



DOS ENTREVISTAS DE FRANCISCO URONDO

LA VERDAD OFENDE

CARLOS DROGOETT

‘Papá eres igualito a ese título de Unamuno: “*Contra esto y aquello*”, le comentó su hijo y, en efecto, desde su página literaria “Cementerio de elefantes”, golpeó sistemáticamente la vanidad, las debilidades técnicas o conceptuales de sus colegas y compatriotas. “Pasé desapercibido”, dice sin autocompasión y asegura que ya “en el cincuenta y tres escribía como ahora escribe Cortázar”. Recién en el 60, cuando su novela *Eloy* es preseleccionada para el premio Seix Barral — que anualmente instituye esta editorial barcelonesa —, se dicta su amnistía, se levanta la veda y Carlos Droguett abandona su carácter de escritor fantasma, e ingresa al mundo de los vivos.

Su cautividad tuvo entonces una respuesta, el desdén; y la dureza con que debió consecuentemente ganarse la vida — tiene dos hijos, hoy universitarios, de 25 y 22 años, y mujer — haciendo de periodista, o funcionario, o corrector de pruebas. “Fui un sobreviviente, me agarraba de la máquina de escribir para no ahogarme”.

Y en ese intento de salvación de este santiaguino nacido en 1912, fueron apareciendo sus libros *Sesenta muertos en la escalera* — 1953 — que se refiere a “una masacre de estudiantes que hubo en la época del viejo Alessandri, padre del actual”; *Eloy* — 1960 — “que es el libro que me sacó de la oscuridad: yo era un desconocido en Chile y en América, y ahora este libro está traducido al italiano, al danés, holandés, checoslovaco, alemán”; luego *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* — frase tomada de una carta de Pedro de Valdivia a Carlos V, donde describe lo que le costó la conquista de Chile —; y *Patas de perro*: “es la novela que más quiero”. El año pasado publicó una selección de cuentos, la novela *Supay* — “quiere decir demonio en quechua” — y *El compadre*. Este año aparecerá en la editorial Sudamericana de Buenos Aires *El hombre que había olvidado*. Su libro *Eloy* fue llevado al cine por el realizador argentino Humberto Ríos; en esta película Droguett trabaja de extra, como si comenzara a permitirse algunas distracciones, después de tantas gotas de sangre y sudores, de reencontrar a ese hombre del que todos — a lo mejor él mismo — parecieron olvidarse.

Competidores. “No envidio a Jorge Luis Borges, lo respeto, aunque me parece un miserable políticamente”, dice después de haber asegurado que la política no le interesa para nada — “nunca estuve en ninguna organización” — y antes de afirmar que admira a José Stalin. Luego se arrepiente: “es un poco cruel decir esto

de Borges; por mí no tengo inconveniente, pero es un poco cruel; claro que con Neruda he sido más cruel y no me importa para nada". "Neruda ha sido siempre para mí un turista; un turista como hombre, un turista como político, un turista como poeta; siempre ha estado a caballo de una mujer, de un partido político o de colegas famosos. Me acuerdo de la época en que él estaba perseguido, cuando González Videla — aunque me han dicho que había mucho de teatro en eso —; yo le tuve gran admiración". Sus libros preferidos son *La tentativa del hombre infinito*, "las residencias", y el *Canto general* "en muy poca cuota porque para mí es un libro que tiene un cuarenta por ciento de basura; gran libro, pero irregular. Luego nada, es decir, hace más de quince años, nada; "porque Neruda está haciendo agua como poeta, porque está haciendo agua como hombre, es un corrompido; es gran poeta y gran financista, gran administrador de su poesía y gran administrador de sí mismo, coqueteando con Moseú y con Nueva York; para mí es un miserable y un escritor para mí no puede tener peso específico cuando es un desgraciado. Yo no puedo admirar al Pablo Neruda que admiré a los dieciocho años".

Estos serían los dos casos que le ocasionan resentimiento, irritación. También Miguel Angel Asturias, "pero es menos escritor que Borges y Neruda"; aunque lo que excita su odio, el estímulo que le hace segregarse veneno, no pareciera ser el análisis político o las idas y venidas que esos escritores puedan tener en este terreno. Lo que le molesta es "toda esa miseria moral", la falta de integridad, en un arranque de puritanismo que bien pudo haber adquirido cuando estudiaba bachillerato con los frailes del colegio San Agustín, de Santiago de Chile.

