos, y no solo políticos sino incluso los de su exclusiva competencia estética como quedaría demostrado con los treinta años de silencio nerudiano acerca del “realismo socialista” del cual solo se ha apartado ahora, “en la hora de nuestra muerte”.

Seguimos sin contar con ese arte nuevo que haga la experiencia de una praxis revolucionaria donde la creación sea el anillo que enlaza un pensamiento y una acción. Se ha intentado, vanamente, sustituirlo con los ejemplos de una literatura militante, la cual se halla desvinculada, de la estructura de

pensamiento y de la participación viva en ese proceso. Su lectura nos remite por lo común a las cansinas morales neoburguesas o a confusas zonas de una sensibilidad también pequeño burguesa y, a través de ambas, a un pensamiento inarticulado. La ausencia del político, en estas memorias, ratifica el equívoco en que se mueve el socialismo respecto a los intelectuales, en esta etapa, a quienes convoca como celebrantes pero no como constructores de una praxis. Esta fue la gran ilusión del surrealismo y fracasó. A ella siguió la era de los funcionarios y los celebrantes y, enfrentándose a ellos, una fatal y rabiosa heterodoxia.

### 3. POESÍA:

#### EL TACTO DE LO REAL

**P**ero la contribución más positiva de este libro de memorias, la palabra más justa y lúcida, no es la que se refiere a moral o a política, sino la que se reduce a la esfera particular de la poesía, cuando el escritor examina su propia obra pero sobre todo piensa algunas escasas, como vagas y esfuminadas cosas acerca del arte

poético. Y a este hombre que parece un poeta amodorrado, incapaz de percibir la vibración de lo real, se le ve saltar alerta sobre ese confiado insecto fugas que pasa a su lado y atraparlo vivo en pleno vuelo. Sobre todo porque en esos momentos deja caer las máscaras de la cortesía, de la diplomacia, de las relaciones públicas, de los agradecimientos y las condenaciones, para enfrentarse al hecho poético mismo. Sus buenos lectores reconocerán muchas de las cosas que aquí dice porque ya aparecieron como apuntes marginales en prólogos, declaraciones o páginas sueltas, salvo que ahora aparecen reordenadas y permiten seguir un itinerario poético que sí tuvo etapas diferentes y contradictorias, ahora todas ellas son vistas como las necesarias instancias de un solo impulso. El poeta las justifica a todas desde la última línea de sombras las engloba a todas en una sola: “cuidado con separar estas mitades de la manzana de la creación porque tal vez nos cortaríamos el corazón y dejaríamos de ser” (p. 396). Este hombre que con tanta decisión se define en lo político y en lo moral, no quiere ser definido, ni mucho menos ser etiquetado, en

lo poético, y reclama ardientemente su derecho a la contradicción, al cambio, al uso alterno de todas las posibilidades, a la convivencia con Whitman o con Lautréamont, indistintamente, y cuando parece que en un texto se inclina soberanamente hacia una escuela no deja de abrirse rápidamente una pequeña salida lateral para no quedar preso en ella.

Sin embargo los diversos textos, en especial los de su *Cuaderno N° II*, contribuyen a evidenciar que ha sido en la poesía y solo en la poesía donde este hombre se ha desprendido de los viejos esquemas éticos o de las convencionales formas de participación política, para ser audaz, innovador, creador y, más que nada, anunciador de nuevos tiempos. Es en su campo específico donde está viviendo un Neruda que ha ido descubriendo un universo moderno, siempre nuevo y siempre auténtico, donde ha sido capaz de aventurarse solo y descubrir la maravilla de lo real. No me refiero a los tres volúmenes de papel de biblia de sus *Obras completas*, porque veremos derrumbarse gran parte de esa montaña de papel roída por el comején retórico, sino

a la orientación de un poeta, a la trayectoria que recorre a lo largo de una vida consagrada a su oficio y que es como el transporte de la mítica antorcha para dejarla en otras manos. Y de ese camino, una serie escogida de poemas quedarán señalando las constantes alteraciones y cambios de ruta, la apertura de las sendas dentro del bosque de que hablaba Heidegger, esas sendas que se construyen con la misma madera de los árboles derribados. Sobre todo porque Neruda definió un comportamiento poético que no fue característico de las artes hasta este siglo XX y que tampoco ha logrado expandirse entre la mayoría de los creadores actuales: el poeta y la poesía en constante movimiento que existen en la medida de su voluntad de cambio, que lo es de adaptación al imperativo nuevo (o más bien futuro) que lo rige. El mismo rasgo que define insólitamente a Picasso en relación a los pintores del siglo XX, que consiste en tener etapas, épocas, eras, todo caso vivir el tiempo y sus novedades es el que gobierna el arte de Neruda, de tal modo que su entendimiento profundo no radica en descubrir el signifi-

cado de sus diversos momentos, sino el sentido de su moverse incesante, la clave de su desplazamiento por la poesía, construyéndola y destruyéndola en las mismas operaciones duales. Por eso sigue siendo certera la percepción de Juan Ramón Jiménez cuando hablaba del torrente de barro: él lo contraponía a las pepitas de oro, pero pudo haber avanzado un poco más (difícil cosa para un poeta preso del modernismo) y reconocer que ese barro era la poesía misma en una nueva instancia y que era barro en movimiento, río de barro, alimento terrestre.

A pesar del brindis al “alimón” con García Lorca y de la amistad pregonada con poetas españoles, el punto de partida nerudiano, incluso en esa influencia secreta de su primera época (la del uruguayo Carlos Sabat Ercasty) a causa de la cual fue postergada la publicación de *El hondero entusiasta* (p. 69-70), fue la instalación americana. Si bien ha sido apuntada muchas veces en relación a sus asuntos (inmensidades presuntamente americanas, cordilleras, océanos, bosques, selvas) lo ha sido menos en relación a la lengua, al manejo de esas palabras que son la

única clave de la creación (“Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan”) y que ya en la época del *Canto general* lo había llevado a interrogarse sobre el significado de la conquista de América. Porque el poeta vive en la descendencia del conquistador, en sus palabras, acechando el momento en que esas palabras (la semántica y la sintaxis hispanoamericanas desarrolladas junto a la constante invención lexicológica) comienzan hacer su propia guerra de independencia. Neruda llegó a las palabras en ese momento, que es el posmodernista, y fue uno de los capitanes de la cruzada americana de independencia que venía a hacerse a un siglo largo de independencia política: “Entre americanos y españoles el idioma nos separa algunas veces. Pero sobre todo es la ideología del idioma la que se parte en dos” (p.356). Es discutible su división de los americanos, mejor dicho su evidencia a considerar a los “preciosistas” americanos como huecos, pues la experiencia histórica dice casi lo contrario, que no ha habido en España nunca “preciosistas” de tan alta y acendrada audacia creativa como los

hispanoamericanos (Herrera y Reissig, Eguren, Ramos Sucre, Lezama Lima), pero en cambio es comprensible su voluntaria instalación en una dimensión sudamericana de la lengua de la lengua poética (“una sola gota de vino de *Martín Fierro* o de la miel turbia de Gabriela Mistral”).

En ese punto de partida (que implica infancia en Temuco, padre ferroviario, pueblo chileno y la fidelidad a muchas cosas verdaderas) también estaba prevista otra coyuntura que resultaría capital: “La multitud humana ha sido para mí la elección de mi vida” (p. 451), tema sobre el cual las memorias abundan contando diversas experiencias. Todas ellas se sintetizan en esta comprobación: “Un poeta que lee sus versos ante ciento treinta mil personas no sigue siendo el mismo, ni puede escribir de la misma manera después de esa experiencia” (p. 420) de tal modo que las diversas etapas, virajes y movimientos de esta obra podrían ordenarse en dos grandes experiencias cruciales: las de su subjetividad solitaria y las de su comunicación multitudinaria. Así al menos lo siente Neruda que una y otra vez, en sus diversas páginas sobre la poesía no ha

hecho sino debatir esas dos maneras. Prácticamente todas sus anotaciones sobre poesía responden al funcionamiento de esos dos polos, que, de conformidad con su afán englobador, quisiera reunir armoniosamente, pero que en su vida constituyeron el centro de sus principales y diferentes experiencias creadoras. Lo que dice sobre la originalidad, sobre la poesía civil, sobre la alegría, sobre el realismo, todo eso responde a lo que determinan uno y otro polo.

Nacido dentro de la órbita vanguardista en sus diversas modulaciones pero buscando siempre el restablecimiento de una comunicación directa con el lector (¿qué es la experiencia con la poesía sentimental que hace muy joven en los *Veinte poemas?*), obediente en sus mejores momentos (aunque en sus memorias trata de eludirlo) a la influencia del surrealismo, su peculiaridad es el abandono de ese origen, que sin embargo siguió alimentando siempre sus raíces creadoras, a la búsqueda de un lenguaje poético que resultara paralelo a una doctrina social en desarrollo. Cuando llega a afirmar que el “poeta que no sea realista va muerto, pero el poeta que sea solo realista

va muerto también” (p. 361) no hace sino desarrollar las posibilidades de una poética que es respaldada por una situación histórica particular: “La burguesía exige una poesía más y más aislada de la realidad. El poeta que sabe llamar al pan pan y al vino vino es peligroso para el agonizante capitalismo”. Por las mismas razones ha de criticar el culto del poeta maldito en el cual él se formó y si bien su enjuiciamiento peca de simplista por cuanto piensa que el concepto de que el “poeta debe vivir desesperado, debe seguir escribiendo la canción desesperada” es la “opinión de una capa social, de una clase”, es cierto que él inicia la ruptura de una verdadera convención en que había caído la preceptiva poética del “moderno”. Si bien la gran poesía del “moderno” (Rimbaud en adelante) nació de la obligada heterodoxia a que una sociedad burguesa condenó al artista, posteriormente esa misma sociedad asumió y comercializó esa heterodoxia y aun la deificó, de tal modo que la nueva heterodoxia que se le abría al poeta moderno para continuar su línea desenajenante y liberadora, su gran esfuerzo crítico, consistió en reconstruir comunicaciones con

los grupos sociales pasibles de destruir el orden burgués: es el intento de Rimbaud en la comuna de París, restablecido por los surrealista en el XX y retomado por sus disidentes aunque con sucesivas rendiciones y fracasos. Si en muchos casos, sobre todo en Latinoamérica, ha provocado una regresión poética, llevando al más generoso poeta imaginable a reconstruir un canto viejo y obsoleto con el cual contribuye a la esclerosis de la clase social a la cual dice o cree interpretar, en otros casos, y es parcialmente el de Neruda, permitió abrir una eventualidad creadora.

Lo más firme y nuevo de esa vía es la recuperación del realismo, sobre todo habida cuenta de que el realismo (postulado en la estética de Baudelaire) condujo a las posiciones regresivas y antimodernas de fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX y fue luego abnegado por la pasmosa creatividad del surrealismo. “El reencuentro del poeta con la realidad”, sería mejor fórmula que el “redescubrimiento del realismo”, sobre todo porque en el caso de Neruda significa haber vencido alguna dificultad constitutiva que en él paralizaba la percepción prístina de lo real. Es

sabido que su poesía es aceitosa, reiterativa, que trabaja por aproximaciones morosas, por matices acometidos una y otra vez para que ellos conformen un panorama dentro del cual puede situarse su descubrimiento emocional, de tal modo que en él la realidad se constituía en el sueño que ella provocaba en el poeta. Su progresiva agilidad, su percepción directa, su despojamiento y libertad de movimientos, todo eso es parte de una batalla personal y él lo dice, de paso, en este libro: “el debate entre lo real y lo subjetivo se decidió dentro de mi propio ser”. Esa fue la principal batalla del poeta, aquella en que efectivamente optó por el adulto y no por el niño, por el universo auténtico y no por el soñado, por la funcionalidad de lo real y no por los ensueños compensatorios de viejos esquemas morales. Es en esa batalla, en buena parte ganada como algunos bellísimos poemas de los libros póstumos comprueban, donde está la aportación central de Neruda, donde se nos define como poeta futuro.

Caracas, Junio de 1974.

## TODA VIOLETA PARRA<sup>5</sup>

Desde el 11 de septiembre estamos en Chile vivos y no hay nada más que venga de esa entrañable y calcinada tierra que no remueva las más profundas napas de la emotividad que este libro que se titula *Toda Violeta Parra* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975), y que lleva un prólogo sabroso, como una comida o un vino chilenos, de Alfonso Alcalde: “Violeta entera”. Allí se cuenta su vida, los humildes orígenes de la cantante y folklorista, su deambular por Chile, sus profundas pasiones, su energía y su alucinación, su devoción popular y su fe política socialista, su inmensa soledad y su desesperación

<sup>5</sup> Texto aparecido en la sección “Lecturas de Última Hora”, con la que Ángel Rama contribuyó en el periódico venezolano *Últimas noticias*. En aquella oportunidad, esta reseña al libro de Violeta Parra compartió página con una crítica al libro de Irene Herner de Schmelz *Tarzán: el hombre mito* (México: Sep-Setenta, 1974) y una nota necrológica sobre el escritor italiano Pitigrilli (Dino Segre).

constante, su terrible manera de caminar al borde de los precipicios. Y se lo cuenta todo recreando el universo popular chileno, su aire y sus gentes, sus costumbres sencillas, su modo de tocar —a través de lo más concreto y humilde— un resplandor universal del arte y la belleza. Pablo Neruda se lo dijo en verso:

Santa Violeta, tú te convertiste  
en guitarra con hojas que relucen  
al brillo de la luna,  
en ciruela salvaje  
transformada,  
en pueblo verdadero,  
en paloma del campo, en alcancía.

Viendo la serie de sus fotografías (fea, plebeya, hija del pueblo, decía de sí misma), viéndola en las provincianas imágenes que atrapan los fotógrafos de feria, o construyendo “a la suerte de la aguja” sus desconcertantes tapices populares, es como si siguiéramos la historia de un pueblo más que de una mujer o de una emocionante folklorista, tal como le dijera Neruda. Y leyendo la serie de sus décimas “a lo divino” y “a lo humano”, la serie de sus canciones y de sus cuecas, es difícil distinguir qué



pertenece a ella en exclusiva propiedad y qué es el canto pleno de su pueblo al que ella puso oído enamorado.

El 5 de febrero de 1967 Violeta puso fin a su vida. Esta vez había descendido muy hondo en el abismo y esa cuerda musical que era ella y que sólo vibraba en la mayor tensión, no pudo resistir ya más:

Grande es mi agotamiento  
mi pena y mi soledad.  
Señor: ¡qué barbaridad  
causarme tanto tormento!  
Es tuyo el atrevimiento,  
responde el cielo en su altura;  
ayer quisistes aventura,  
hoy te ves arrepentida;  
mejor quédate dormida  
para espantar tu amargura.

Quien quisiera completar este libro deberá apelar al disco *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (RCA, LPV 1353) que desgraciadamente no es una grabación impecable pero donde se le puede oír cantando algunos de sus momentos transidos como “Gracias a la vida”, como “Maldigo del alto cielo” o “La cueca de los poetas” que escribiera para ella su hermano Nicanor. Y también

el *Homenaje a Violeta Parra* (Philips, 40.008) que le rindió Mercedes Sosa y donde se incluye una pieza memorable, “La carta” que fue escrita ayer y que hoy pueden cantar como del día tantos y tantos chilenos.

Un poeta que la comprendió, porque era muy semejante a ella, Pablo de Rokha, percibió que su grandeza era la del cosmos del cual emergía como una arrebatadora fuerza:

La gran placenta de la tierra la está pariendo cuotidianamente como a un niño de material sangriento e irreparable y el hambre milenaria y polvorosa de todos los pueblos calibra su vocabulario y su idioma folklórico.

## EL NACIONAL

1 de octubre de 1976

### NERUDA SÍ, NERUDA NO

**L**os grandes hombres no sólo imponen estilos, temas, repertorios de palabras, visio-

nes inesperadas del mundo, sentimientos insólitos, nuevas melodías, sino que también fijan el comportamiento que se tendrá con ellos. La relación de Pablo Neruda (que era un hombre entredormido, suave, aprensado gozoso del instante) ha sido frecuentemente tormentosa: le visto atravesar plácidamente un huracán, del que incluso participamos, y aún hoy su muerte no ha apaciguado las furias vengadoras.

En el año 1960 lo vi organizar un recital de sus poemas en mi ciudad natal para responder a mi inmisericorde comentario sobre su libro *Navegaciones y regresos* (que me sigue pareciendo indigno de su talento) aunque tiempo después me agradecía la defensa que creí obligada cuando se publicó una intemperante carta de intelectuales cubanos por su almuerzo con el presidente Belaúnde, cosas que hasta el día de hoy le siguen cobrando los apristas de la vieja guardia.

