

LENGUAJE Y FONDO

VIVENCIAL DE LA

LIRICA ALEMANA

CONTEMPORANEA

PARA ESQUIVAR EL CONTENIDO

"IDEOLOGICO" DE LA EXPRESION

SE CREA UNA IDEOLOGIA DE

LA RESISTENCIA

por DIETER WELLERSHOFF

Hay esas generalidades, de las que no hay modo de evadirse, como la de que la poesía es espejo —deformador, acaso— de la época o que toda época tiene su lenguaje y todo lenguaje su fondo real. ¿Para qué contradecir? No sería razonable. Podría, sin embargo, objetarse que el nexo no es directo y evidente, sino mediato en grado sumo, y aducir, como prueba, la multiplicidad de la lírica contemporánea, el abigarrado coincidir temporal de las formas más diversas, los distintos estilos y programas, parto de una y la misma época. Mas justamente este pluralismo nos mueve a preguntarnos qué es, en realidad, la lírica actual. ¿Este ensemble multiforme, sin unidad, o sólo una de las distintas posibilidades? Ahí tenemos la lucha de trincheras de los grupos literarios, que se declaran mutuamente passé. En esta lucha se cita a menudo la sociología como suprema instancia, pues se necesita una visión de la época para poder decidir lo que está en la época propiamente. Esto lleva al corto circuito de las disposiciones normativas.

Más práctico parece atenerse, por lo pronto, a los textos para determinar los rasgos generales que puedan evidenciarnos, como hace Hugo Friedrich en su estudio sobre la "Estructura de la lírica moderna". Friedrich caracteriza las nuevas estructuras con conceptos como anormalidad, absurdidad, deformación, desorientación, discontinuidad, disonancia, desobjetivación, deshumanización, desrealización, fragmentarismo, incoherencia, irrealidad, desconexión, tensión irrelaxa, vacua trascendencia, extranjerismo, mixtura heterogénea, inversión del orden espacial y alteración de la función temporal.

Son puros conceptos negativos, pero sin designio desvalorizador. Sencillamente, aluden a la destrucción de la ingenua imagen realista del mundo, supuesta y reflejada por la poesía hasta el umbral de lo moderno. Ahora bien, será fácil demostrar que justamente este rasgo antinaturalista de la poesía moderna es lo que constituye su realismo. Pues si bien las nuevas estructuras obedecen en parte al impulso de evadirse de una realidad que se considera banal y vulgar, en demanda de una irrealidad fantástica, no se sustraen a la analogía con aspectos, al margen del arte, sociales o técnico-científicos, por ejemplo, y en tal sentido son representativas. A continuación cito una formulación, con la que he aludido, hace algún tiempo, a la semejanza entre procesos artísticos y técnico-científicos:

"La desnaturalización del mundo no sólo se verifica por el arte moderno, sino por la ciencia natural y la técnica principalmente. Y de modo perfectamente comparable por analogía. La evolución del espacio y del tiempo por la técnica de las comunicaciones y la transmisión de noticias; la evolución del tiempo vivido, en el que cada cosa tiene su lapso, en el que adviene y se

esfuma por aceleración arbitraria; la retardación y paralización de los procesos naturales; la supresión de la identidad, de la unicidad concreta de los objetos y procesos por reproducción y propagación ilimitadas; la desfiguración sin límite de las materias naturales; la superación de la naturaleza por un mundo de materias sintéticas, con cualidades especialmente deseadas, remotas ya a lo telúrico; la maniobra teórica que interpreta la substancia material como proceso de energía y sus consecuencias prácticas... todo esto constituye un proceso que en su monstruosidad fantástica nada que envidiar tiene al proceso experimental del arte, que incluso significa una tan evidente equivalencia, que en una amplia perspectiva cabría concebir técnica y arte, que en gran medida se sirven además de idéntico vocabulario, como dos aspectos de uno y el mismo proceso".

Fundamentalmente es esto exacto. Pero fundamentalmente sólo dentro de una vasta generalidad. Así se presentan las cosas a vista de pájaro, donde no son visibles las peculiaridades individuales, el pluralismo de las posibilidades de que al principio hablamos, y que no existirían si los nexos entre el arte y la realidad de la época fueran tan evidentes como el simple bosquejo del asunto podría sugerir. La pugna de las distintas tendencias, la teoría desbordándose sobre el aspecto primario de la producción misma y la necesidad de orientación, demuestran, del modo más claro, que nadie sabe a qué asirse, que nadie sabe a qué atenerse.