Et amo. En cambio admira y quiere al novelista Manuel Rojas. "Es un hombre que viene de muy abajo, tuvo una niñez y una adolescencia muy difíciles; trabajó en los muelles de Buenos Aires, en la construcción del ferrocarril trasandino; cuidador de botes en Valparaíso, estuvo de cesante, de muerto de hambre y todo esto lo ha vertido en sus libros con gran sinceridad, sin ningún sentido del amor propio". Y hay otros amores un poco exóticos: "para mí el más grande prosista que ha tenido Chile es Baldomero Lirio", amanuense en las minas del sur y conocedor de ese mundo áspero e injusto que registra en sus libros.

Más que a Vicente Huidobro — "es inteligente pero no me interesa" —, admira a Pablo de Rokha — "se llamaba Carlos Díaz de Loyola; era orgulloso el viejo, según él era descendiente de Ignacio de Loyola" —; de aquí a unos cinco años voy a preparar un libro sobre Pablo de Rokha; su hijo Carlos — que murió loco —, también era un poeta extraordinario.

Otra vez Neruda. Explica como Pablo de Rokha abrió las puertas de la próspera carrera literaria a Pablo Neruda, y de cómo luego se enemistaron. "Cuando Neruda tenía diez años en Tenuco, Pablo de Rokha ya estaba en Santiago de Chile publicando libros como *Escritura de Raymundo Contreras*, que en Estados Unidos lo com-

pararon con el *Ulyses* de Joyce, y que ya antes de 1920 era un libro muy revolucionario. Neruda llega a Santiago de Chile en 1919 de Tenuco; dará bachillerato y trae una carta de recomendación para Carlos Díaz de Loyola, el gran poeta que lo recibe, lo invita a comer, le consigue una cama, le da tinta para que escriba sus cartas. Neruda se hace algo así como un feligrés de Pablo de Rokha; incluso adopta el nombre de Pablo para su seudónimo, en homenaje al maestro”.

“Pablo de Rokha era un hombre distinto a Neruda; era hijo de latifundistas, de guascos ricos, como Ricardo Güiraldes: gran capacidad física, gran capacidad mental, gran cultura y una potencia intelectual tremenda, muy superior a la de Neruda; además totalmente atrabiliario: Pablo de Rokha decía algo, y nadie podía hablar, lo que pasa ahora en Europa con Sartre, que incluso es grosero; así era muy avasallador, se peleó con medio mundo. Cuando Neruda, durante la dictadura de Ibañez, es nombrado cónsul en Java — tenía 21 años —, se separan; regresó al terminar la Guerra Civil Española e ingresó al Partido Comunista. Pablo de Rokha era un poco como yo: no podía ingresar a la disciplina de ningún partido, porque se salía de madre”.

Más tarde Neruda es Senador, miembro del Comité Central y de la Internacional que funcionaba en París y “en todas esas partes le cerró las puertas a Pablo de Rokha, porque en el fondo había mucha envidia entre los dos y se querían conquistar el mismo pueblo lector; así se pelearon públicamente sacándose la madre, tratándose de cabrones; Pablo de Rokha le decía que era cafisho, por ejemplo y Pablo Neruda lo acusaba de robarse cuadros e irlos a vender, una cosa ya medio sucia...”.

Los herederos del fuego. Los herederos de estos padres y padrinos de la poesía chilena actual, tampoco gozan de la conmiseración de Carlos Droguett. Así Juvencio Valle es estimado como amigo pero “le tengo más estima personal que poemática”; lo encuentra “un poeta de tono menor”. En cambio a Gonzalo Rojas lo valora — “bastante” — como poeta y le interesa Nicanor Parra en su libro *Poemas y antipoemas*, pero después de esto “se ha dedicado a hacer chistes”, dice aludiendo a su libro *Artefactos*: “y en esta obra gruesa que le acaban de publicar también hay mucha porque-ría, en los *Versos de salón* y en la *Cueca larga*: para mí el poeta Nicanor Parra está en *Poemas y antipoemas*, con mucha influencia de la poesía francesa, también de César Vallejo, pero influenciando en el Pablo Neruda de las *Odas elementales* y de *Extravagarios*.”