En un divertido discurso cuando en 1962 la Universidad de Chile honró a Neruda, un poeta muy distante de su orbe lírico, Nicanor Parra, sentó este principio: “Hay dos maneras de refutar a Neruda: una

es no leyéndolo, la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado”.

A tres años de su muerte, todos los equívocos de la fama (Rilke dixit) y el imprevisto martirologio chileno, se han acumulado sobre su cabeza. Lo mejor hubiera sido dejarlo en paz para que el tiempo se encargara de esa tarea que él, como otro de su raza, Víctor Hugo, no quiso hacer por sí mismo: su antología. El río de barro con pepitas de oro, de que habló Juan Ramón, necesita sedimentarse para que el barro se deposite en el fondo y libere las pepitas de oro. De las mil páginas de poesías completas de Darío, ochocientas pueden perderse, pero las doscientas restantes bastan para limpiar, pulir y dar esplendor a su corona.

También Neruda escribió demasiado. Como Claudel, aunque dirigiéndose a la musa agnóstica, debía rezar: “el poema nuestro de cada día dánoslo hoy” de tal modo que cada año le aportaba una ubérrima cosecha de libros. El antologizador que lo antologice buen antologizador será. Vista la pluralidad de sus épocas artísticas (como en el arte de

Picasso) creo que se le deberá pagar su antologización como a un buen antologizador.

Ya los *Veinte poemas de amor* están en boca de las boleteristas, como antaño Darío y Nervo. La *Segunda Residencia* sigue siendo el

bastión de los estetas amparados de su círculo de fuego. Las *Odas elementales* van camino de los libros escolares. *El Memorial de Isla Negra*, como los últimos cuartetos de Beethoven, espera a su descubridor. Y el *Canto General* está en mitad de la disputa, motivando quejas cuyo trasfondo político puede sospecharse. Enjuiciar una obra de tal magnitud (y de tal demasía insolente) por un verso a un oscuro poeta español o a un lamentable político chileno, es como negar *La Divina Comedia* porque llegado a la contemplación de la rosa mística, Dante impreca directamente al Papa. Lo que nadie podía creer que resucitara, esto es: el aliento épico, patrióti-

## ENCUESTA LITERARIA DE "MARCHA"

★ Con el fin de ofrecer a sus lectores un panorama fiel y amplio de los problemas de la cultura uruguaya y de los esfuerzos creadores cumplidos por los intelectuales del país, MARCHA iniciará próximamente la publicación de las respuestas recibidas a una encuesta que ha remitido a los intelectuales uruguayos, poetas, novelistas, críticos, con los diez puntos que publicamos hoy.

Se cumplen en 1960 los treinta años de la llamada generación del centenario, a la que pertenecen la mayoría de los escritores encuestados, y ha parecido útil que desde esta perspectiva, ellos analizaran con entera libertad de opinión, los problemas particulares a que debieron enfrentarse a lo largo de su actividad y los generales del país, ayer y hoy. Pensamos que esta encuesta puede contribuir al desarrollo orgánico de nuestras letras y a una mejor discusión de una coordinada acción cultural.

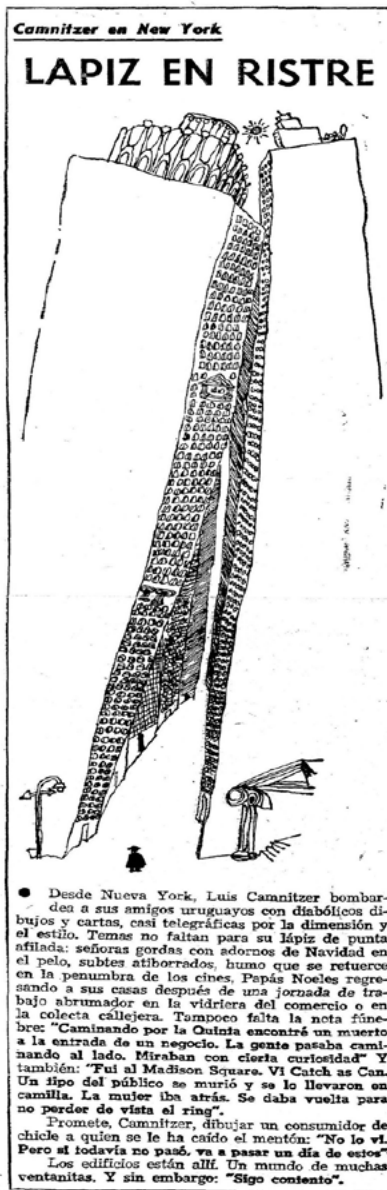
### Texto de la encuesta

- 1º — ¿Qué obras y qué autores han contribuido más a su formación intelectual? ¿Se considera inscripto en una tradición nacional o más vinculado a movimientos estéticos extranjeros?
- 2º — ¿Hay en su vida algún suceso que haya tenido honda influencia sobre su creación intelectual?
- 3º — ¿Ha podido cumplir con sus propósitos artísticos o algo ha impedido su plena realización? ¿Cuál de las obras que ha escrito le interesa más y por qué?
- 4º — ¿Cuál es su régimen de trabajo? ¿Tiene obra inédita? ¿Ha tenido dificultades para publicar? ¿En qué obra trabaja y cuáles son sus proyectos?
- 5º — ¿Qué opina Ud. de la repercusión que ha tenido su obra, en el país y fuera de él? ¿Cuál es el mejor crítico que ha tenido?
- 6º — ¿Qué papel entiende Ud. que ha desempeñado la promoción intelectual a la que Ud. pertenece en el desarrollo cultural del país?
- 7º — ¿Qué función desempeña el intelectual en nuestra sociedad y cuáles son las actividades que según Ud. le corresponden?
- 8º — ¿Qué medidas concretas estima necesarias para mantener viva la comunicación escritor-público?
- 9º — ¿Qué piensa de la literatura actual del país, narrativa, poesía y crítica?
- 10º — ¿Qué corrientes artísticas o qué autores entiende Ud. que apuntan hacia el porvenir inmediato de las letras?

co y multitudinario para cantar la historia, los héroes, la tierra, las luchas humanas, lo consiguió el Neruda desterrado de la mitad del siglo XX.

Un solo ejemplo: no sé que algún poeta venezolano actual haya creído posible recuperar las figuras esclerosadas de los héroes de la patria, como ese Francisco Miranda que, además de mentar una avenida, era un hombre que Neruda vio morir entre la niebla de un fragmento delicadamente delicado de su poema: "Si entráis a Europa tarde con sombrero/ de copa en el jardín condecorado...". Darío en 1900 creyó que ya era imposible el poema patriótico: Neruda en 1950 descubrió que podían animarse los bronce de las plazas para que los viera el pueblo que a sus pies disfrutaba de su pic-nic dominical.

Es obvio que obra tan vasta y heteróclita, no sostiene un parejo nivel poético. En otro divertido paréntesis, Nicanor se apresuró a constatar: "Para algunos lectores exigentes el *Canto General* es una obra dispareja. La Cordillera de los Andes es también una obra dispareja, señores lectores exigentes".





Extraña reversión a lo largo de una década, de la opinión sobre los intelectuales chilenos. Quizás por percibirlos ahora en el exilio, sueltos, separados de su medio, sumergidos en otro distinto. Ahora me parecen "flojos", bastante mal preparados intelectualmente, algo simples y cerradamente nacionalistas, con un horizonte acortado, frecuentemente reducidos a debates nimios como de patio de vecindad y muy a menudo dotados de falsa cordialidad, como de un sistema defensivo (ofensivo) basado en la simpatía, tras del cual está agazapado un oportunismo primario. La tragedia política ha acentuado alguna de estas "imposibilidades" que diría Borges, pero los ha endiosado haciéndoles perder la timidez: entre otros exiliados asombra el desinterés chileno por toda otra tragedia que no sea la suya y su evidente voluntad de no asociarse con otros pueblos en reclamaciones dramáticas que pudieran empañar su papel protagónico. Una suerte de arrogancia portaliana, solo que transportada ahora a la izquierda.



# LA CAUSA DEL TEATRO

## SOBRE ARTES ESCÉNICAS DE MEDIO SIGLO

### PRESENTACIÓN

Ángel Rama es sobre todo reconocido como crítico literario, profesor y editor, actividades que si bien desarrolla desde el comienzo de su carrera intelectual, adquieren mayor exclusividad en su trayectoria desde mediados de la década de los sesenta. Menor consideración –de pleno justificada, después de todo– han recibido actividades a las que Rama se dedicó desde tempranamente hasta el punto antes señalado, como su labor de bibliotecario (se desempeñó en la Biblioteca Nacional de Uruguay por un lapso de tiempo no menor, entre 1949 y 1965), o su proyecto narrativo, del cual se publicaron dos novelas (*Oh, sombra puritana*, 1951 y *Tierra sin mapa*, 1961, quedando además un libro inédito, *Cacería nocturna*, el cual obtuvo un premio en el Concurso de Narrativa del Consejo Departamental de Montevideo), cuentos en revistas, y un volumen de relatos que nunca se publicó (*Desde esta orilla*), solapado proyecto sobre el cual puede revisarse el artículo que Álvaro Barros-Lémez le dedica, “Ángel Rama, narrador” (*Hispanamérica* 39: 49-54). Menos atendida ha sido otra actividad en la que el crítico



uruguayo estuvo muy involucrado desde sus catorce años hasta cerca de sus cuarenta. Y esa actividad es el teatro, en el que incursionó en todas sus prácticas: crítico, actor, dramaturgo y director.

El texto que da cuenta de un modo mayormente autobiográfico de esta vinculación de Rama con el mundo de las tablas es "El teatro y yo", el cual por esta razón puede comprenderse como parte integrante de la serie de textos en los que el uruguayo construye a retazos su autobiografía, textos desperdigados en diversos medios y escritos a lo largo de su vida, tales como "Carlos, mi hermano mayor", publicado a la muerte de este en *Cuadernos de Marcha* N° 15 (1981); "Ángel Rama y su felicidad íntima: leer", aparecido en el periódico venezolano *El Universal* el día 9 de julio de 1978; "La lección intelectual de Marcha", incluido en *Cuadernos de Marcha* N° 19 (1982); "Mi 'Trampa 28' en los Estados Unidos", publicado también en *El Universal* de Caracas, el día 23 de enero de 1983; ciertos momentos de *La generación crítica (1939-1969)* (1972), o la novela *Tierra sin mapa* –cuyo disparadero es la muerte de su madre, quien junto al padre de Rama migraron desde Galicia hasta Montevideo a comienzos de siglo XX–, escrita en 1959 (ese año el Centro Gallego de Buenos Aires le otorga el premio Ramón del Valle Inclán), publicada en 1961 y galardonada en 1970 con el "bieira de plata" por el Patronato de Cultura Gallega de Montevideo. He aquí algunos textos para conocer su biografía. "El teatro y yo" apareció en el periódico *Acción*, el día 24 de octubre de 1958, con ocasión del estreno en Montevideo de *La Inundación*, primera obra teatral de Ángel Rama llevada a escena.

A partir de este hecho, el crítico uruguayo plantea en aquella nota una genealogía de cómo en su vida irrumpe el arte escénico, esa "ambulante mascarada con inalienables derechos", a decir de Rama. El relato tiene como punto de partida el año de 1940 y las Jornadas arqueológicas del Teatro, organizadas por Lincoln Machado Ribas, cuyo objetivo era la

reconstrucción de puestas en escena de obras clásicas. Rama reconoce haber ensayado durante meses el *Hipólito* de Eurípides, bajo la dirección de José Pedro Díaz, con quien casi veinte años más tarde, y junto también a su hermano menor, Germán Rama, fundaría la Editorial ARCA. Y aunque finalmente tales jornadas no se llevaron a cabo, los participantes –llega a reconocer el crítico– terminaron padeciendo “ese virus de la escena que después es tan difícil de desterrar”. Continuando con su relato, afirma que con posterioridad asiste a una Escuela de Arte Dramático abierta por SODRE, en la que le dio clases, entre otras influyentes personalidades del mundo actoral, Margarita Xirgu. Allí dice haber actuado de “estudiante quinto” o de “pastor octavo”, “o la voz que se oye en mitad del acto segundo”, en obras protagonizadas por “monstruos sagrados”, como *Amelia de la Torre*, *Isabelita Pradas*, *Álvarez Diosdado*, o la ya mencionada Margarita Xirgu, en obras como *Antígona* de Sófocles o *Numancia* de Rafael Alberti. Esta última dirigida por Margarita Xirgu y representada por el Teatro del SODRE en agosto de 1943.

Ángel Rama se incorpora luego a la compañía “El Retablo”, llegando a representar *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona y *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello, entre otras obras. “En ese entonces”, señala, “escribía cuentos, desdeñaba la crítica y ni por asomo se me ocurría la posibilidad de escribir teatro: el teatro era para mí un quehacer físico, como actor, y carecía de toda incitación intelectual. Nadie diga que no beberá tal marca de aguardiente, porque muchos años después escribí simultáneamente crítica y teatro”. Su faceta investigativa y crítica no llega a ser descrita en “El teatro y yo”, pero Álvaro Barros-Lémez y Carina Blixen, han logrado reconstruir sus hitos importantes.

El hecho es que tras esta juvenil introducción de Ángel Rama en el mundo de las tablas, comienza su interés por la investigación teatral. En 1952, en un ciclo de tres conferencias, expone sobre “La obra lite-

raria y teatral de Federico García Lorca". Al año siguiente, con apoyo a la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, lleva a cabo la investigación "Origen y desarrollo del teatro nacional". En 1955 tiene su primera y efímera incursión como crítico teatral en un medio escrito, cuando dirige la página dedicada al teatro en el semanario battlista *Match*, efímera porque la publicación alcanza a durar tan solo unos pocos meses. En 1956 presenta la obra de Federico García Lorca *Amor de Don Perimplín con Belisa en su jardín* para la Sociedad Amigos del Arte. Luego, entre 1957 y 1964, desarrolla su experiencia más sostenida con respecto a la crítica teatral, ejerciendo tal actividad en otro periódico battlista: *Acción*. En este medio ocupó, en algunas ocasiones, seudónimos tales como Mercucio, Martín Pérez, Antonio Gundín o A.G.

Tras este breve recorrido, retornemos al día 24 de octubre de 1958, día en que la Compañía Nacional de Comedia Florencio Sánchez estrena *La Inundación* en la sala Verdi dentro del ciclo Jornadas de Teatro Nacional, obra recibida con disparidades de juicio por la crítica montevideana, la que no llega a explicarse cómo un investigador teatral tan avezado comete errores tan ingenuos en la escritura de su primera obra (una crítica que también se repetiría en sus dos siguientes trabajos representados). Este mismo año escribe el ensayo "Situación 1958 del autor teatral". Al año siguiente, La Comedia Nacional, bajo la dirección de Laura Escalante, estrena su segunda obra, *Lucrecia*, trabajo que genera una aguda polémica por su tratamiento del tema religioso. Aún así, a pesar de o gracias a ello, se convirtió en un trabajo premiado. Obtuvo el Primer Premio del Concurso de Teatro Nacional, organizado por la Comisión de Teatros Municipales, el Premio de Casa del Teatro y el Segundo Premio del Concurso de Teatro Nacional Representado.

En 1961 ejerce como profesor de Historia del Teatro en la Escuela Municipal de Arte Dramático. También el 61, y nuevamente en la sala

Verdi, La Comedia Nacional estrena, bajo la dirección de Hugo Mazza, su tercera y última obra teatral, *Queridos amigos*, obra que ya había obtenido una mención en el Concurso convocado por la misma compañía en 1958. Con respecto a estas tres obras teatrales, en su nota "La crítica como creación (*El Caballo Rojo*, 10 de julio de 1983), Rama expresa que si "algún día las recojo en un volumen, querré titularlas *Ejercicios de Estilo*, quizás para encubrir de ceniza el ascua rebelde y desolada que yo sé que crepita dentro de ellas". En el mismo año de 1961, su ensayo "Ubicación de Ernesto Herrera en la literatura dramática" obtiene el primer premio en el concurso organizado por la Comisión de Teatros Municipales. El ensayo no se llegó a publicar, a pesar de que las bases contemplaban tal hecho. En 1963, en Chile, dicta los cursos "La literatura de las clases medias en la América del Sur" y "El teatro de nuestra época. La renovación dramática y escénica de los últimos 20 años", organizados por las Universidades de Chile y Técnica del Estado. En 1965, Barros-Lémez y Blixen fechan la que quizás sea la última actividad que vincula fuertemente a Rama con el mundo del teatro, cuando participa como jurado en un concurso organizado por la institución teatral El Tinglado de Montevideo.