La época, en sí, carece de unidad. Junto al aeródromo se apacienta el rebaño de ovejas, el diario de hoy nos informa sobre el arte de los etruscos, bajo una vestidura hecha de fibras químicas alienta un cuerpo arcaico, vive un ser primitivo y no sólo existe la meteorología: el buen tiempo o el mal tiempo existen también. ¿A qué debe uno atenerse, qué es lo esencial? ¿El sucederse de las estaciones del año o la uniforme temperatura artificial termostática? ¿Generación, nacimiento y muerte como experiencias físicas, corpóreas, o procesos clínicamente manipulados, registrados burocráticamente como datos de la estadística? Nuestra época es evidentemente algo muy complejo, rico en contrastes y contradicciones y acaso ninguna estuvo tan traspasada por resonancias de todos los tiempos. El fondo de experiencia de la lírica contemporánea no puede, pues, determinarse por su contenido. En general no debe esperarse más de la experiencia que una conmoción o modificación, que incluso puede no ser percibida, se haga sentir de algún modo en la poesía, acaso de un modo indirecto en sumo grado. En cambio, tema, motivo y vocabulario moderno, no bastan para acreditar de moderna a una creación poética.

Un ejemplo. Günter Seuren maneja en sus poesías un inventario ajado y polvoriento. Molinos de viento infantiles, organillos, tamborinos, osos danzantes, marineros tatuados, payasos y piratas... todo un pillaje romántico que no es cosa de hoy, ciertamente. Pero el fantástico uso que hace de estos materiales presume ya por sí mismo su irrealidad, al manejarlos como juegos de máscaras y danza de marionetas desclavijadas. Seuren se ha delimitado un campo artificial para sus representaciones excéntricas. Ya en tan inofensivo poema como "Pasando el tiempo" se advierte esto claramente:

*Por la puerta entran cazadores de hipocampos
Sólo ron
puede pedirse en su compañía.*

*Ayer tuvimos marejada,
en la que un cocherito de limonada
se perdió.
Bebed, dice la dama del mostrador.*

*Después le cantamos al sepulturero
la serenata "La Paloma"
y el mar se mece, en el vientre su tienda
de relojes navales ahogados.*

*Marineros tatuados
muestran sus corazones y serpientes de mar
a las hembras marinas deshojadas
del piano eléctrico.*

El poema no es ingenuo, pues tiene conciencia de su carácter de batiburrillo, de mescolanza y lo evidencia sin decirlo. Podría aludir a una fiesta de disfraces. Pero no es seguro. Sólo está clara la sensación de falta de autenticidad que un humorístico guiño nos transmite. El poema desmiente el romanticismo ambiental que con tanta generosidad menciona. Será interesante yuxtaponerle a un poema de Günter Eichs que poetiza casi los mismos materiales para una siniestra, inconcebible amenaza. Se titula "Donde vivo":

*Cuando abrí la ventana
se inundó de peces el cuarto,
arenques. Era como
si pasara un cardumen.
Incluso entre los perales jugaban.
Pero la mayor parte
se quedó en el bosque
sobre los cotos y las sanjas pedregosas.
Son importunos. Pero más importunos son los marinos
(también los de alta graduación, pilotos, capitanes),
que a menudo se acercan a la ventana
y piden lumbré para su mal tabaco.
¡Oy a cambiarme.*

¿Qué ha sucedido? Lo completamente distinto sobreviene en forma inopinada y está sencillamente ahí, como la cosa más natural. Con esta silente naturalidad podría llegar el fin del mundo. Sorprende lo simple del lenguaje, que anota lo siniestro como si a cada instante fuera posible, como si con ello se hubiera contado. Sin una señal de pánico son desconectadas las constantes de nuestra experiencia, colocando al lector en una situación vacilante, para la que ya no encuentra postura.

Acaso sea para Günter Grass la insegura condición de lo existente, de especial modo la amplia conexión de la realidad, en la que se despliega la ideología, lo que le induce a asirse a lo concreto, al objeto sensible. "Por recurso a un realismo recargado, intento librar de toda ideología a objetos asibles, palpables", ha formulado él mismo. Muros medianeros, espantapájaros, sillas de tijera, una pelota, un huevo, una gallina, un gato, una muñeca... son los objetos que contempla y en los que, como él dice, prueba su fantasía. El hecho de que no elimine la fantasía nos indica que no se adhiere al objeto como un fotógrafo, sino que hace algo con él, le mueve, le modifica, se vale de él como juguete y tema de meditación. La dura objetividad queda así disuelta parabolícamente o pulverizada con un esguince absurdo. Ciertamente con el esguince se evaporan las poesías si se las prepara y dispone para el final demasiado conscientemente.