Continente contenido. Los escritores que no son víctimas de las furias de esta suerte de Ceco Angiolieri, son Agustín Yañez, autor del *Filo del agua*. Considera extraordinaria esta novela publicada hace 22 años: “es un antecedente no sólo de Carlos Fuentes, sino también de Cortázar”. Luego piensa un poco y se acuerda de Ernesto Sábato: “me parece más un ensayista, no quiero mencionarlo, me niego a hablar de él”. Sí de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: “lo considero extraordinario” y tam-

bién a García Márquez que “me parece insuperable”. Vargas Llosa, “me interesa menos que Cortázar” y a Cortázar “lo encuentro brillante, pero usa demasiado el juego, el virtuosismo por pura diversión y yo creo que está perdiendo mucha energía creadora en eso”. A *Rayuela* la encuentra admirable “pero todas esas páginas que él mismo dice que pueden ser prescindibles, yo creo que, en efecto, puede ser prescindibles”. En cambio admite que le hubiese gustado escribir el cuento *El perseguidor*, también de Cortázar. Admira a Borges poeta y el cuento *La lluvia de fuego* de Leopoldo Lugones. Alejo Carpentier, por el contrario, “es muy inteligente pero muy carecomido por el barroquismo”.

Barroquismo. “Yo creo que el barroquismo — que tanto se ha reputado como característica de la literatura latinoamericana actual — no puede de ninguna manera abarcar totalmente toda América: me parece que es efecto del clima. Así puede funcionar en la zona de Caribe y, básicamente, en Guatemala ya que en México, por ejemplo *Pedro Páramo*, “no tiene nada de barroquismo, es una de las novelas más simples: lo mismo Agustín Yañez y todos los escritores de la revolución mexicana”.

“Yo creo que como ejercicio literario, como técnica, el barroquismo es necesario; así como el puntillismo en pintura, pero yo me sigo quedando con Van Gough o, si quiero una lección de estilo, vuelvo a mirar a Rembrandt, o me remito a escuchar a Mozart. Yo creo que la literatura latinoamericana, incluido Cortázar, incluido Vargas Llosa, va a permanecer a pesar del barroquismo. Es imprescindible para la literatura latinoamericana, pero no es imprescindible para la permanencia de la literatura latinoamericana. Es un etapa necesaria; un formidable mal necesario. El escritor que va a permanecer es el que salta de eso; por ejemplo, los mexicanos como Rulfo, que es uno de los tipos más sencillos y más puros. Y también García Márquez; en cambio si yo le podara el barroquismo al *Reino de este mundo* — de Alejo Carpentier — dejaría la novela reducida a un cuento y lo mismo me pasaría con *Hombres de maíz* de Asturias; es una brillantez perecedera. Yo encuentro más fluida, más natural la obra de Lezama Lima. A mí me hubiera gustado escribir alguna página de Lezama y sin embargo no me hubiese gustado escribir ni siquiera *El acoso* de Carpentier”.

Pareciera inmunizado, dueño de una inmunidad olímpica; como si nadie pudiera reaccionar frente a las corrosiones. Su serenidad, inmutable incluso después de cada denostación, sólo puede ser atribuida a una cuidada omnipotencia o, simplemente, al coraje. Droguett sigue librando una lucha sin cuartel; no da tregua, no la pide.

ADIOS A LOS GRANDES
MAX ERNST

Sonriendo fuera de toda cortesía, con serenidad alegre y plácido sosiego, Max Ernst recibe a sus amigos en París, en su casa vecina

al boulevard Saint Germain. La camisa es blanca como su pelo y una corbata ancha, color turquesa, enmarcada en el *mao* abierto de cordero y negro, hace detonar tanta blancura inmaculada. Ernst tiene 78 y hace esta reunión festejando la muestra de sus últimos cuadros, abierta en la Galerie Alexandre Iolas. El catálogo de la exposición — un verdadero libro de reproducciones — lleva el título *Journal d'un astronaute millenaire* y está dividido en partes: *Le rire des poètes, Lueurs Dechet, Humanae Vitae, L'Astronaute millenaire, L'enfance de L'art*: los títulos de los cuadros, por su parte, pueden ser *Le monde des flous ou Sanctuaire, Cloture ou la Perversion Generalisée ou Il Pleut noir sur le continent noir*.