Hacia el final de "El teatro y yo", Rama señala que "Este momento que vivimos exige que contribuyamos a la causa del teatro en la medida de nuestras fuerzas, y no puedo desprenderme del sentimiento de que, limitándonos a la crítica, no hacemos lo suficiente por este arte que entre nosotros ha despertado con nueva vida". Signos de este fervor y lucidez crítica, actitudes de compromiso que atraviesan la trayectoria intelectual de Rama y que volverá a recalcar hacia el final de su vida en el texto "La lección intelectual de Marcha", son las críticas que se presentan a continuación. En ellas Rama reseña y examina a compañías chilenas que exhibieron sus obras en Montevideo durante el lustro que va de 1958 a 1963, lustro inserto en el ejercicio del escritor uruguayo como crítico teatral en el periódico *Acción*. En *Cronología* y

*Bibliografía de Ángel Rama, Álvaro Barros-Lémez y Carina Bilxen* consiguan cerca de seiscientas notas sobre teatro durante este periodo.

Estas compañías y sus respectivos montajes son los siguientes. En primer lugar, el Ballet Nacional de Chile, el cual durante el mes de mayo de 1958 exhibe una serie de obras en Montevideo: *Carmina Burana*, *Milagro en la Alameda*, *Fantasia*, *La gran ciudad*, *La mesa verde*, *Capricho vienés*, *Las travesuras de cupido*, *El hijo pródigo*. Aquel mismo año se montan dos obras mimodramáticas de Armando Cassígoli, en un espectáculo representado por la compañía uruguaya Teatro La Máscara y dirigido por Bruno Musitelli. Esta reseña muy probablemente sea el único registro que se tenga de tales textos de Cassígoli, escritor por lo general adscrito a la "generación del 50". Luego, en marzo de 1960, Rama escribe sobre *Casi casamiento* de Daniel Barros Grez, obra llevada a las tablas por la Escuela de Arte Dramático de Chile. Un mes más tarde, su ojo crítico analiza *Una mirada desde el puente* de Arthur Miller y *Población esperanza* de Manuel Rojas e Isidora Aguirre, ambas montadas por el Teatro de la Universidad de Concepción. En octubre del mismo año, reseña críticamente *Noche de Reyes* de William Shakespeare en adaptación textual de León Felipe, y *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, ambas representadas por el Teatro Nacional de Chile. Un mes más tarde le llegará el turno a *Parecido a la felicidad* de Alejandro Sieveking, obra montada por la compañía uruguaya Teatro Nuevo Circular. En marzo de 1963, atiende expectante el regreso del Ballet Nacional Chileno a la capital uruguaya, retorno que se produce con las obras *La señorita Julia*, *Calaucán*, *Concertino*, la reposición del clásico *La mesa verde*, *Surazo* y *El eterno triángulo*. Finalmente, la sección la cierra un reportaje que Rama le dedica al Instituto Teatral de la Universidad de Chile, titulado "El ITUCH por dentro", aparecido en el semanario *Marcha* a fines de diciembre de 1964, mismo año en que deja de escribir semanalmente crítica teatral en el periódico *Acción* y comienzan a atenuarse agudamente sus modos de vinculación con "la causa del teatro".

# Acción

2 de mayo de 1958

UN BALLET  
EXCEPCIONAL:  
*CARMINA BURANA*  
(DE CARL ORFF, POR  
BALLET NACIONAL  
CHILENO)<sup>1</sup>

**L**a reposición del *Carmina Burana*, en la inauguración de la breve temporada del Ballet Chileno no hizo sino confirmar a pesar de las impropiedades de la versión ofrecida las excelencias del conjunto y el virtuosismo de sus principales figuras. Parece obvio repetir los elogios que hace dos años le discerniera unánimemente la crítica y su público entusiasta y en verdad bastaría recomendar efusivamente el espectáculo con las seguridades de

<sup>1</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: "Ballet-Oratorio de Carl Orff. Coreografía y dirección artística de Ernst Uthoff. Escenografía y vestuario de Thomas Roessner. Con el Ballet Nacional Chileno, solistas, orquesta sinfónica y cuerpo coral de SODRE bajo la dirección de Victor Tevah. En el Estudio Auditorio".

que no defraudará al espectador de ballet más exigente.

El acierto del *Carmina Burana* está en su plenitud artística misma, en haber logrado un acuerdo eficiente de las distintas partes del espectáculo: la partitura de Carl Orff, instrumenta moderadamente, con sabiduría y a veces con simplicidad efectista, una serie de canciones medievales en celebración del vino, del amor, del juego. La rica invención melódica de las canciones de goliardos, su acento limpio y auténtico, han sido respetados por Orff que las ha injertado en un lenguaje musical poderosamente rítmico y dentro de un plan armónico.

Sobre este material, Uthoff ha trazado una historia "ejemplarizante" mostrando el ingreso de los adolescentes al amor, sus extravíos pasionales, la celebración casi litúrgica de las bodas virginales, con la brusca revelación del tiempo y el destino cambiante que someten a los mortales. Todo ello visto como un ejemplo del mundo regido por la fortuna y su rueda presurosa, en que niño, rey y anciano se los lleva la muerte como si ella fuera la gran marionetista.

Si bien es evidente la capacitación de calidad de los bailarines del conjunto chileno, con figuras destacadas como lo son Escauriaza, Aránguiz y Poll, también es evidente que el mérito principal de este ballet revierta la invención coreográfica de Uthoff. Parece ser uno de esos casos en que el coreógrafo encuentra el tema y el material en que mejor puede expresarse, ya que no le conocemos a Uthoff nada que pueda compararse a este virtuosismo de *Carmina Burana*. La base técnica del conjunto chileno, que hereda las enseñanzas de Kurt Jooss con quien se formará Uthoff, se caracteriza justamente por una elusión de los tecnicismos ostensibles del ballet clásico, con la eliminación de las puntas, los “fouettés”, los “entrechats”; y la invención de un movimiento que tiende a la exclusiva revelación de la plástica dentro de una sencillez casi total. Partiendo de este instrumental, Uthoff ha creado un juego armonioso de alusiones, de referencias espaciales apenas apuntadas, jugando las figuras en cercanía sin unir las estrechamente nunca.

Dotó a los bailarines de una extremada levedad, que tiene su ex-

presión más sutil e ingeniosa en el bufón (con una solvente y precisa actuación de Escauriaza); buscó un desarrollo muy lento de las expresiones plásticas para obtener el clima de interior irrealidad que domina el cuadro de la primavera, y donde María Elena Aránguiz tuvo sus mejores momentos, secundada por Elly Griebe y Mirka Stratigopoulou con pericia: marcó claramente un ritmo mecánico para la escena de la taberna, donde tuvieron una intervención ajustada y difícil Arriagada y Salvo.

Dentro de los bailarines deben recordarse Heinz Poll, quien protagonizó el muchacho con una actuación siempre limpia y precisa, cuya elasticidad y gracia no fue desmedro de su fuerza. Y los citados Aránguiz y Escauriaza. El cuerpo de ballet no pareció esta vez lo suficientemente ajustado. Lo mismo puede decirse de los coros que no rindieron lo que le conocíamos en la versión de 1956. Buena la actuación de los solistas, particularmente en lo que se refiere al barítono Miguel Concha y a nuestra Ercilla Quiroga. La dirección musical del espectáculo fue correcta a pesar de la orquesta pesada. Estos defectos, pueden atribuirse a

la falta de ensayos y podrán salvarse en la representación anunciada hoy.

# Acción

---

7 de mayo de 1958

---

## MILAGRO EN LA ALAMEDA (BALLET NACIONAL CHILENO)

**E**l segundo programa del Ballet Nacional Chileno traía dos novedades para nuestro público y una feliz reposición; la mayor curiosidad radicaba en el ballet infantil que su director, Ernst Uthoff, ha presentado como una creación tan chilena como universal.

*Milagro en la alameda* (con música de Héctor Carvajal y Joseph Bayer) es un modelo de ballet para niños, demostrativo de una visión noble del tema y una realización brillante. No estamos en presencia de una obra magna como es la *Carmina Burana*, pero es difícil alcanzar en un ballet destinado a los pequeños,

la unidad y riqueza sensible de una obra como la citada.

Uthoff parte del cuento más transitado por el romanticismo dulzón: la pareja de niños pobres que deambulan entre los mayores indiferentes, y miran codiciosos los juguetes de una lujosa juguetería. Se duermen en la calle y, como es previsible, en su sueño hay un hada que los lleva al mundo animado de los juguetes donde juegan hasta caer, fatigados, en una cama que cuidan los espíritus protectores y donde se les ponen dos regalos: una muñeca y un poncho. Cuando aún están dormidos, en la calle, una pareja de “huasos” que vuelven de parranda les dejan como regalo la muñeca y el poncho que los niños encuentran al despertar. Se produjo el milagro.

El primer acierto de Uthoff es darle un acento chileno y realista, con una ambientación de principio de siglo, en que aparece la calle recorrida por los personajes habituales: la vendedora de ponchos, los huasos, las colegialas con su institutriz, los guardianes, barquilleros, serenos y hasta beatas que muy de madrugada van a la iglesia. Todos ellos engranados en un brioso y complejo juego de



movimientos que evoca los aciertos de Kurt Jooss para su ballet sobre *La gran ciudad*: del mismo modo Uthoff juega los contrastes, sin vacilar: da a cada personaje una línea de desplazamiento personal típica y los inserta luego en un esquema general, armonioso y sólo en apariencia confuso.

Su otro gran acierto es la selección de los muñecos animados, donde evita el convencionalismo y dota a todos los personajes de un lado satírico, humorístico e ingenioso que tiene momentos admirables. Sus muñecos son la ceremoniosa pareja de los barómetros; la pareja de la pastora y el deshollinador; dos peleles de una gracia absurda y poética; una laucha que parece una “bailaora” andaluza; dos “guaguas” de irresistible comicidad; un verdadero trompo animado que también evoca un obsesionante marciano. Todos ellos dirigidos por un maestro de ceremonias que actúa como un potrillo y por un hada madrina, la única a la que se ha respetado dentro de los cánones del género. Ellos y otros más harán sus números y festejarán la cueca que bailan deliciosamente los niños con acompañamiento de un arpa y una guitarra humanizadas.

Uthoff no sólo es un coreógrafo sagaz que acumula una serie de números de gracia elegante, sino que además es un hombre con sentido del oficio teatral, y que no vacila en el aprovechamiento de la pantomima para que el espectáculo adquiera una efectividad tan costumbrista como fantasiosa. Cuenta con un excelente diseñador de vestuarios, Hedi Krasa, y con la colaboración de un conjunto de bailarines experimentados. Todos tienen un rendimiento solvente, en un trabajo limpio y esmerado. María Elena Aranguiz demuestra una levedad e intensidad que ya se había hecho aplaudir en *Carmina Burana*, y también Heinz Poll que es seguro en su impetuoso maestro de ceremonias. Virginia Roncal es una bailarina diestra que actúa aquí sobre una base de ballet clásico. Todavía debe citarse a Malucha Solari en una composición humorística, a Oscar Escauriaza y Hans Züllig en los papeles y a Armando Contador en una ajustada intervención gimnástica.

El programa se completa con *Fantasía*, composición lírica para dos solistas y grupo, sobre música de Schubert y coreografía de Hans Züllig. Se trata de un ballet

abstracto sobre un juego de variaciones hechas con limpieza y sin ninguna notoria invención. Virginia Roncal y Hans Züllig lo interpretaron con la fría elegancia que reclamaba. Por último se volvió a ver el *Baile en la antigua Viena* sobre coreografía de Kurt Jooss para una música de Joseph Lanner, que a pesar de los años transcurridos y de pertenecer a una estética que muchos han dictaminado como muerta, conserva puro su encanto burlón.

Aquí Jooss se divierte con una evocación vienesa en que se rompe la convención romántica y se la sustituye con una discreta sátira del mundo de vals. El Ballet Chileno lo bailó con una frescura e intensidad que sólo puede conseguirse con un conjunto joven y entusiasta, que además demuestra un rendimiento pareo. María Elena Aranguiz, Malucha Solari, Hans Züllig y Heinz Poll llevaron junto con José Uribe la responsabilidad de las principales figuras.

**Regale Buenos Libros**

- Literatura Latino Americana
- Ciencias Sociales
- Ideologías
- Espiritualidad

**LIBRERÍA AMÉRICA LATINA**  
28 de Julio 2043 — Galería Territorial G.  
Envíos contrarrembolso

# Acción

8 de mayo de 1958

## FELIZ REENCUENTRO: EL PROGRAMA DE JOOSS (BALLET NACIONAL CHILENO)

El reencuentro con las viejas creaciones coreográficas de Jooss es siempre admirable, porque se descubre lo que se sabía y se temía hacer perdido: la perfección artística, severa e impecable, de ese gran creador del siglo. Cuando se anuncia *La gran ciudad* y *La mesa verde*, se concurre al teatro con algo de aprensión y aún se anuncia a los amigos que no los conocen que si bien son obras admirables quizás resulten envejecidas: se temen esos casi treinta años que han transcurrido desde su creación y que por ser los últimos son los más crueles con las creaciones artísticas. Pero el milagro vuelve a producir-

se, y tanto los que recuerdan las interpretaciones originales del ballet Jooss allá por 1940, como los que las descubren por primera vez, se sienten arrastrados por su poderosa invención dramática, por la concisión e intensidad de su línea argumental, por lo simple, sobrio y exacto de su coreografía.

Tantísimos ballets, y de los más singulares y artísticos, se desvanecen cuando se les oponen estas dos obras tan decididamente desnudas, que parecen demostrar lo que no por sabido es menos cierto: que en cualquier arte lo primero que muere o envejece lastimosamente es la decoración, la pompa que lo rodea, por agradable y brillante que sea. Jooss los creó en una época de la danza alemana caracterizada por su vocación adusta, por su rechazo de todo lo que podía considerarse aparatoso o bonito; cuando se buscaba salir de los cuentos románticos que aún sobremorían en el ballet y ponerles una visión de la realidad inmediata en pequeñas historias verídicas cargadas de un profundo sentido humano.

Es así que crea *La gran ciudad*, donde se enfrenta un mundo proletario simple y veraz, a un gran

mundo frívolo y corrompido, y entre ambos se establece la vieja historia de la seducción amorosa: son los trajes comunes estilizados, una sabia técnica de movimientos que hace pasar insensiblemente del gesto natural al gesto de la danza, una armonía muy pudorosa de los contrastes que le permite sustituir un baile libertino por un baile popular por un proceso gradual que opera como una ejemplificación moral. La primera escena, en que aparece esa calle de toda ciudad donde se mezclan los hombres de todas las clases, es un modelo de pericia coreográfica, y es intensa de color, con un ritmo claramente marcado que le hubiera envidiado Walter Ruttmann.

Pero la gran creación sigue siendo *La mesa verde*. Es también una historia repetida: aparatosa oratoria de diplomáticos en torno a la mesa de conferencias, contrastada con el horror de la guerra que aquellas palabras inician. En ocho breves escenas, Jooss orquesta en la forma más sumaria y efectiva posible las diversas situaciones de la guerra: con seis bailarines logra la visión rítmica de un campo de batalla estilizado; con otras tantas mujeres la

desolación de las refugiadas; la escena del burdel revela las enormes posibilidades expresivas de la danza moderna para transmitir ceñidamente realidades y estados de alma; pero es la invención del personaje de la muerte donde se muestra el acabado talento dramático de Kurt Jooss porque nunca se consiguió en el ballet expresar la fiereza contenida y la trágica grandeza de este ser misterioso y seguro.

El uso de la iluminación, los trajes sencillos sobre colores lisos, una música servicial y oportuna ya que no valiosa en sí, están aprovechados con sagacidad. El Ballet Nacional Chileno que es el único que conserva en su repertorio estas creaciones, las sirve con esmero. Patricio Bunster, Heinz Poll, Virginia Roncal, María Elena Aránguiz, Hans Züllig, Lola Botka y Joachim Frowin desempeñan sus papeles con solvente corrección.

El programa se completó con el *Capricho Vienés*, un ballet juvenil de Uthoff sobre valeses de Strauss, que tiene un encanto simple y fresco, y cuenta con una excelente vestuario, y la *Fantasía* de Schubert, que ya comentamos.