Grass ase el objeto en vez de trasuntarlo. En el programa de su realismo va incluso ya el designio de deformación. Su modo de observación descubre sobre todo los rasgos contradictorios de la realidad. Valga aquí de ejemplo el poema "Glóbulos de la sangre". Es un poema de amor y nos habla de la fealdad de la mujer:

Pero desnuda

*y ya sólo en proporciones presente,
me das lástima.*

Intento dislocar tu rodilla.

Tu hueco espinazo me deja pensativo.

No sé por qué eres tan fea,

por qué mis ojos no pueden apartarse de tí,

buscar el verde césped o la orilla del río

que es todo naturaleza

y no tiene clavícula.

Te amo

en cuanto es posible.

Para los glóbulos blancos

y los glóbulos rojos de tu sangre

quiero inventar un ballet.

Cuando caiga el telón

buscaré tu pulso para comprobar

si el esfuerzo ha valido la pena.

Un poema de mezclas e indefinibles sensaciones.

¿Hay quién se divierta con esto; nos deja perplejos, conmovidos, compasivos, indignados? Todo al mismo tiempo, ciertamente, en una situación cómica, llena de contradicciones. Sin embargo, es un poema de amor.

Esta insubordinación contra la rasa corriente emocional por la que le gustaría dejarse llevar al lector de lírica sensible, es característica de muchas poesías modernas. Puede ser esnobismo o fundada resistencia a dar alimento al consumo de siempre, pero puede ser también la experiencia de lo contradictorio y deleznable de la realidad y la propia, insegura y equívoca situación en ella puede manifestarse aquí. El lírico no es un ave canora, no se siente ingenuo en el mundo y lo deja transparentarse incluso cuando, como Peter Rühmkorf, busca una "inocencia regenerada", una "segunda humildad". La relación rota, controversa, con lo de enfrente, no puede cambiarse ni negarse con "armonía tradicional", dice Rühmkorf. Se trata ahora, por el contrario, de la "fundación de actos de equilibrio completamente nuevos". "Esto podría tomar el aspecto de que justamente la suprema excentricidad vuelva a encontrar la inocencia del canto; que una pérdida resplandezca, irisada, sobre el alto bisel, con el más opulento colorido; que en el fruto del dolor, acaso se eche de menos toda seriedad". Rühmkorf ha encontrado su tono, la inversión de la experiencia nihilista en alegría, en un refinado goce existencial que tal experiencia contiene y presupone, mas obteniendo de ella un juego de libertad. Y así, todo está a la disposición, incluso los modelos tradicionales como el Lied o la oda, cuya forma patética contrasta, a veces, con un texto frívolo, y mezclan todos los tonos emocionales, todos los planos lingüísticos, y se encuentra lo más remoto en la rima manejada con virtuosismo, como en su "Canto aéreo", por ejemplo.

Soy el señor No-entiendo-nada,

sin gravedad, sin fundamento.

Tú te atienes a sabias palabras,

Yo lamo el tapón del cielo.

Llega tarde, pero llega la gran broma,

la que lo derecho tuerece.

Toma medida en mi giba

y llama torcida a la tierra.

Me amancebo con un pájaro y engendro

un alegre fueguecito...

La frente es ilegible de lo más lindo,

no entiendo nada en ella.

Sin embargo, fertilizo luego con caca de hadas

una pálida hoja de papel

y tú picas el pan de mis yambos

como si fuera mi propia substancia.

*Entregas el alma entera
para aéreo lucro;
y EL bendice la entrada hacia atrás
y el viento en follaje de intestinos.*

*No hay por qué alabarle,
al eunuco alcahuete.
Esto toca ya la falda y la pernera,
y como goce se convierte en libro.*

El poema tiene gracia, porque a pesar de algún refinamiento forzado es de gran naturalidad, como si todo se hubiera acoplado por sí mismo y porque la agilidad con que se dispone de rima, ritmo y alusiones parodiadas, sienta como un guante a la aparente ligereza del contenido. Mas no hay razón por esto para reanudar el gastado contraste de l'art pour l'art y el arte comprometido. Pues ni se puede negar a la aparente ligereza de Rühmkorf la seriedad de la experiencia ni el compromiso personal, ni faltan elementos artísticos en el poema, acentuadamente comprometido.