Fiel, 30 años después, a su imaginación imbatible, a la aventura de su talento, Max Ernst sigue pensando que pintar es como un juego de niños: “Mi obra es — ha dicho —, si se la quiere definir, una llamada a la infancia y al deseo de hacer algo que esté a la altura de la situación trágica del hombre contemporáneo”. Pero también sigue siendo consecuente, en sus últimos cuadros, no sólo a la inocencia y a la exigencia que demanda toda tragedia, sino la inconformidad de sus primeras telas, a la época que le oyó sostener que la suya era una pintura en huelga, una antipintura. La época de los fracasos de sus primeras exposiciones: Nueva York en 1942 y 1945, París en 1950, Houston (Texas) en 1952 (“Esta cuestión del éxito o no éxito, ha estado siempre fuera del círculo de mis preocupaciones”, afirma ahora).

La reunión en su casa transcurre sin ampulósidades y sus amigos, sin reverenciarlo, no le escamotean un afecto admirado y tierno. André Pieyre de Mandiargues comenta algún cuadro con Octavio Paz; Man Ray no puede ocultar los años en su escasa estatura; Dorothea Tanning expone, sin sombras de resentimiento, las dificultades que puede llegar a tener una pintora como ella que es, además, consorte de Ernst. Unos veinte años menor que su marido, rechaza cualquier posibilidad de que su pintura también pueda ser considerada “consorte”.

Ernst sostiene una copa de champagne en la mano y comenta con una amiga el robo perpetrado pocos días antes por ladrones especializados: aprovechando la ausencia de la mujer, entraron en su casa — situada frente a la *chapelle* Saint-Germain —, desdeñaron obras de menor importancia de Picabia, algún *collage* de Bretón, un dibujo de Picasso o de Steinberg y fueron con ojos expertos al *Henri IV, la lionne de Belfort et un ancien combattant*, cuadro codiciado por los entendidos. Es una obra pequeña — de 19 centímetros por 27 — y puede llegar a cotizarse en 10 mil dólares. Ernst lo pintó en 1936; pocos años después, estalla la guerra y recluido el pintor en un campo de concentración en Francia — había nacido en Alemania, en Brühl, cerca de la ciudad de Colonia —, un oficial, uno de sus carceleros, creyó ver en la tela una exaltación — y no una burla — de los valores patrióticos. Así favoreció al artista conmovido por esta supuesta comunidad de sentimientos. Ahora, la amiga robada, la que hasta hace pocas horas fuera poseedora del cuadro, comenta con consternación los trámites policiales,

las circulares a las galerías importantes del mundo, a los *mar-chand*, a los grandes coleccionistas; también se angustia porque pese al trajín, quizás el entrañable cuadro no aparezca. “No se preocupe, le pinto otro igual”, le dice Ernst sin sorna, restándole importancia a la desaparición, al cuadro, a la historia del arte, a las codificaciones y conservaciones; anteponiendo a todo una emoción, una necesidad de vida; como su compañero de armas, el también surrealista Marcel Duchamp quien, animado por el mismo espíritu, cayó en la decepción, poco antes de morir, después de recorrer las nueve salas destinadas a mostrar sus obras en el museo de Filadelfia, de verlas convertidas en “objetos de museo”, precisamente.

Porque estos grandes, empezando por Apollinaire, inventor de la designación “surrealismo” — en el prefacio a su obra de teatro *Les mamelles de Tiresias* dice: “Cuando el hombre ha querido imitar la marcha, ha creado la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Ha hecho surrealismo sin saberlo” —, habían incorporado todo el campo inconsciente como zona apta para la inmersión de la experiencia estética. Pero, además, habían volteado la solemnidad, enarbolado el humor más riguroso y despiadado; se habían dejado estar, flotando, en el mundo de los sueños.