# Acción

---

9 de mayo de 1958

---

## HASTA LUEGO: LOS CHILENOS SE DESPIDEN

**C**on dos obras originales de sus coreógrafos propios se ha despedido el Ballet Nacional Chileno, sin alcanzar con ellas la plenitud artística de sus conocidas obras mayores: *Carmina Burana* y *Milagro en la Alameda*, creaciones de Uthoff, y el programa Jooss, especialmente *La mesa verde*.

*Las travesuras de Cupido*, sobre música de Mozart, reconoce un libreto original de Kurt Jooss, que hace pensar en lo que pudiera haber hecho el propio Jooss con una coreografía ligera, humorística, ingeniosa y diestra. La de Hans Züllig no supera un nivel de corrección menor, y concede demasiado al rococó que se adscribe tradicionalmente al nombre de Mozart con injusticia. Un argumento sencillo le permite establecer un juego de variaciones en

que sorprendentemente parece haber mucho de la danza tradicional en obvia transposición, sin un enriquecimiento original. Nos parece que Züllig se mueve con mayor ingenio en el ballet abstracto al que se acondiciona su temperamento.

Permitió no obstante lucimiento de Joan Turner a la que ya habíamos visto en la segura composición de *La mesa verda*. Virginia Roncal demostró su preparación técnica —sus brazos son aún poco expresivos— y María Elena Aránguiz dio una nueva versión de su talento y de su gracia.

De mayor riesgo y ambición era *El hijo pródigo*. Pienso que los prestigios del tema han conducido a los coreógrafos a tratarlo con tal asiduidad, a pesar de que la música de Prokofieff no resulta la más propicia para una invención coreográfica. El trabajo de Ernst Uthoff es desigual. Tiene un excelente primer cuadro donde es claro y detallado el ajuste al ritmo musical en la danza individual que el hijo pródigo (Heinz Poll) baila con limpia destreza y una energía que hasta ahora no había demostrado. Hay aquí una rica imaginación rítmica del coreógrafo, un uso sagaz

de gestos agudos, de figuras intensas y dramáticas. Cuenta además con una buena labor de Lola Botka y una excelente intervención de Heinz Poll que es, en el momento actual, el bailarín más completo del conjunto, luego de esta demostración.

En el segundo cuadro, Uthoff rinde excesivo tributo al pintoresquismo oriental y al convencionalismo para su traducción escénica. Un vestuario desacertado, sobre todo en el reparto femenino, una escenografía de escasa imaginación (Thomas Roessner) acrecientan el desenfoque del coreógrafo. Las tentaciones se reducen a las de una prototípica lujuria oriental con contoneos de caderas, dentro de un desarrollo que fuerza constantemente a la música y que no es su emanación natural. Debe contarse como excepción los bailes de Joaquín Frowin y Oscar Escauriaza, y donde se ajusta a la enérgica marcación musical. Las incorporaciones de escuela baletística americana moderna, visibles en la danza de Malucha Solari particularmente ágil, a un Heinz Poll muy seguro y firme, y que obtenga figuras curiosas con grandes posibilidades.

A pesar de no sentirse muy cómoda, el cuerpo de baile chileno conservó su ya probado nivel de corrección. No parecieron muy originales los trajes y el escenario de Samuel Castro para Mozart. En cambio la iluminación del Prokofieff reconoce ese interés por este aspecto del ballet moderno que había descubierto y realzado Jooss en sus creaciones.

Este programa no fue la mejor despedida que podía esperarse de este disciplinado conjunto. Pero la sola evocación de *Milagro en la Alameda*, para citar solamente las novedades, justifica bien una nueva visita próxima.

**LA MUJER  
SOVIETICA**

**Revista mensual en español**

Destacamos del contenido de los 4 números  
aparecidos en el corriente año:

- Melodías del bosque
- La mujer y los sindicatos
- Ulamamiento a las mujeres de todos los países
- Valen más cien amigos que cien rublos
- No puede haber libertad sin igualdad de derechos de la mujer
- Heroína de una división legendaria
- Una mujer en el mar
- Los intereses personales coinciden con los intereses sociales
- En la familia de una cosmonauta

**Secciones permanentes:**

- Modas, recetas de cocina, cuidado de los niños, cine,
- Literatura, arte, historia, etc.
- Decreto de páginas a todo color.

Precio del ejemplar \$ 1.00  
Suscripción anual \$ 10.00

---

**VENDE Y DISTRIBUYE**

**Ediciones Pueblos Unidos**

Tacarembó est. Colonia - Teléf. 4 20 94  
Buenos Aires 410 - Teléf. 96 67 41

\* En los salones de Ediciones Pueblos Unidos -Oficina del  
"Buenos Aires" se recibirá el jueves 14 de enero, a las 12 y 20  
horas una conferencia de lecturas de la revista "La Mujer Soviética"

Diseñador: Rita Harburu y Paulina Medeiros.

# Acción

17 de noviembre de 1958

## CON Y SIN PALABRAS (*EL AVISPA Y EL REPOLLITO DE ARMANDO CASSÍGOLI*)<sup>2</sup>

**U**n espectáculo sugestivo, creado con inteligencia y con sensibilidad artística, en un plano general de calidad, es el que bajo la dirección de Musitelli<sup>3</sup>

2 En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: *El Avispa y El Repollito*, teatro de Armando Cassigoli, *El primer cliente*, pantomima de Luis Somma, y *El espantapájaros*, mimodrama de Ricardo Espalter. Dirección de Bruno Musitelli. Escenografía y vestuario de Barnes, Cernada y Tosar. Música de Gorgias Gianola. Teatro La Máscara en su propia sala.

3 Bruno Musitelli, hermano mayor del fotógrafo y director de cine Ferruccio Musitelli, quien compartiera equipo con Ángel Rama en el periódico *Acción*, redactando notas de viaje. Bruno, por su parte, fue un hombre de teatro. Entre otras actividades reconocidas, fundó en 1940 la compañía teatral El Duende, junto a Rosita Bafico, Armando González y Juan Manuel Tenuta, compañía que fue invitada a Chile por Pablo Neruda durante los años 1946-1947.

presentó La Máscara. Su precedente es aquel *Contra el tiempo y mareo* que ofreciera el Club de Teatro con el propio Musitelli, y que aquí ha sido completado y ampliado para formar un solo espectáculo.

El temor de que la sola pantomima no llenara la función, la falta de suficiente material y actores, llevó a construir el espectáculo con dos partes: dos pequeñas obritas del chileno Cassígoli y dos pantomimas originales, partes que fueron ligadas entre sí con habilidad para darle un aspecto unitario y semejante. El ingenio de Musitelli se muestra en la creación del nexo que une las distintas escenas: un utilero en funciones, que se distrae observando en la platea a una mujer; se muestra también en la homogenización del teatro hablado y de la pantomima por el uso del escenario despojado con sólo cámara, la aplicación sintética de las luces y los trajes, y un juego interpretativo flexible y sugerente en base a pocos elementos de composición.

Las dos piezas de Cassígoli son “ejemplos teatrales” muy simples que buscan afirmación de una situación patética a través de un planteamiento mínimo, con recur-

sos directos y efectistas. Son hábiles en la utilización esquemática de las personas y en la explotación del contrato ideológico. Musitelli supo otorgarles un estilo de expresión coherente y lograr la emoción sin caer en la sensiblería. Contó con un eficiente trabajo de Trouiller, Espalter y Núñez, movidos con prudente riqueza de gestos y con un lirismo sensible.

En cuanto a la parte dedicada a la pantomima, su mejor momento estuvo en *En primer cliente* que interpretó brillantemente Espalter: es una escena en la línea de las que aportara Segall para la compañía de Marceau, y en que los gestos reflejan las situaciones de comodidad con ágil inventiva. En cambio *El espantapájaros* no es una idea muy original y su resolución no sobrepasa muchas veces la misma actuación sin palabras. La pantomima no es un teatro al que se le sacan las palabras, sino una invención de gestos irreales y que sirven para sugerir una realidad con más exactitud aún. Aquí hubo sólo un par de momentos brillantes, que evocan algunas ocurrencias de Marcel Marceau, y el resto resultó excesivamente lánguido.

Salvados los reparos que merece este mimodrama, el espectáculo se recomienda por su inventiva, su calidad artística, y su ponderada gracia original. Cabe mencionar el vestuario acertado de Barnes, Cernada y Tosar, y lamentarse de que la música de Gianola no esté a la altura de las que compuso para espectáculos teatrales o para la anterior pantomima. Musitelli ha demostrado las posibilidades del género y ha demostrado conjuntamente una inédita capacidad de director teatral en un estilo y afinado. Debería asistir.

**¡UN IMPACTO A LA EMOCION!**  
**ACLAMADA POR PRENSA Y PUBLICO**  
**“LA INFANCIA  
DE IVAN”**  
**GRAN PREMIO FESTIVAL  
DE VENEZIA 1962**  
**ULTIMOS DIAS**  
**CINE COVENTRY**

**SALA VERDI**  
**ACONTECIMIENTO SENSACIONAL**  
**LOS TITERES DE VILA**  
**DOMINGOS — HORA 15.30**

# **Acción**

11 de marzo de 1959

## **UN PRIMITIVO: CASI CASAMIENTO DE DANIEL BARROS GREZ<sup>4</sup>**

**D**eliciosa, siniestramente primitivo, el espectáculo ofrecido por los jóvenes actores chilenos alcanzaría su plena significación ante el público de esos pueblos que no han conocido aún el teatro: la ingenuidad del público iría a la par con la ingenuidad de la escena, los recursos de la comicidad, tan semejantes a aquellos del cine mudo, levantarían la algazara de los espectadores, y el texto de una simplicidad rayana en la inocencia sería descubierto como lleno de peripecias ingeniosas y deslumbrantes. Otra cosa es en Montevideo, otra es

<sup>4</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: “Tres actos de Daniel Barros Grez. Dirección de Domingo Tessier. Elenco de la Escuela de Arte Dramático de Chile. Teatro El Galpón.



tratándose de un elenco que, descontamos, no representa la maduración actual de la escena chilena.

La obrita de Daniel Barros Grez es de aquellas que en el siglo pasado se llamaba con una designación desaparecida entre nosotros, el juguete cómico, un cocktail de equívocos, disfraces, puntuales apariciones de los personajes aludidos, enredos sentimentales y burlescos, todo en un plano de ingenuidad como para hacer las delicias de un final de fiesta escolar o una amable reunión de salón. Si además el producto tiene un sabor nacional, folklórico o regionalista, eso es ya materia para que la deguste el paladar de los coterráneos y no los desapercibidos, apresurados extranjeros. Esos errores de óptica al trasladarse obras al extranjero, los hemos padecido también nosotros y hace muy poco lo comprobaban con nada menos que Sánchez, algunos uruguayos entusiastas.

Estudiantes de arte dramático, empeñosos, con capacidades aún no desarrolladas, los hay entre estos jóvenes, y bastaría citar el nombre de Lucho Barahona que compone un gracioso, desvaído personaje, el que parece más típico y también más ajus-

tado a la escena. Pero los ejercicios estudiantiles no pasan de esa función de revelar y perfeccionar condiciones propias: no parecen merecedores de otra gloria internacional, ni de otro compromiso menos rendidor.

Difícil es apreciar con este material literario teatral la acción de un director. Domingo Tessier; responsable del montaje, ha elaborado visiblemente muchas situaciones, ha enriquecido la acción con contrastes ingeniosos, ha estado encima de sus actores sin perderles una sílaba, aunque sea ceceosa. El esfuerzo no parecía muy justificado desde el comienzo y en el balance general se disimula, entre la desvaída pobreza escenográfica, la simplicidad de iluminación, y aún sus excesos llamativos.

Una actriz que conocimos en rendimiento más veraz, Bélgica Castro, pero que aún dota de una aura humorística seducción a su estafalaria vieja en trance de nuevos amores, es la que mejor rescata esta incursión por los reinos del viejo teatro primitivo.

Para quien tenga un espíritu dispuesto a la evocación candorosa, para quien busque en el teatro el entretenimiento inmediato y se complazca en estas incursiones lejanas,

este espectáculo podrá alcanzar una dimensión inesperada: la recuperación del humor de la infancia.

# Acción

---

18 de abril de 1960

---

## YA VIENEN LOS CHILENOS AL FESTIVAL

**D**n entusiasmo seguro o de cómo se hace teatro en Chile. Así podría titularse nuestra conversación con Gustavo Meza y Raúl Aliaga, director y escenógrafo del Teatro de la Universidad de Concepción respectivamente, que dentro de pocos días afrontarán, y no en sentido figurado, dicen ellos, al público uruguayo.

Su conjunto tiene ya unos 17 años de edad, creado como organismo aficionado bajo la inspiración de David Stitchkin<sup>5</sup> que entonces era

---

<sup>5</sup> David Stitchkin (1912-1997), fue rector de la Universidad de Concepción durante el periodo 1956-1962 y luego entre marzo y diciembre de 1968. En la actualidad, una sala de exposiciones

estudiante y hoy es juvenil rector de la Universidad de Concepción. Desde hace unos tres años se ha transformado en un equipo profesional a imagen del que actúa en la Universidad de Chile, en Santiago, con la incorporación de elementos egresados de la Escuela de Arte Dramático de dicha Universidad.

El equipo incluye, 16 actores, 2 directores (Pedro de la Barra y Gustavo Meza), 2 escenógrafos y 1 administrador, todos rentados. Además dispone de una Escuela que dirige Gabriel Martínez, y de un taller donde se estudian y reelaboran obras de autores juveniles. Más importante es que dispongan de un teatro de verdad. "Algo chico" nos dice, agregando, "de mil cuatrocientas localidades". En verdad la versión chilena del Solís, edificado igualmente en el siglo pasado, adquirido para la Universidad y reacondicionado modernamente.

Claro, para ellos es chico, porque también trabajan en el "foro abierto" que la Universidad de Concepción acaba de crear y donde caben cuatro mil personas que a veces se transforman en ocho mil. Además

---

perteneciente a la universidad lleva su nombre.

la característica saliente del conjunto de Concepción es su movilidad. Actúan en su escenario propio y luego salen a los barrios, zonas mineras, pueblos de la región dentro de ese plan de participación cultural inventado por el rector Stitchkin. Como si fuera poco han recorrido el sur hasta Punta Arenas y hacia el norte se han presentado en Santiago con amplio éxito. Allí recibieron el premio de la Sociedad de Críticos santiaguinos que por primera vez se discernió en bloque a un conjunto, y no a un actor, una actriz o un director.

El repertorio es conocido por nuestro ambiente porque varias obras han sido ofrecidas aquí por La Comedia: *El diario de Anna Franck*, *El amor de los cuatro coroneles*, *Nuestro pueblo*, *Juno y el pavo real*. O el repertorio independiente: *Te y simpatía*, *La sogá*.

Junto a estos títulos un buen repertorio de obras chilenas, donde la más significativa fue la obra de Isidora Aguirre *Dos más dos son cinco*. Con ellos Gustavo Meza se incorporó al elenco en calidad de director. Con *Población Esperanza*, de Rojas-Aguirre, entró como director Pedro de la Barra, abandonando el

Teatro de Santiago, y como escenógrafo Raúl Aliaga.

Aquí presentarán dos espectáculos: *Una mirada desde el puente*, la discutida pieza de Miller de la que ofrecerán la versión definitiva corregida por el autor, posterior a la que Montevideo conoció en la versión de Pedro López Lagar. “Una versión despojada de sus elementos patológicos —nos dice su director, Meza— donde se acentúa la parte social y se restituye al personaje como una ser integrante de la sociedad.

La otra obra es consecuencia de la insistencia de Pedro de la Barra para atraer al teatro los mayores escritores chilenos, en este caso Manuel Rojas, que con la colaboración de Isidora Aguirre se atrevió al gran tema social de los “cantegri-lles”. “Nuestra preocupación mayor es formar autores nuevos, nacionales, y para eso dedicamos energías al taller de teatro y buscamos aproximar a los narradores y poetas” nos dicen. Informándonos de paso de dos incorporaciones importantes, las de José Donoso y la de Daniel Belmar.

Gustavo Meza, que abandonó la psicología por el teatro y que a pesar de su juventud tiene ya cin-

co direcciones cumplidas, encara el montaje de un dramaturgo chileno, Egon Wolf, de quien dice que le parece el mejor de la actual promoción. ¿Qué le gustaría hacer? Vacila, se sonríe: “Bueno, soñar no cuesta nada: *Romero y Julieta*, y *La gaviota*”.