Los grandes poemas polémicos de Hans Magnus Enzensberger, por ejemplo, concentran precisamente la polémica en el detalle artístico, en el juego de la fraseología al uso y en el lenguaje paradójico. Veamos el comienzo de su poema "Lengua nacional":

*¿qué he perdido aquí,
en esta tierra
a la que mis mayores me trajeron
por pura candidez?
nacido, natural, sin consuelo,
ausente estoy aquí,
domiciliado, placentero y misero,
en la simpática, satisfecha fosa.
¿qué tengo aquí? y que tengo aquí que buscar
en esta olla de matadero, en esta jaula
donde se sube, pero no se avanza,
donde el hastío muerde el paño bordado del hambre,
donde en las tiendas de delikatessen la pobreza, con
[palidez de tiza,
deja oír con voz ahogada su estertor desde la nata ba-
[tida, gritando:
¡subimos!
donde un instante de lucro extiende los brazos a los
[pobres ricos, lejos de los pobres
y de puro entusiasmo destruyen las sillas de sus cines,
subimos, subimos, de esto a lo otro,
donde la balanza de pagos canta hosanna y todo lo
[bueno
y exclama: no basta esto,
que las horas libres anden a la husma y haya gas y se
[pegue fuerte,
esto es el mal menor, apenas la mitad.*

*esto no importa, esto no basta
que los socios de tarifa vaguen por las calles
regocijándose con los puños apretados
y canten y digan:
aquí subimos,
es bueno estar aquí,
donde andando hacia atrás se sube,
aquí el señor dirigente le tiva con el libro de himnos
[al señor que dirige,
aquí hay guerra entre los heridos leves y los heridos
[graves,
aquí se trata de ser implacablemente simpático con los
[demás,
y este es el mal menor,
y no me asombra,
los compradores lo toman a beneficio de inventario,
aquí, donde una mano compra a la otra,
pues la mano sobre el corazón, aquí estamos en casa.*

Con el uso crítico la lengua nacional es desenmascarada: "donde una mano compra a la otra, pues la mano sobre el corazón", "subimos de esto a lo otro", "donde la balanza de pagos canta hosanna y todo lo bueno y exclama: no basta esto". Lo incisivo del método responde al designio crítico de tomar al charrlotero por la palabra y evidenciar a qué maligned trastienda obedece la cotidiana vaciedad. La destreza artística en el lenguaje se mantiene, pues, temáticamente vinculada, incluso cuando se entrega al automatismo del juego de palabras ("mokka" y "amok" en el poema titulado "Espuma", por ejemplo). A veces, ciertamente, se tiene la impresión de que Enzensberger violenta las ideas y las esparce en forma de antítesis y fórmulas paradójicas.

Si estos juegos lingüísticos se emanciparan de la concepción que en torno predomina, perderían su función semántica, no aludirían ya a la realidad extralingüística. Quedaría sólo un balbuceo que desde luego contendría potencialmente el sentido posible de las palabras, el significado de diccionario de los vocablos, pero sin realizarlo en forma determinable al faltar la coherencia definidora del sentido o no ser ésta obligada.

Un grupo de autores de muy reciente fecha, que crece por días, trabaja con este lenguaje reducido a sus propios movimientos elementales, como Helmut Heissenbüttel y Franz Mon, en partes características de su producción por lo menos. Las categorías registradas por Hugo Friedrich no pueden aplicarse ya a textos sin objeto. En las composiciones estudiadas por Friedrich la realidad extralingüística no se había desvanecido aún totalmente, era por lo menos citable como base de orientación para que, por la deformación y transformación, pudiera evidenciarse el grado de irrealidad de un poema.