Estos grandes proponían un nuevo estilo de vida, forzando al mundo a cuestionar sus límites, a no aceptarlo, a no ser complacientes con las torpezas, con las capacidades potenciales, dormidas en el hombre, o ahogadas. Cuando murió, Duchamp tenía 81 años; pocos meses antes, a fines del año pasado, asistió al casamiento de la hija de su mujer y concurrió — él también — vestido correctamente de mujer, sin serlo ni pretenderlo. Y esto, que en otro podría ser una mera payasada, fue en Duchamp un llamado de atención y una actitud ejemplar encuadrada en la burla; un grito frente al muro de las convenciones que expresa, en suma, la voluntad de encontrar una libertad aún informe, una grandeza todavía sin vida, no nata.

Estos grandes, estos jóvenes, ya son ancianos o han muerto sin ver la proyección de su irreversible aporte a la cultura, a la vida común de los hombres. Es que la historia suele tener un ritmo más ralentado que el efímero de la gente. A dos años y medio, murió André Bretón. En los últimos tiempos estaba — dicen — algo profesoral, pontífice de su secta, arbitrario con sus fieles y — paradójicamente — algo académico, dogmático, un poco ortodoxo; a lo mejor, con la fantasía de preservar el surrealismo contra una fragilidad inexistente, como si no tuviera ya fortaleza propia, vida propia, capacidad autónoma de transformación.

Breton — que fue amigo de León Trotzky a partir de 1938 y con quien fundó la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente después de romper con el comunismo de Stalin; él, que conoció, 20 años atrás, a Sigmundo Freud, cuya influencia en el movimiento surrealista es fácilmente verificable —, cayó abatido por el asma el 29 de setiembre de 1966. Estaba descansando

en su casa de campo de Cahors, con su mujer — Elisa Breton, chilena — y su corazón se negó a resistir tanta falta de aire acumulado durante años, tanta atmósfera irrespirable. Acaso Bretón mismo se había cansado del enrarecimiento, del incesante desfase que sufren quienes suelen adelantarse a su tiempo. Lo sacaron de Cahors en una ambulancia y en la primera ciudad importante se detuvieron; trataron de hacerlo atender en el hospital. Pero los médicos — con criterio civilizado de buenos salvajes europeos — se negaron alegando que era mucha responsabilidad para ellos, oscuros profesionales de provincias, atender a un hombre tan importante: el enrarecimiento seguía. Bretón expiró en París, horas después.

Dos años más tarde Elisa y una amiga íntima, la poetisa Joyce Mansour, volvieron a la casa de campo de Cahors. Pero antes, en el camino, se detuvieron en una población cercana; en una tienda del lugar encontraron, escondido, el libro en la edición preferida por Breton, alguna cerámica que le fascinó durante años. Y no interesa precisar cuál era ese libro, cuál es la cerámica o los objetos; porque estas apariciones mágicas no eran sino testimonio de que estos hombres — estos grandes del siglo — descubrieron una nueva versión del mundo, encontraron nuevas riquezas: sensibilidades marginadas —una cerámica—, conductas desaprovechadas —la edición curiosa de un libro—.

Ahora todo parece fácil. Todo exotismo o situación insólita, fuera de lo común, es surrealista. Y, a pesar de esta indiscriminación, es cierto. “Me gustan las palabras en su sentido poético y los equívocos”, decía Duchamp. Predicador de la soltura, las amaba porque son como “el significado inesperado que surge pegado al disparate”. En suma había un mundo innominado que ahora tiene un nombre, y es realmente surrealista. Y nombrar tiene su importancia. “Hacer un cuadro es como crear un fantasma — dice Max Ernst —; el cuadro está ahí presente, persiguiéndome hasta que no, le hallo un nombre. Sólo después que se lo he encontrado y se lo he puesto, puedo liberarme de él”. Ernst despide a sus amigos con su copa de champagne en la mano; sonríe con su piel lozana de gran niño milenarío. A lo mejor se despide. A lo mejor recibe al nuevo mundo que — trabajosamente — se avecina.