Raúl Aliaga abandonó sus cursos de director en la Escuela de Santiago para transformarse en escenógrafo junto a Orthous (*Montserrat*, de Robles) y luego en asesor técnico de problemas teatrales. Ya tiene varias escenografías en su haber —incluyendo *Las brujas de Salem* y *Anna Franck*— y a la pregunta qué querría hacer, contesta sin vacilar:” Dirigir”.

Con bastante inquietud acerca de la acogida del público, muy informados ya en Buenos Aires de resquemores teatrales, dentro de una semana transformarán el Festival Rioplatense en Festival del Cono Sur.



# Acción

27 de abril de 1960

## DEBE VER: *POBLACIÓN ESPERANZA*<sup>6</sup>

**E**n cualquier momento hubiera sido bien recibido el elenco chileno: a esta altura del Festival se beneficia de la obligación comparación con un nivel demasiadas veces insatisfactorio, amén de la simpatía inmediata que concita la dicción y el juego escénico de los chilenos.

Pero aún haciendo abstracción de estos elementos comparativos y relativos, hay en el équido de Concepción una solvencia teatral y un rigor escénico que lo hacen acreedor al aplauso del público uruguayo, y fue el de hoy un espectáculo

<sup>6</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: “Tres actos de Manuel Rojas e Isidora Aguirre. Dirección de Pedro de la Barra. Escenografía e iluminación de Raúl Aliaga. Elenco del Teatro de la Universidad de Concepción en el Victoria. Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente”.

que puede recomendarse sin vacilaciones, por la calidad de la obra, por la interpretación humorística y entusiasta de sus actores.

La obra de Rojas-Aguirre expone en base a varios personajes y breves líneas argumentales, la vida en un “cantegril”, una población “callampa” como designan los chilenos, que se ha denominado a si misma con fácil alusión significativa “Esperanza”. No pretende desarrollar una acción dramática propiamente dicha y, para todo lector de Manuel Rojas evoca en seguida su particular invención literaria apoyada en la revelación de los personajes, no en la peripecia argumental. La anécdota es casi siempre mínima, muchas veces apoyada en elementos de por si convencionales —visitadora social que trata ingenuamente de redimir a los desamparados; ladrón que por amor intenta vanamente salir del encierro de su destino; salvacionista que predica ruidosamente la fe en Jehová y por un momento tienta a una prostituta— los cuales se exponen ante el espectador merced a una ordenación esquemática que hace entrar y salir personajes para que entablen sus diálogos, sin lograr

fundir el todo en una arquitectura dramática superior ni hacer vivir colectivamente el pueblo.

Pero todo esto queda ampliamente compensado por un sagacísimo trazado de los personajes que elude auténticamente la simplificación, que es siempre sensible al rasgo de poderosa humanidad ante el cual se detiene respetuoso el afán de protesta social o la “esperanza de redención”. Los autores operan aquí una remodelación del personaje, estableciendo un pacto sutil entre sus rasgos costumbristas, exteriores o prototípicos, y una vivencia psicológica tan verdadera como simple en su mecánica expresiva. “Filomeno”, el roto chileno, es el ejemplo más maduro de esta capacidad para no quedarse en el perfil pintoresco y adentrar el hombre; dar su situación, encontrar el modo en que se exprese sin violencia ni retórica una psicología, y luego conseguir que esa misma personalidad ascienda a una visión interpretativa de su naturaleza, dicha con emoción y con inteligencia.

En este sentido la obra propone un camino feliz para la traslación a la escena de los personajes populares, y dejando aparte el verismo

que desde este lado de América no podemos comprobar, nos presenta una auténtica, honda sensibilidad humana que universaliza en el mejor sentido la vivencia humana, dentro de los moldes de un neorrealismo estilizado que recoge la aportación estética más moderna.

La versión del elenco chileno estuvo denominada por una preocupación realista y por el esfuerzo de su director para lograr la composición más jugosa, más diestra, y comunicante de los personajes. La dirección se mostró particularmente interesada en la marcación del actor y en la acentuación de sus rasgos verosímiles, dejando de lado la invención climática, el acompañamiento ambiental más propicio. Hay, en este modo de trabajar, alusión a una puesta en escena a la rusa, en la tradición de Stanislavsky, dominada en forma excluyente por la situación del actor, hasta el punto de permitir que se borre el contexto colectivo, la presencia escenográfica de las luces, el dinamismo escénico, así como esa preocupación tan corriente entre nosotros, donde la impronta esteticista es marcada, para establecer los valores plásticos con una atención de pintor.

De este modo la importancia mayor del espectáculo revierte a la tarea de los actores Andrés Rojas Murphy y Mireya Mora, a cargo de los personajes más efectivos —el equivalente de los “cómicos” de la comedia clásica— tuvieron riqueza inventiva, lograron una máscara eficaz y una dicción intencionada que, sobre todo en el “mudo” Filomeno del primero, conquistaron legítimamente el aplauso de la platea entusiasta. Roberto Navarrete, que todavía no ha dominado ciertos tonos duros, consiguió una presencia afectiva que fue definida, mejor que por él, por la alusiones de los personajes. La estampa de Jasna Ljubetic, la de Nelson Villagra, la de Alberto Villegas, fue siempre eficaz, aunque habría que verlos trabajando en otra zona menos directamente vinculada al costumbrismo verista; en éste se adaptan como un viejo guante y manejan sus posibilidades con rica sabiduría.

Fueron los personajes menos empastados en el ambiente popular, los que resultaron servidos por actores menos dúctiles al parecer, —Delfina Guzmán, Tennyson Ferrada, Jaime Vadell— quizás por no tener el apoyo que presta siempre la imitación

folklórica. Por eso mismo todo juicio definitivo debe postergarse hasta ver al conjunto trabajando con un texto más fácilmente mensurable en materia interpretativa por nosotros.

De todos modos, *Población Esperanza* es un texto honesto, animado por una nobleza de inspiración y de crítica social que no pretende someter la naturaleza real de los personajes, y concede a estos la primicia en un esfuerzo por rescatar verdad psicológica, costumbrismo y pensamiento. El espectáculo tiene una sabrosura general y una dignidad que testimonian la existencia de un conjunto solvente con algunos excelentes actores, y debe verse.

**DESDE  
CHINA**

Pueblos del mundo, unidos,  
por la prohibición y destrucción completa, definitiva,  
cabal y resuelta de las  
armas nucleares.

—Incluye importantes documentos,  
de la R. P. China y;

- ★ El texto completo del Tratado sobre la prohibición de las pruebas nucleares;
- ★ Discurso de Kennedy del 28 de Julio de 1963;
- ★ Declaración del gobierno soviético de agosto 3 y 21 de 1963.

Precio de venta \$ 4.00

Distribuye en el Uruguay:  
Vicente Roveita  
MAHOMA 4453  
MONTEVIDEO

# ***Acción***

03 de mayo de 1960

**EFICIENCIA  
REALISTA:  
UNA MIRADA DESDE  
EL PUENTE  
(DE ARTHUR MILLER,  
POR TEATRO DE LA  
UNIVERSIDAD DE  
CONCEPCIÓN-CHILE)<sup>7</sup>**

**E**sta obra es un paso audaz en la trayectoria artística de Miller, lo muestra en una instancia creadora muy similar a la de su apabullante maestro Eugene O'Neill: pasar de la realidad más concisa y trivial al plano universal y casi simbólico de la tragedia. "Lo que primero me llamó la atención en esta historia, cuando la oí una tarde, en el vecindario, fue cuán inmedia-

<sup>7</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: "Drama en dos actos de Arthur Miller. Dirección de Gustavo Meza. Escenografía e iluminación de Raúl Aliaga. Elenco del Teatro de la Universidad de Concepción, en el Victoria. Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente".

tamente y con qué absorbente simplicidad se desarrollaba” ha dicho Miller, subrayando que “su carácter escueto, absolutamente rectilíneo, su desnudo esqueleto, constituía su sabiduría y aun su encanto”.

En este aspecto la obra es simplemente una anécdota de la vida corriente: un estibador de Nueva York aloja en su casa a dos inmigrantes clandestinos italianos, primos de su mujer, y en las semanas de vida conjunta se desata una violenta, explosiva concentración dramática, cuando afloran sus instintos reprimidos y mezclados —amor a su hijastra, amor al joven inmigrante— que lo llevan a la destrucción de su honor público y a su propia muerte. Esta que podría ser una historia común suscita una honda repercusión espiritual que ya Miller había observado al decir: “Al cabo de un tiempo supuse que se trataba de la repetición de algún mito griego, que despertaba alguna cuerda largamente dormida en mi subconsciente... A menudo se me ha ocurrido la idea de que los inmigrantes “ilegales” que vienen de Italia hacia Eddie, en cierto sentido se han puesto en camino hace dos mil años”.

El tema se ha expresado en esta obra sobre tres planos que están firmemente engranados —y es esta arquitectura interior la que presta solidez y riqueza al texto— de modo que hay: una circunstancia real dicha con estricta connotación realista en la que Miller revela su avezado sentido de la acción dramática, su poderosa economía de recursos, y donde incursiona con alta invención en el campo psicológico; un planteamiento social que recoge la vida de los muelles neoyorkinos y supone una crítica de la política inmigratoria americana; en tercer término una revelación de la vida por el camino de la reviviscencia del mito que alcanza su expresión mediante la intervención del abogado —verdadero sustituto del corifeo de la tragedia antigua— cuando afirma que “la ley es mala cuando está contra la naturaleza”. Entendemos nosotros: ley social contra institutos vitales.

Dicho de otro modo: de un drama psicológico que rota alrededor de un alma ardiente y ciega, la de Eddie Carbone, se pasa a un drama social y de éste se trata de ascender, aunque sin que Miller lo consiga en el modo como lo alcan-



zó O'Neill, a una tragedia que por el sufrimiento ilumine el sentido de nuestra vida y de nuestros errores. La estructura exterior es la común del drama americano y el personaje de Eddie Carbone ya había tentado en otros planos a los dramaturgos contemporáneos: baste recordar a Anderson en *Te y simpatía* o a Martin du Gard en *Un taciturno*, aunque ambos entonces quedaban estrictamente encerrados en el círculo de la explicación psicológica que Miller rompe para trepar por la violencia y la sangre, hasta la tragedia. Pero en esta operación riesgosa también Miller había sido precedido con más amplitud y menos fortuna para Maxwell Anderson.

El elenco chileno eligió como único campo de la vivencia escénica el primario, realista, que ofrecía la pieza en su primera instancia, y en él la resolvió con una corrección y una solvencia ponderables, tratando de borrar las aristas demasiado notorias de lo patológico y diluirlas en el tratamiento social. El trabajo del director Meza Wevar es de una honesta corrección que expone el texto con precisa atención, sin jerarquizarlo lo suficiente ni de-

velar la riqueza de sus entrelíneas. Su mayor cuidado va dirigido a la composición de los personajes, donde con la excelente caracterización interpretativa de Tennyson Ferrada, consigue una verosimilitud esquemática poderosa. Algunos pozos en el ritmo escénico, algunas flaquezas en la resolución de las situaciones de violencia, no son suficientes para empañar la general eficiencia realista de su puesta en escena.

Pero el mayor compromiso era el de los actores, a quienes luego de lo folklórico aguardábamos en el plano riesgoso de la dramática universal: es su atinada, precisa y vivaz interpretación la que obtuvo el mejor nivel del espectáculo. Tennyson Ferrada, Delfina Guzmán, Jaime Vadell y Nelson Villagra demostraron capacitación y una destreza envidiable. El mundo americano que presentaron con graciosa dicción y ritmo chilenos nos pareció más honesto y veraz que el que vimos en la versión de López Lagar<sup>8</sup>, exceptuando la interpreta-

---

<sup>8</sup> Pedro López Lagar (1899-1977), actor y director teatral nacido en Madrid y radicado en Buenos Aires. En esta ciudad estrenó, en 1956, la obra de Arthur Miller aludida en este texto, *A view from the Brigde*, traducida por el como *Panorama desde el puente*.

ción más pasional, más tremendista de que éste fue capaz.

Luego de estos dos espectáculos se puede afirmar que el Teatro Concepción es uno de los elencos sudamericanos que cuentan de modo importante en la transformación del teatro sudamericano, y que con ellos se alcanzó el mejor momento del Festival.

# Acción

---

13 de octubre de 1960

---

## FALTÓ SHAKESPEARE (*NOCHE DE REYES*, POR TEATRO NACIONAL DE CHILE)<sup>9</sup>

**E**xplícitamente dice León Felipe que no ha pretendido traducir sino, “con

---

<sup>9</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: “Noche de Reyes. Comedia de William Shakespeare, adaptación libérrima de León Felipe. Dirección y vestuario de Pedro Orthous. Escenografía e iluminación de Oscar Navarro. Elenco del Teatro Nacional Chileno en el Solís”.

una libertad que va más allá de la paráfrasis”, ofrecer una recreación de un viejo cuento milesio nacido en la Edad Media, fructificado con el agregado de un cómodo enredo de criados que León Felipe poda a conciencia. Aparte de que es discutible la tesis de que estemos ante el desarrollo de una fábula milesia uno de cuyos avatares tiene la firma Shakespeare —creemos por el contrario que es una construcción dramática original a partir de Bandelio y Belleforest— el principio de la adaptación —actividad perfectamente válida— postula una recreación original comparable y oponible al material primario utilizado. Y es esta la falla mayor de esta obra de León Felipe titulada *No es cordero...* que es cordera! que por un lado es simple traducción de otra de Shakespeare llamada *Twelfth night or waht you will* y por otro lado es un pretexto para que León Felipe hilvane sus temas predilectos en una serie de poemas, algunos espléndidos, pero carentes de real contextura dramática.

León Felipe es poeta, creemos que más fuerte poeta de lo que por lo general se lo reconoce, y bastaría el texto que el bufón recita antes

de que caiga el telón para probarlo acabadamente. Pero carece de sensibilidad dramática, lo que explica que estime innecesario compromiso con una época el episodio burlesco de Malvolio, lo que explica que anegue un texto de por sí maravilloso —quizás la más hermosa comedia que se haya escrito nunca— con largas disertaciones poéticas explicativas y divagantes que están sustituyendo esa aérea y milagrosa levedad de la acción dramática shakespeariana, ese sutil tacto con que el endiablado inglés maneja el equívoco sin desbarrancarse nunca y situándolo siempre en la gracia y el humor.

Si León Felipe sobreestima su capacidad, subestima en cambio la de Shakespeare y bastaría cotejar su adaptación con la más fiel de un auténtico dramaturgo como Jean Anouilh, para comprender la magnitud del error del español vencido ampliamente por Shakespeare, y, al querer emularlo, simplemente lo traiciona.

Pero haciendo abstracción de Shakespeare, imaginándonos ante una obra original de León Felipe, encontramos en la versión del Teatro Nacional Chileno otra traición, más

sutil y explicable, que esta vez se ejerce como justicia inminente sobre el propio León Felipe, y que es atribuible a Pedro Orthous. Orthous se ha dejado engatusar por el adaptador, por sus continuas alusiones al cuento fantástico, a la ilusión, al juego de la imaginación, y en escena ha recreado —espléndidamente, desde luego— una “feerie” que podría corresponderse con *Sueño de una noche de verano* en la manera Reinhardt, pero no con el texto que le proporciona León Felipe. Este es mucho más robusto, directo y hasta grueso, mucho más concreto y denso, menos aéreo y lírico de lo que el propio autor dice, cosa que no es sorpresa para ninguno de los lectores de la poesía de ese atrabiliario, ardiente y efectista español. Puede admirar el milagro ingrátido de Shakespeare; no puede en cambio recomponerlo en una escena.

El montaje suntuoso y, lo que es más desajustado, preciosista hasta el alambicamiento, con que Orthous ha puesto la obra, resulta línea a línea desacomodado con el texto que maneja con el cual sólo se corresponde en las alusiones y no en las concretas expresiones y en el tono dominante. Es, además, un

preciosismo que se extrema hasta la belleza decadente que más podría corresponder a las reconstrucciones antiguas de un conde Fersen que a las más sana, más juguetonas, mas burlescas maneras de manejar el equívoco que tenía William Shakespeare, y tiene León Felipe. El vestuario y la escenografía tipifican esa actitud del director.

Como estamos en presencia de un aguzado artista, Pedro Orthous, el desajuste de la puesta en escena no puede abolir su mucha invención, su despliegue audaz, la resolución ágil y fluida de la obra, la consecución de climas misteriosos, de instantes de lirismo y de situaciones burlescas, y sospechamos que ente sus manos *Sueño de una noche de verano* alcanzaría esa locura imaginativa y suntuosa tras la cual se desvelaba Reinhardt.

El elenco chileno acompañó con devoción, también muchas veces abrumado por la cargazón arbitraria de los trajes, el impulso de su director. No es todavía el momento de abrir una opinión sobre sus méritos, pero desde ya puede notarse un conjunto de actores educados y capaces, entre los que se debe mencionar

a Jorge Lillo por su imponente “Carranzano” lleno de majestuosidad y de aplomo, a Agustín Siré por su real y filosófico bufón tan bien dosificado de melancólica alegría, al “Tobías” de Roberto Parada y al impulso casi rapsódico con que Alicia Quiroga buscó dar lirismo a su “Viola- Cesareo”.

En última instancia es la ausencia de Shakespeare la que añoramos, y es tan visible la distancia ente la versión de León Felipe y el original que hubiéramos aplaudido la pedestre traducción de Astrana Marín<sup>10</sup> con agradecimiento. Seguros, además de que con ella Pedro Orthous hubiera dado una prueba más evidente de su don de artista reconocido.



10 Luis Astrana Marín (1889-1959), periodista, ensayista y traductor español. Su traducción de *Sueño de una noche de verano* apareció en Madrid, en 1922, publicada por Calpe.

# Acción

17 de octubre de 1960

## VIVACIDAD INTERPRETATIVA (*LA VIUDA DE APABLAZA,* DE GERMÁN LUCO CRUCHAGA, POR TEATRO NACIONAL DE CHILE)<sup>11</sup>

**L**a obra de Luco Cruchaga es una muestra de ese teatro regional que América conoció ampliamente a comienzo del siglo y cuyo interés, más que en una acción dramática original y poderosa, está en el retrato fiel de algunos tipos campesinos y en la explicación monocorde de situaciones derivadas de las ambiciones, deseos, frustraciones que se engendran en esa realidad.

<sup>11</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: "*La viuda de Apablaza*. Tres actos de Germán Luco Cruchaga. Dirección de Pedro de la Barra. Decorado de Raúl Aliaga. Elenco del Teatro Nacional Chileno en Solis".

De ahí que esté organizada sobre una mecánica muy simple y recaiga permanentemente en dúos que permiten, con un esquema eficaz, graduar el proceso que atraviesa la dominadora viuda de Apablaza — rica terrateniente— y que la lleva al suicido final al perder su entereza por el amor de un hijastro. Sobre un tratamiento realista con constante esfuerzo de recuperación folklórica, se superpone un débil esquema que responde a la estética naturalista, y más que éste es aquella captación ambiental la que justifica que la obra siga viviente e interese.

Pedro de la Barra optó con buen tipo por la mejor tipificación de los personajes, obteniendo de ellos una sabrosura de carnación popular que imprimió al drama muchas veces un andar de comedia feliz. De acuerdo con los lineamientos de su típico estilo de director, su tarea creadora se centró decididamente en los actores con desvío de los restantes aspectos del espectáculo, dando así ese aire honesto y grave que ya le conocíamos por *Población Esperanza*: mínimos desplazamientos, escaso uso de la mecánica escénica, concentración sobre el texto bien di-

cho y sobre la composición. A esto se agrega un escenario muy simple de Aliaga y una iluminación estática de Navarro, para no distraer en nada de la vivencia del actor.

Carmen Bunster, con una dicción sorprendente en el primer acto, supo graduar con alta sabiduría el proceso de su viuda, salvó con eficiencia la escena de la declaración en el segundo y logró el patetismo incambiable del tercero. Mario Lorca fue más feliz en el primer acto con la impostación popular de su Ñico que en los restantes haciendo de gran señor, pero su cierre de la obra es un ejercicio de tino escénico. De los restantes merece recordarse a Bélgica Castro y la corrección graciosa de los peones en general.

*La viuda de Apablaza* fue la ocasión de poner más de manifiesto la calidad del equipo interpretativo chileno, que parece moverse con más holgura y seguridad en textos nacionales intensos de esta índole. Sin tratarse de una gran obra de jerarquía hay en ella una captación humana y lingüística que bien vale un espectáculo de tan prudente y eficaz honestidad artística.

# Acción

20 de noviembre de 1960

**LAS BUENAS  
INTENCIONES  
(PARECIDO A LA  
FELICIDAD DE  
ALEJANDRO SIEVEKING,  
POR NUEVO CIRCULAR)<sup>12</sup>**

**U**na reducida intención de recorrer un aspecto de la vida cotidiana de seres “sanos y serios” como dice uno de los personajes, explicar cómo son, cómo se enfrentan a sus problemas, colma el horizonte de este autor chileno que a los 25 años muestra un manejo hábil de sus criaturas escénicas, que podrían filiarse más en la tradición literaria del drama americano que en una realidad nacional —chilena o uruguaya— en la adaptación que ofreció el Nuevo Circular. Sus debi-

<sup>12</sup> En su bajada de título este texto incluyó la siguiente presentación descriptiva: “*Parecido a la felicidad*. Dos actos de Alejandro Sieveking. Dirección de Gustavo A. Ruegger. Elenco de Nuevo Teatro Circular en su sala propia”.

lidades —un alargamiento innecesario de las situaciones, una resolución acumulativa por diálogos, una dureza en el encadenamiento de los sucesos, un fraseo sentencioso e ingenuo en ocasiones— pueden considerarse compensadas, habida cuenta de la edad del autor, por la felicidad de una captación de vida sencilla y auténtica. Y si aquí todo es chico, sin resonancia espiritual ni ambición, su honestidad rescata la estrechez de mundo en que Sieveking se mueve.

Nuevo Teatro Circular es un conjunto aún inexistente, y es con un elenco ajeno que dificultosamente puede aparecer en la escena; más que responder a una verdadera necesidad el conjunto responde a una voluntariedad cuyo sentido y futuro no vemos muy claro. El director Ruegger mueve sus cuatro actores con sobriedad; acierta con el gesto y naturalidad que exige la obra y el sistema de teatro circular, acierta con la ambientación verista, pero tolera un subrayado enfático —particularmente en el caso de una actriz de real fuerza y talento como es Raquel de Benedykt— que disuelve la posible emoción de las situaciones desviándolas para un

inconvincente melodramatismo. Es cierto que el texto tiene momentos muy duros, es cierto que los personajes están más apuntados como intención que compuestos como realidad por el propio autor, pero esas deficiencias lejos de ser apagadas resultaron intensificadas. Sobre todo en los momentos de más dramatismo del segundo acto, donde se perdió la sencilla verdad con que se abrió el espectáculo.

De los actores es Omar Scarone quien puso mayor dignidad auténtica a su personaje, y lo siguió Beraldo que no alcanzó a trazar en escena un ser humano cabal pero que tampoco resultó enojoso. Benedykt explanó gruesamente las intenciones de su Olga que debieron sugerirse en un medio tono retenido. Z. Nebot, que subía por primera vez a un escenario, demostró que tiene personalidad y un futuro, pero hizo oscilar el personaje entre el dramatismo y la comicidad, diciendo nerviosamente su texto.

A las buenas intenciones del autor se han plegado sin brillo las buenas intenciones de un conjunto que está lejos todavía de la eficiencia dramática, y al que convendría un

examen honesto de su situación para encarar sensatamente un futuro.

# Acción

---

22 de marzo de 1963

---

## NOVEDADES Y BÚSQUEDAS ARTÍSTICAS: BALLET NACIONAL DE CHILE

**E**l Ballet Nacional Chileno nos trajo sus últimas creaciones, iniciando el Festival Internacional de Ballet que auspicia el SODRE, y al placer artístico que depara este reencuentro se suma el descubrimiento de nuevos valores, la constancia de que este organismo — de los más originales que existen en nuestra América— lejos de anquilosarse está en un proceso de búsquedas y de ensayos de evidente interés.

Tres coreógrafos, Pauline Koner, Patricio Bunster (que es subdirector del conjunto) y la sueca Birgit Cullberg, muestran que el Ballet de Chile no se agota con las creacio-

nes ya tradicionales de Kurt Jooss ni con las invenciones de su mejor discípulo, Ernst Uthoff, y aunque se las puede seguir prefiriendo como las creaciones más amplias, plenas y armónicas (los memorables ballets de *La mesa verde* y de *Carmina Burana*, respectivamente), debe reconocerse el interés de las nuevas sendas que se ve recorrer al Ballet.

La mayor expectativa estaba puesta en las coreografías de Birgit Cullberg de quien se vieron dos trabajos: un “divertissement” definido como dúo coreográfico, sobre música de Hilding Rosenberg, *Adán y Eva*, que resultó insatisfactorio. El intento de recreación de la pareja inicial, evocada con indulgencia humorística, es una idea digna de una ilustración de Jean Effel y evidentemente pasible de un logro cómico y lírico rico, pero la versión de Cullberg careció de gracia, de levedad y de sensibilidad. Fue muchas veces tosca y sobre todo resultó alargada en demasía, sin que la pudieran salvar del tedio los buenos trabajos de José Uribe e Hilda Riveros. En cambio tuvo calidad, invención e interés *La señorita Julia*, adaptación balleística de la obra teatral de Strind-



berg sobre música de Ture Rangstrom, arreglada por Nilsson, con trajes y decorados de Erixon. Cullberg despolvó el repertorio de movimientos y actitudes de la danza académica y para gran sorpresa lo injertó con habilidad en el sistema del Ballet Chileno, utilizando como contraste las puntas de *La señorita Julia* (una interpretación a lo Giselle de Virginia Roncal) y la soltura de las campesinas y los servidores, enriqueciendo las posibilidades expresivas del ballet y llegando incluso a tímidas reconstrucciones de “pas de deux” tradicional. Birgit Cullberg demuestra aquí seguridad de narrar balletísticamente una historia y para trabajar con eficacia las zonas eróticas y mórbidas que la obra postula, aunque concede demasiado al interludio campesino y trabaja en un tono farsesco extremando la escena del padre y el novio de la señorita Julia. Contó con un excelente reparto, con una actuación notable de Robert Stuij, siempre seguro, audaz en el salto y la pirueta, capaz en la sugerencia y el dominando la expresividad con precisión: Virginia Roncal mantuvo su conocida línea depurada, y Oscar Escauriaza, Elly Griebe y

Ana Cremaschi fueron acompañantes en primera línea.

*Calaucán* vuelve a mostrar el interés de Patricio Bunster por una mitología americana, por una creación autóctona de grandes mitos y temas que representen lo peculiar de nuestras tierras. Partiendo de una excelente partitura para percusión de Chávez, intenta con un lenguaje áspero, casi chirriante y siempre dramático, una interpretación épica de la formación de la raza americana, jugando el elemento indio los dioses antiguos y los conquistadores españoles en una vivaz conjunción. Hay aquí fragmentos sorprendentes, rápidos escorzos que cuentan como una actuación notable de Joan Turner y José Uribe, donde el signo bárbaro de la América precolombina se traslada al signo doliente posterior, pero quizás el ballet se resienta por la escasa riqueza de su argumento y por los desacordes de su compaginación coreográfica. Por otra parte el vestuario y el decorado de Julio Escámez apuntan meramente a la reconstrucción realista sin mayor atención por una armonía plástica o por una sugerencia simbólica.

Quizás la página más hermosa de esta primera presentación, y aquella donde se recobra más plenamente el estilo y la dirección propias del Ballet de Chile, fue el *Concertino* de Pergolesi con coreografía de Pauline Koner. Una pequeña obra maestra de gracia, de refinamiento y de perspicacia, a cargo de una alumna de Uthoff que no desmiente a sus maestros. Detrás de este ballet están las enseñanzas de *Carmina Burana*, pero traspuestas por un temperamento femenino sensible que conoce el lenguaje eficaz de las manos, la articulación contrapuntística de las figuras y la claridad alegre del arte. El trabajo de Pauline Koner, con una adecuación admirable de sus intérpretes, Joan Turner, Hilda Riveros, Rosario Hormaeche y Ana Cremaschi, es memorable, y muestra un ajuste profundo del gesto y la música como es raro encontrar a menudo.

En resumen una presentación de interés sostenido, que muestra al Ballet de Chile en un plano de preparación técnica muy elevada, y sin perder su espíritu experimental, inquisitivo y creador.

# Acción

---

27 de marzo de 1963

---

## BALLET DE CHILE I Y II: DOS REPOSICIONES MEMORABLES

**E**l segundo programa del Ballet de Chile incluía la reposición de *La mesa verde*, el admirable ballet de Kurt Jooss, que provocó ovaciones por parte del público uruguayo. Mientras lo veíamos no dejábamos de pensar que ese ballet tiene ya más de treinta años creado, y recordábamos nuestro deslumbramiento cuando en 1939 el propio Jooss lo trajo a Montevideo, en la época en que Ernst Uthoff interpretaba en él el papel de “La Muerte”. Esos años transcurridos no lo han envejecido en nada, y sigue conservando el impacto artístico y emocional que en 1932 le mereció el primer premio en el Congreso Internacional de Danza de París.

En aquella época fue más cabalmente revolucionario que ahora, porque no sólo se trataba de una creación coreográfica impar, sino además una transformación a fondo del estilo balletístico. Esta última ha dejado de ser sorprendente, se ha abierto camino en el arte contemporáneo y ha dejado escuela, incluso en este Ballet de Chile que es uno de sus más fieles herederos. Ya no nos sorprende la ausencia de puntas y de las posiciones tradicionales del ballet clásico, y el lenguaje expresivo a que recurrió Jooss nos parece moderno, propio de nuestro mundo y nuestros gustos.

Pero si el estilo se ha colectivizado en el gusto del público, sino tiene sorpresa, *La mesa verde* conserva intacto su poder de persuasión, de belleza, tanto por su admirable alegato pacifista como por la exactitud de sus narración mediante gestos, por la emoción compatible de sus figuras austeramente inventadas, por la capacidad de invención estética que revela. Se podría decir que estamos en presencia de un clásico, un nuevo clásico que se opone a las grandes creaciones del ballet académico —*Sílfides*, *El lago*— como expresión más exacta de nuestro

tiempo y de nuestra sensibilidad. El aplauso cerrado que le testimoniaron jóvenes espectadores que por primera vez se ponían en contacto con esta obra, prueba que conserva para las nuevas generaciones una poderosa seducción. Es, desde luego, el claro fenómeno del arte, pero es también demostración de la contemporaneidad intensa de esta creación.

La versión del Ballet de Chile fue impecable. Tiene ya esa destreza fluida de lo muy elaborado y ejercitado, y a pesar del cambio de figuras el Ballet de Chile consigue siempre una versión inmejorable. En la versión que vimos, Max Zomosa consiguió una brillante interpretación de “La Muerte”, y Heinz Poll, Oscar Escauriaza, Virginia Roncal, Joachim Frowin, Joan Turner y José Uribe, que integran la primera plana de bailarines del elenco demostraron que la excelencia se puede alcanzar en una recreación minuciosamente trabajada.

Como estrenos, este segundo programa nos proporcionó un trabajo excelente de Patricio Bunter, *Surazo*, en esa línea suya de reinención de la temática americana que marca un camino difícil y lleno

de posibilidades. Un mundo simple, de trabajadores, con un pequeño drama sentimental y un sentimiento de vivencia colectiva que a su vez se refracta en una agitación telúrica proporcionada por este viento sur que trae la tragedia. Bunster crea un ambiente, maneja con sabiduría los ritmos y resuelve las escenas con precisión. Hay no obstante en el desarrollo general del ballet dificultades en la capacidad narrativa que a veces hace confuso el hilo de la peripecia, y una intervención irregular del elemento coral en la historia particular que no llegan a fundirse y que tampoco se oponen, deslindándose con suficiente limpieza de planos de cada uno.

Bunster es más seguro en las escenas sueltas: así el monólogo del solitario, que permitió calibrar la calidad interpretativa de Max Zomosa, así el entretamiento de los dos hombres —Zomosa y Stuijé en un trabajo rítmico preciso—, así las escenas afectivas de los novios, con una Joan Turner de cauta expresividad y de dominio seguro de la escena. No disponía Bunster de una partitura muy eficaz —de Alberto Ginastera— y quizás a ella se deba

la torpeza narrativa. Buenos decorados y trajes de Julio Escámez muestran una recuperación artística de los personajes populares. Se trata de una empresa que en nuestro país no ha tenido buenos imitadores que sería dable reclamar, y manifiesta a las claras como el Ballet de Chile ha ido enraizándose en la realidad propia del país y transformándose en una expresión auténtica de sus personajes y problemas.

Por último Birgit Cullberg volvió a ofrecer un pequeño ballet humorístico, *El eterno triángulo*, donde intenta simultáneamente, la burla de los juegos amorosos y la sátira de las posiciones del ballet clásico. Haber transpuesto las tres figuras, las dos damas y el caballero, a aves de corral, es índice de la actitud burlona pero no consigue una eficacia crítica suficiente porque desborda hacia el ballet pintoresco o infantil. Más sutil e ingeniosa es la sátira del ballet clásico que le hubiera convenido pasar a primer plano, donde se nos ofrece un “pas de deux” gallináceo de irresistible picardía, un juego de variaciones torpes y en general una minuciosa descripción de todas las dificultades y falseda-

des a que da lugar el ballet académico, incluyendo el bailarín que le sobra tiempo y pide la entrada de sus compañeras, los saludos finales, las posiciones airoas que se hacen grotescas.

Birgit Cullberg tiene talento sobrado, como lo mostró en *La señora Julia*, y tiene una capacidad, más que burlona, satírica, que todavía no ha alcanzado su justa medida escénica, pero que en ella es una cuerda rica de posibilidades inventivas, y que no debe desdeñarse.

El tercer programa de Ballet de Chile trajo, para regocijo de los aficionados, *Carmina Burana*, logrando dos llenos en el SODRE y dos ovaciones estruendosas. Es, no hay duda, un espectáculo de alta calidad, que tanto aquí como en Chile, como en otros países americanos, ha recibido siempre la misma alegre aceptación, constituyéndose en el éxito seguro del Ballet chileno. La complejidad de su invención, el apoyo melódico que le presta Orff, el lirismo y la simplicidad de sus temas y ese ideal fresco, tranquilizador, que lo mueve, contribuyen a resolver un espectáculo que halaga al público, quizás algo superficialmente. Esta es la sex-

ta o séptima vez que lo vemos, y nos ha ocurrido de percibir, más intensamente que en las anteriores ocasiones, lo decorativo de su factura, ese erizamiento superficial que provoca por su envoltura brillante y tersa, cosa que en arte es condición peligrosa. Si el primer acto se empoza, no adelanta con vivacidad el tema, en cambio el segundo conquista por la presteza de sus ritmos (a pesar de la ingenuidad temática) y el tercero triunfa ampliamente porque es allí donde una libre y rica imaginación coreográfica se despliega con mayor soltura, y donde los temas se hacen más afinados u hondos.

Una deliciosa interpretación de Rosario Hormaechea, Heinz Poll y de Oscar Escauriaza —que parece nacido para ese bufón sutil— se destaca sobre una pareja y eficiente labor de conjunto. Myrtha Garbarini, Norberto Carmona y Juan Carlos Taborda fueron los solistas atentos que reclamaba la partitura y Victor Tevah recobró su orquesta y su capacidad de director en una obra bien conocida.

# Acción

31 de diciembre de 1964, Nº 1238

## EL ITUCH POR DENTRO<sup>13</sup>

**E**l Instituto Teatral de la Universidad de Chile es viejo conocido del público montevideano. Ya en otra ocasión visitó nuestro país (*Noche de Reyes, La viuda de Apablaza*); una de sus primeras actrices, Bélgica Castro, interpretó la versión nacional de *Las tres hermanas*, y las ocho funciones que dio en Montevideo con *Ánimas de día claro* fueron siempre a teatro lleno, con público desolado por no obtener localidades a pesar de los altos precios. Su presentación con la obra de Albee fue la única que arrastró a Atlántida al público teatral montevideano, que ovacionó la versión.

Al margen de esta probada solvencia artística, hay un aspecto menos conocido, y que quizás interese especialmente a nuestra fami-

lia teatral, aquejada de graves problemas económicos y organizativos ¿cómo se sostiene esta institución? ¿Cómo se financia? ¿Cómo se estructura? ¿Cómo trabaja? Con su director, Agustín Siré, con la actriz Bélgica Castro y en especial con uno de los actores jóvenes, Sergio Aguirre, hemos conversado sobre estos aspectos, que trataremos de resumir aquí para mostrar al ITUCH por dentro.



Es como su nombre lo dice un organismo perteneciente a la Universidad, y por lo mismo, un teatro subvencionado. La subven-

<sup>13</sup> Texto firmado bajo el seudónimo "Antonio Gundín".

ción universitaria es del orden de 36.000.000 de pesos chilenos —no asustarse con la desvalorización transandina— lo que equivale, en nuestro país, al cambio actual, a unos 216.000 pesos, que, habida cuenta del nivel de vida algo más bajo de Chile, podría hacerse ascender a unos 300.000 pesos. Ni uno más. Con eso, y las recaudaciones por concepto de entradas, debe manejarse. Veamos qué hace con ese dinero. Primero contrata un teatro, el Antonio Varas (una sala de 500 butacas) ya que no dispone de teatro propio. El acuerdo con la compañía propietaria del teatro se hace como con cualquier empresario, a porcentaje sobre el Bordereau. El banco, dueño del teatro —que es un banco oficial— retiene el 40 por ciento de las entradas y al ITUCH le corresponde el 60 por ciento restante; esta recaudación es la que se suma a la subvención para financiar su tarea.

Dispone de un elenco de 35 actores, en su inmensa mayoría egresados de la escuela teatral de la Universidad, que se clasifican en tres categorías (A, B y C) de acuerdo exclusivamente a la antigüedad en el cargo; aproximadamente co-

rresponden a cada uno de los tercios del elenco (unas doce personas por categoría). Dentro de las categorías nadie tiene un sueldo por encima de sus compañeros: Siré, Orthous, Piga, Bélgica Castro, cobran lo mismo. Los ascensos se hacen cuando se producen vacantes —por renunciar o jubilación— entre los dos de las categorías superiores, y para los de la inferior, las plazas vacantes se llenan, obligatoriamente, con egresados de la escuela. El sueldo de la categoría C, el más bajo, es de 500 escudos, o sea unos 3.000 pesos uruguayos, que pueden estimarse en algo más atendiendo a los niveles de vida diferentes.

Con este elenco el ITUCH monta tres o cuatro espectáculos anuales, en su sala, en una temporada que se inicia el 15 de marzo y llega hasta fines de diciembre. Utiliza el mes de enero para una gira por provincias en forma intensiva: por ejemplo doce veces en una semana el *Círculo de Tiza* de Brecht (Concepción y Viña del Mar son los lugares donde ofrece el repertorio del año). Concede el mes de febrero como descanso a todo el personal. Al mismo tiempo, prepara por año una o dos obras a

cargo de su Departamento de Extensión Teatral, las que están destinadas no a su estreno en el Varas, sino a su representación en los distintos barrios de su capital y en las distintas ciudades de provincia. Para estos fines fue montada *Ánimas del día claro* que aquí conocimos, en tanto que en el Varas se realizaba una temporada que se inició con *La estación de la viuda* de Labiche. Siguió con *¿Quién le teme al lobo?* y terminó con *Romeo y Julieta*, todavía en cartel. Las tres obras traducidas especialmente para el ITUCH por chilenos: Pedro Orthous, Pilar Serrano y Pablo Neruda, respectivamente.

Realizan en el Varas seis funciones semanales, a las 19 horas siempre, descansando los lunes, y los precios de las localidades, convertidos a nuestra moneda, son los siguientes: sábado y domingo 15 pesos, miércoles a viernes 10.80 y martes 6. El teatro, de quinientas butacas, está frecuentemente lleno y es habitual que las obras sean retiradas en pleno éxito para poder cumplir el plan anual. Este año los éxitos fueron tan destacados, que no pudieron superar los tres estrenos, quedando una obra sin presentar.

Los 35 actores del elenco se distribuyen entre las diversas obras —tanto las del Varas como las que hacen en los barrios— previendo la posibilidad de movilización, y la alternancia de figuras. Así a una obra de gran despliegue (*Romeo y Julieta*) se opuso una obra como el *Lobo*, con pocos actores, que les permitió venir a Montevideo, y antes, en noviembre, hacer una gira en Perú. Pero los hay que aun así no tienen ocupación: en este caso son autorizados para trabajar en otros elencos de Chile o del extranjero, como actores, directores, etc. Con la única salvedad de que no pueden cobrar otra retribución. Y siguen recibiendo exclusivamente el sueldo que les corresponde dentro del ITUCH. Bélgica Castro hizo así, *La vieja señora* con el ICTUS. Cada obra se ensaya término medio dos meses de 3 a 6 de la tarde, y si su montaje es particularmente complicado, se continúan los ensayos después de la función diaria, o sea entre las 10 y media y las 12.

A este elenco teatral de 35 personas se debe sumar el personal administrativo y el técnico y de servicios: el administrativo se compone de 8 funcionarios, y el técnico abar-



ca 22 personas, de acuerdo con esta nómina: 6 acomodadores, 2 boleteros, 1 mayordomo, 2 mozos de camarines, 2 electricistas, 2 utileros y 2 de sastrería, más 5 maquinistas que son quienes realizan las escenografías. En resumen, a 35 actores corresponden 30 empleados, entre administrativos y técnicos de servicio.

Más curioso es la estructuración del conjunto. Tiene un director, designado por el Rector de la Universidad, y que es Agustín Siré. Es él quien decide en todos los problemas, artísticos, administrativos, técnicos, contando con un Concejo asesor integrado por ocho personas: obligadamente dos son actores elegidos por los propios actores a quienes representan; otros dos son asesores literarios, uno también elegido por los actores y otro nombrado por el director; además se agrega el Jefe Administrativo, el Jefe del Departamento de Extensión Teatral (que programa los espectáculos para barrios y provincias), el Jefe Técnico (que dirige a escenógrafos, maquinistas, etc.) y el Jefe de la Sección Teatro Chileno, quien es el encargado de promover las obras nacionales, presentar textos de autores chilenos

y desarrollar el teatro original. Si bien este Consejo Asesor tiene injerencia destacada en la orientación del Instituto, es a Agustín Siré a quien corresponde su dirección efectiva. Como se observa, se trata de una adaptación al teatro, de los tradicionales usos universitarios.

Aparte del ITUCH funciona la Escuela de Teatro, que cuenta con un presupuesto separado, y que sigue los lineamientos típicos de estas escuelas, con algunas variantes curiosas. Con tres años de estudios regulares, ingresan normalmente unos 30 aspirantes y egresan por año 8 actores. La escuela es muy amplia, porque no solo prepara actores, sino además tiene cursos de dirección, de escenografía, de iluminación, etc. En total cuenta con 17 profesores, de los cuales 5 están dedicados exclusivamente a arte escénico, y los demás se distribuyen entre las materias técnicas (maquillaje, esgrima, expresión corporal —dos—, música, iluminación, impostación, etc.) y las materias teóricas (historia del arte, historia del traje, etc.)

La Escuela contribuye a la labor del ITUCH de diversas maneras: en primer lugar proporciona

los actores para llenar las vacantes del elenco oficial; en segundo lugar contribuye con la comparsaría o con los pequeños papeles que necesitan algunas obras. El ITUCH raramente sale a contratar actores fuera de los cuadros de la Escuela. Pero además esta sostiene un elenco propio permanente con los egresados, que tiene entre ocho y doce personas en actividad quienes reciben salario. El elenco permanente de la Escuela es dirigido por los propios egresados (de los cursos de dirección) y monta de tres a cuatro espectáculos anuales que son presentados en los barrios alejados de la ciudad, llevados a provincia e incluso a giras en el exterior. Para fortalecer este elenco, se recurre a veces a actores titulares del ITUCH que están en la categoría A. Así por ejemplo, Bélgica Castro acababa de participar de la gira que el elenco de egresados de la Escuela realizó al Paraguay llevando dos obras, una chilena y otra del escritor argentino Osvaldo Dragun, y la concurrencia de chilenos al festival del Atlántida fue posible porque coincidió con el regreso de Bélgica de Asunción justo en la fecha fijada.

El director de la Escuela es también designado por el Rector de la Universidad y es actualmente Domingo Piga. Los profesores de la Escuela no solo prepararan a los futuros actores, sino que también contribuyen a los trabajos del elenco oficial del ITUCH, proporcionando clases y entrenamientos a los actores cuando se les requiere contribución. Para el reciente montaje de *Romeo y Julieta* se les pidieron clases de expresión corporal y de esgrima con el fin de acondicionar al amplio reparto de la obra.

En resumen 35 actores del elenco oficial, 10 actores —promedialmente— del elenco de la Escuela, 17 profesores y unos 30 empleados. En total unas cien personas, permiten una temporada de diez meses en una sala. El montaje de unas 8 a 10 obras por año, permanentes giras por los barrios apartados de la ciudad —en particular en los tablados de las villas callampas— y por las ciudades de provincia, y giras al exterior a razón de dos por año. Para el dinero invertido parece un rendimiento extraordinariamente eficaz, con un encomiable afán de divulgación popular. Ocurre en un país donde todavía hay público entusiasta

para el teatro y donde el único canal de televisión, que también pertenece a la Universidad, está aún en la etapa experimental.

Pero lo más sorprendente del ITUCH, para nosotros es su tenaz rechazo de la burocracia y la orientación populista de su tarea de la difusión cultural.

**Cursos  
ACELERADOS**

**POR CORRESPONDENCIA**

**Contabilidad, Taquigrafía,  
Dibujo, Cálculo, Secre-  
tariado, Máquina al tacto,  
Tenedor de Libros.**

**CORTE Y CONFECCION**

**Pida Hoy Lección de Prue-  
ba GRATIS a:**

**LICEO ARIEL**

**Sarandí 540**

**Montevideo**

**Atención!!!**

Para su balance o tra-  
bajo urgente consulte  
nuestra sección

**alquiler de  
máquinas de  
escribir, sumar,  
calcular y  
contabilidad.**

**REPARACION  
Y VENTAS**

**Buzio, López & Correa S. en C.**  
Paysondo 1234 entre Y y Z      Teléfono: 9 07 04

**Después de  
la Derrota  
Electoral**

América Latina parece entrar "en revolución". Y aquí ganan de galope blancos y colorados. Después del fracaso de los izquierdas oficiales y sus dos frentes electorales, muchos dicen: "Aquí no se puede hacer nada en serio". El "atrás político", el "error" del pueblo, esa "torpe" gente irracional que "vota sin pensar" tendrían la culpa. ¿SERÁ CIERTO? ¿No ocurrirá, tal vez, que los métodos utilizados no sirven? ¿No será verdad la afirmación anarquista de que si se usan métodos "conservadores" los resultados serán "conservadores", y ganarán los "conservadores"? Los doctores, estrategas y burócratas de la "izquierda" —y no el pueblo— ¿no serán los culpables? Sin duda hay que "repensar a la izquierda". Con lucidez, honestidad y valentía y a través de un diálogo, para el cual ahora que pasó el carnaval electorero, puede ser útil que Vd., hombre de izquierda, lea las notas que sobre esto, publique

**Qué DEBE  
Hacer, aquí,  
la Izquierda**

**Lucha  
Libertaria**

El periódico de la FAU — En quioscos — \$ 0,70

TEATRO

por Angel Rama

## Tres, dos, uno... cero

Si empieza a hablar de la crisis, me voy, se dirá el lector. Y el crítico está enteramente de acuerdo con él. La crisis es como el cáncer: se lo sufre y se muere por él, pero es fundamental que el paciente no se entere, ni siquiera pronuncie la palabra maldita. El teatro nacional se está yendo a pique con un júbilo estrepitoso,

—perón por la medalla— digno de mejor casta. Los optimistas dicen que debe esperarse que el público termine de pagar las cuotas del televisor, aunque en verdad los juzgados están llenos de demandas por falta de pago del aparato infanzal sin que el teatro mejore. Esos mismos optimistas dicen que la enfermedad es muy larga,

ya hacía estragos entre nuestros abuelos, y que por lo tanto se confunde con la vida misma. A la manera unánimemente afirman que vivir es estar enfermo (hacer teatro es padecer de cáncer) lo que también se puede decir del revés sin que se altere el resultado de la ecuación.

# Agradecimientos

Un modo de actuar y de relacionarse trascendió a este libro desde sus primeros instantes hasta este momento, en que coloco punto final al manuscrito. Ese modo al que aludo es la generosidad. Quizás a la primera persona a quien le comenté la idea de este proyecto fue a Julio Ramos, quien me instó a llevarlo a cabo y me proporcionó el contacto de Amparo y Claudio Rama, hijos de Ángel. Amparo y Claudio recibieron el proyecto positivamente y fueron muy amables durante todo el largo proceso que siguió al año y medio posterior de establecido el contacto y definido el corpus final.

La búsqueda bibliográfica no hubiera sido posible sin personas que con enorme amabilidad me ayudaron a encontrar los textos que componen este volu-

men, en algunos de los puntos geográficos que marcaron la trashumancia vital y escritural de Ángel Rama. En Montevideo, mi agradecimiento a Adriana Rocha y Lucía Buonomo de la Biblioteca del Poder Legislativo de Uruguay, en Ciudad de México a Helena Valdivia, Valentina Quaresma y Rafael Mondragón, y en Caracas a los hermanos Annia y Nikolas Hidalgo Frigo. Natalia Cisterna generosamente me compartió el prólogo que Ángel Rama realizó de *Soledad de la sangre* de Marta Brunet.

Camila Alejandra Rojas, Odaimis Moraga Cavour y Juan Robles Parada me proporcionaron una tremenda y paciente ayuda transcribiendo gran parte de los textos recopilados.

Amigas y amigos leyeron los primeros borradores de las presentaciones a cada sección y de la introducción general y enriquecieron aquellas versiones con sus agudas sugerencias y bondadosos comentarios. Agradecer especialmente a Mario Verdugo, Cristian Geisse, Mónica González García, Mary Luz Estupiñán, Raúl Rodríguez Freire, Claudio Guerrero Valenzuela y Alejandro Fielbaum.

En 2017, este proyecto tuvo una desafortunada postulación a los Fondos de Cultura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. Aún así, fue gratificante sentir el apoyo de colegas que respaldaron la postulación con sendas cartas. Mis agradecimientos a Lorena Amaro, Ignacio Álvarez y Felipe Cussen.

Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire recibieron con entusiasmo este proyecto en Ediciones Mimesis, en momentos en que todo parecía complicarse. Sus ideas sobre la edición y la materialidad del libro refrescaron y fortalecieron enormemente la iniciativa original.

A todas ellas y a todos ellos, mi más sincero y fraterno agradecimiento.



# Índice onomástico

## A

**Acevedo Díaz, Eduardo:** 124  
**Adorno, Theodor:** 208  
**Aguirre, Isidora:** 25, 236, 250-251  
**Aguirre, Margarita:** 140, 143, 164, 174-177  
**Aguirre, Sergio:** 269  
**Alonso, Alicia:** 216  
**Alonso, Dámaso:** 107  
**Alcalde, Alfonso:** 40, 93, 135-136, 185-187, 223  
**Alegría, Ciro:** 56  
**Alegría, Fernando:** 111, 116-119, 121-125, 133, 142, 145, 150, 166, 177  
**Aliaga, Raúl:** 249-251, 254, 260-261  
**Alone:** 52-53, 56, 59, 65, 83, 86, 97, 111, 128, 132-134, 137, 142, 145, 149, 168, 171, 198  
**Alvarado, Edesio:** 167  
**Amorim, Enrique:** 125, 131  
**Amunátegui, Miguel Luis:** 145  
**Anderson Imbert, Enrique:** 114, 118, 123-124, 128  
**Anguita, Eduardo:** 161  
**Arciniegas, Germán:** 134  
**Azánguiz, María Elena:** 238, 240-241, 243-244

**Arenas, Braulio:** 161  
**Arenas, Reinaldo:** 183  
**Arendt, Hannah:** 180, 207  
**Arguedas, José María:** 16, 29, 211  
**Atías, Guillermo:** 161  
**Azuela, Mariano:** 122

## B

**Bandeira, Manuel:** 128  
**Barbagelata, Hugo:** 118  
**Barquero, Efraín:** 130  
**Barrios, Eduardo:** 63, 65, 70, 133  
**Baudelaire, Charles:** 198, 222  
**Bayer, Joseph:** 239  
**Bello, Andrés:** 13, 209  
**Belmar, Daniel:** 197, 250  
**Benedetti, Mario:** 130  
**Blanco, Guillermo:** 140, 145, 158, 165  
**Blest Gana, Alberto:** 101, 125, 145-146, 149  
**Bombal, María Luisa:** 147-148, 170-172  
**Borges, Jorge Luis:** 24, 107, 122-123, 147, 194, 229  
**Botka, Lola:** 243-244  
**Bourget, Paul:** 104



**Brunet, Marta:** 20, 39-40, 63-67, 69-73, 78-79, 85-89, 91-92, 94, 168-169, 173  
**Buber, Martin:** 109  
**Bullrich, Silvina:** 79  
**Bunster, Patricio:** 243, 263-264, 266-267  
**Bunster, Carmen:** 261  
**Bunster, César:** 144

## C

**Cabrera, Sarandy:** 193  
**Cárdenas, Rolando:** 135-136  
**Carpentier, Alejo:** 80, 106-107, 112, 123, 182, 206-207  
**Carmona, Norberto:** 268  
**Carvajal, Héctor:** 239  
**Cassigoli, Armando:** 140, 143, 236, 245-246  
**Castro, Bélgica:** 248, 261, 269-271, 273  
**Castro, Samuel:** 245  
**Chaigneau, Raimundo:** 135  
**Cid, Teófilo:** 161  
**Coloane, Francisco:** 40, 82-84, 154, 164  
**Concha Meléndez, Hernando:** 121  
**Concha, Miguel:** 238  
**Contador, Armando:** 240  
**Cortázar, Julio:** 36, 105, 107  
**Cotelo, Rubén:** 193-194  
**Cremaschi, Ana:** 264-265  
**Cullberg, Birgit:** 263-264, 267-268

## D

**Darío, Rubén:** 17, 25, 101, 108-109, 120, 144, 184, 190, 202, 208, 216, 225-227  
**de Beauvoir, Simone:** 175, 179  
**de Benedykt, Raquel:** 262  
**de Gourmont, Remy:** 104, 120  
**de Freitas, Gonzalo:** 194  
**D'Halmar, Augusto:** 132-133, 147-150, 171  
**de Kock, Paul:** 104  
**de la Barra, Pedro:** 249-251, 260  
**de Rokha, Pablo:** 24, 81, 95, 98, 137, 186, 197-200, 207, 224  
**de Rokha, Winétt:** 197, 199-200  
**de Undurraga, Antonio:** 144  
**Dilthey, Wilhelm:** 152  
**Donoso, José:** 15, 19, 23-24, 35-37, 41-44, 74, 79, 97, 99-101, 103-105, 108-109, 130, 140, 145, 158-159, 164-165, 175, 177, 250  
**Dragun, Osvaldo:** 273  
**Droguett, Carlos:** 38, 49-51  
**Drummond de Andrade, Carlos:** 202

## E

**Echeverría, Alfonso:** 140, 156-157  
**Echeverría, Esteban:** 122  
**Edwards, Jorge:** 139, 154, 213  
**Eguren, José María:** 220

**Escauriaza, Óscar:** 238, 240, 244, 264, 266, 268  
**Espinoza, Enrique:** 56, 61-63  
**Escámez, Julio:** 264, 267

## F

**Felipe, León:** 236, 257-259  
**Ferrada, Tennyson:** 253, 256  
**Franco, Luis:** 56  
**Frowin, Joachim:** 243-244, 266  
**Fuentes, Carlos:** 16, 36, 104-105, 109

## G

**Gallegos, Rómulo:** 89, 122  
**Gamboa, Federico:** 122  
**Garbarini, Myrtha:** 268  
**García, Pablo:** 140  
**García Hortelano, Juan:** 49  
**García Lorca, Federico:** 202, 219, 234  
**García Márquez, Gabriel:** 36, 105, 183  
**Geel, María Carolina:** 171-172  
**Gertner, María Elena:** 140, 175  
**Ghiano, Juan Carlos:** 79  
**Giaconi, Claudio:** 19, 139-140, 143-145, 147, 153-154, 156, 158, 161, 164-166, 175  
**Ginastera, Alberto:** 267  
**González Carvalho, José:** 79  
**González Lanuza, Eduardo:** 79  
**González Vera, José Santos:** 21-22, 39,

44, 51-62, 79, 84, 87, 133, 149, 164, 171  
**González Videla, Gabriel:** 95, 196, 208  
**Gorki, Máximo:** 56  
**Graham, Mary:** 166, 168  
**Gramsci, Antonio:** 209-210  
**Griebe, Elly:** 238, 264  
**Guevara, Ernesto:** 214-215  
**Guzmán, Delfina:** 253, 256  
**Guzmán, Nicomedes:** 69, 145, 150, 154, 163

## H

**Heidegger, Martin:** 219  
**Heiremans, Luis Alberto:** 139  
**Henríquez Ureña, Pedro:** 114, 122, 128  
**Hernández, Felisberto:** 123, 147  
**Hernández, José:** 45  
**Herrera y Reissig, Julio:** 45, 220  
**Hormaeche, Rosario:** 265, 268  
**Hübner, Jorge:** 140  
**Hübner, Sara:** 174  
**Huidobro, Vicente:** 95, 133, 144, 207

## J

**Jara, Marta:** 21, 38, 74-78, 173  
**Jiménez, Juan Ramón:** 219  
**Jodorowsky, Alejandro:** 22, 39, 80-81, 154, 159

**Jooss, Kurt:** 238, 240-243, 245, 263,  
265, 266

**Jotabeche:** 146

## K

**Koner, Pauline:** 263, 265

**Krassa, Hedi:** 240

## L

**Labarca, Amanda:** 66

**Labarca, Santiago:** 54, 55

**Lafourcade, Enrique:** 19, 81, 139-141,  
143, 145, 148, 153-154, 158, 161, 175-  
176

**Lanner, Joseph:** 241

**Lastarria, José Victorino:** 144-146

**Lastra, Pedro:** 144

**Latcham, Ricardo:** 74, 79, 82, 85, 111,  
128-131, 142, 161

**Latorre, Mariano:** 65, 86, 133, 151,  
164, 169

**Lautréamont, Conde de:** 109, 218

**Lazo, Jaime:** 140, 164

**Lezama Lima, José:** 220

**Lillo, Baldomero:** 133, 149-150

**Lillo, Jorge:** 259

**Lihn, Enrique:** 143, 145, 153

**Ljubetic, Jasna:** 253

**Lorca, Mario:** 261

**Loyola, Hernán:** 202

## M

**Mallea, Eduardo:** 122-123

**Mansfield, Katherine:** 179

**Marechal, Leopoldo:** 123

**Mariás, Julián:** 151

**Marín, Astrana:** 259

**Mármol, José:** 122

**Martí, José:** 15, 17, 27-29, 36, 115,  
206

**Martínez Estrada, Ezequiel:** 56, 115

**Martínez, Gabriel:** 249

**Marx, Karl:** 99, 113, 207, 215

**Mendoza, Plínio Apuleyo:** 101

**Meza, Gustavo:** 249

**Mistral, Gabriela:** 69, 79, 86, 95, 132-  
133, 164, 168, 220

**Mollete, Enrique:** 135

**Montenegro, Ernesto:** 56

**Mora, Mireya:** 253

**Moreno Durán, Rafael Alberto:** 101

**Moretic, Yerko:** 18, 98, 138, 141, 143,  
145, 150, 155, 159, 166

**Morosoli, Juan José:** 47, 57, 125

**Müller, Herbert:** 19, 140, 157-158, 164

## N

**Navarrete, Roberto:** 253

**Neruda, Pablo:** 20, 24-25, 64, 95, 132,  
134, 181, 183-227, 245, 271

## O

**Onetti, Juan Carlos:** 44, 107, 123, 125  
**Orellana, Carlos:** 143, 145  
**Orff, Carl:** 237, 268  
**Ortega y Gasset, José:** 151  
**Otero Silva, Miguel:** 11, 202  
**Orthous, Pedro:** 251, 257-259, 270-271  
**Oyarzún, Luis:** 161

## P

**Parada, Roberto:** 259  
**Picasso, Pablo:** 14, 188, 213, 219, 226  
**Picón Salas, Mariano:** 62, 131  
**Piga, Domingo:** 270, 273  
**Pocaterra, José Rafael:** 129, 131  
**Poll, Heinz:** 238, 240-241, 243-244, 266, 268  
**Prado, Pedro:** 65, 132-133  
**Prego, Omar:** 194

## Q

**Quiroga, Alicia:** 259  
**Quiroga, Ercilla:** 238  
**Quiroga, Horacio:** 45, 124, 147

## R

**Ramos Sucre, José Antonio:** 11, 220  
**Raphael, Max:** 213

**Real de Azúa, Carlos:** 9, 24, 194  
**Reyes, Alfonso:** 114, 122, 128  
**Reyles, Carlos:** 101, 125  
**Rimbaud, Arthur:** 198, 221-222  
**Rivas, Fernando:** 159  
**Riveros, Hilda:** 263, 265  
**Rodríguez Monegal, Emir:** 24, 182, 194  
**Roessner, Thomas:** 237, 244  
**Rojas, Manuel:** 25, 38, 45-49, 54, 56, 63, 70, 79, 82, 84, 87, 122, 133, 135, 149, 164, 169, 172, 236, 250-252  
**Rojas Murphy, Andrés:** 253  
**Rojas Paz, Pablo:** 79, 144  
**Roncal, Virginia:** 240-241, 243-244, 264, 266  
**Rulfo, Juan:** 16, 106, 123  
**Ruttman, Walter:** 242

## S

**Sabat Ercasty, Carlos:** 52, 196, 219  
**Salinas, Pedro:** 114, 130  
**Sánchez, Luis Alberto:** 117, 118, 120, 123, 130  
**Sánchez Vásquez, Adolfo:** 216  
**Sarmiento, Domingo Faustino:** 122  
**Sartre, Jean Paul:** 61, 106, 136, 156  
**Scarone, Omar:** 262  
**Sepúlveda Leyton, Carlos:** 137  
**Shakespeare, William:** 14, 41, 236, 257-259  
**Silva, Clara:** 130

**Silva Castro, Raúl:** 26-27, 111, 126-127, 130, 144, 146, 197  
**Siré, Agustín:** 269-270, 272  
**Solari, Malucha:** 240-241, 244  
**Stratigopoulou, Mirka:** 238  
**Stuiji, Robert:** 264, 267  
**Subercaseaux, Benjamín:** 148

## T

**Taborda, Juan Carlos:** 268  
**Teitelboim, Volodia:** 145, 148, 161-163  
**Tessier, Domingo:** 247-248  
**Tevah, Víctor:** 237, 268  
**Torres Rioseco, Antonio:** 118-119, 121  
**Turner, Joan:** 244, 264-267

## U

**Uribe, José:** 241, 263-264, 266  
**Uslar Pietri, Arturo:** 118, 123, 128  
**Uthoff, Ernst:** 237-240, 243-244, 263, 265

## V

**Vadell, Jaime:** 253, 256  
**Valdivieso, Jaime:** 135, 137  
**Valdivieso, Mercedes:** 175-176, 178  
**Valle, Juvencio:** 56  
**Vallejo, César:** 184, 193, 195, 202, 208

**Vargas Llosa, Mario:** 36, 183  
**Vargas Vila, José María:** 104  
**Vergara, José Manuel:** 140, 166  
**Vergara, Marta:** 174  
**Vicuña, Carlos:** 55  
**Villagra, Nelson:** 253, 256  
**Villegas, Alberto:** 253  
**Viñas, David:** 107  
**Vulliamy, Luis:** 135

## W

**Whitman, Walt:** 198, 218  
**Wolf, Egon:** 251

## Y

**Yáñez, María Flora:** 144

## Z

**Zomosa, Max:** 266-267  
**Züllig, Hans:** 240-241, 243-244  
**Zum Felde, Alberto:** 111, 115-117, 119, 122-125, 131



Editádose en un  
computador Apple Macbook  
Pro de 13 pulgadas en la ciudad  
de Valparaíso, este libro acabose de  
diseñar en Viña del Mar y de diagramar  
en Santiago, en el mes de septiembre  
de 2018, a 35 años del fallecimiento de  
Ángel Rama. Utilizáronse en su composición  
caricaturas y publicidad aparecidas en los  
números del semanario *Marcha* en los que se  
publicaron algunos de los textos de Rama aquí  
reproducidos. En su composición empleáronse  
los tipos Traveling Typewriter de 18, 13,  
10 y 8 puntos, RitzFLF de 30 y 22 puntos,  
Lekton de 9,5 puntos, Courier New de 8 y  
6,5 puntos, Poyntertext-Roman Two de 9  
puntos y Baskerville de 12 puntos.  
Se imprimió en los talleres de  
Salesianos y se tiraron 500  
ejemplares que luego  
fueron numerados  
a mano.