Pero aquí la ruptura es total: el lenguaje vuelve sobre sí mismo, sobre los procesos lingüísticos immanentes, sobre sus formas de articulación gramaticales, sintácticas, lógicas y fonéticas, "la posibilidad o imposibilidad del hablar mismo pasa a primer término". La explicación que para esto nos da Heissenbüttel es que las "preformaciones lingüísticas", empezando por el esquema fundamental de la construcción de la oración indoeuropea, basada en las diferenciaciones de sujeto, predicado y objeto, y continuando hasta el canon formal de la poesía tradicional de Occidente, se han hecho cuestionables y no representan ya una realidad. "Consecuencia de ello es que cobren realce los elementos del hablar mismo, surtiendo de su organización, por decirlo así". El recelo de Wittgenstein hacia el lenguaje, que ocupa nuestra conciencia, se hace aquí agudo. Por eso se intenta enjarrar el lenguaje bajo su plano de significación, cepillarle a contrapelo y modular los movimientos elementales que se dispersen así. Quién sabe si por ahí abajo, donde todavía no opera la preocupación de la conciencia por formas fijas convencionales, no sean posibles un nuevo lenguaje y nuevas experiencias. Sus intentos balbucientes, que se inician con una ocurrencia cualquiera.

El intento de empezar de nuevo por debajo de las formas convencionales lleva a configuraciones que no se adaptan ya a los conceptos genéricos tradicionales. Heissenbüttel habla de textos o demostraciones, Franz Mon de articulaciones. Mon, fanático programador del experimento lingüístico, ha combinado textos y reflexiones teóricas. Muy consciente, muy racionalmente, se describe y justifica aquí un proceso irracional. El texto empieza con un elemento lingüístico aislado cualquiera, desglosado de sus comunicaciones funcionales, desarrollándose luego, con la meditación sobre este fragmento lingüístico, sobre su historia y su contorno, un sonambuloso entretrejerse de grupos y series lingüísticas; "se ingresa, concentrándose, dentro de la fluencia", que adquiere una imprevisible densidad por modo que sobreviene un haz de articulaciones que a menudo se mantiene impermeable a la intuición y la comprensión, es fundamentalmente inconcluyente y se interrumpe en cualquier momento.

La consecuencia con que siguen sus teorías los autores de articulaciones sin contenido es asombrosa cuando se ven las formas desmigajadas a que a sí mismos se condenan.

Tal vez se advierta apenas la pobreza del producto porque el interés se concentra en los métodos para producirlo. Mas ¿dónde se evidencia el valor de un procedimiento si no es en el producto? Pero es que aquí tampoco la teoría puede ser probada. Los textos

de reducción son pruebas negativas de que el lenguaje sólo habla cuando las palabras aparecen en compleja maraña de significados y alusiones. La simple materialidad de la palabra da poco de sí, series de ruidos y sonidos todo lo más, en competencia desigual con la música, o malas analogías naturalistas con ruidos de la naturaleza. La palabra sólo cobra espíritu en el contexto y cuanto más alta sea la estructura de la asociación, más rica y certera será. Cuando Franz Mon pretende que para una conciencia universal no reducida cada palabra lleva consigo la totalidad de sus significaciones y cualidades emocionales, olvida que esta conciencia sencillamente no hubiera formulado su experiencia total escribiendo sólo dicha palabra. El diccionario es sólo lenguaje potencial, acaso algo muy complejo, pero no todo lo posible. Las asociaciones, grupos y series de palabras de los textos sin contenido no otorgan obligatoriedad a la palabra, son algo tan raso y abierto, que para el juego de la conciencia se dispone de todo el espacio que se quiera. Por miedo a la carga ideológica de todas las conexiones de sentido o significado, se pide mantenerse en el vacío, en lo vacío de lo horror de sentido y significación y se fabrica con esta renuncia una ideología de la resistencia. Sobreviene así una resistencia al precio de la forma. El contorno sobre el que la ideologización de la conciencia se despliega, es evacuado y se manobra la retirada del estrato semántico del lenguaje.

Que el extremismo de tales experimentos y programas atraiga talentos, no demuestra, por lo demás, que la vanguardia del espíritu universal avance: sólo significa que se cree así. Y se comprende que así sea, pues el esquema ideológico de que cada época tiene su lenguaje específico no armoniza fácilmente con la real y abigarrada multiplicidad de las formas de expresión, que aquí sólo insinuada puede ser, suscitando la cuestión de qué es lo que realmente corresponde a la época. Quien así plantea la cuestión, quien así pregunta, por el hecho mismo de hacerlo está dispuesto a incurrir en extremismos, que, por recurso a modos de procedimiento fundamentados con sociología popular, se proclaman actuales. Olvida la pregunta que a sí mismo se dirige sobre qué experiencias debe formular y en el mercado de las posibilidades se echa a la búsqueda de un lugar ventajoso. Al intentar orientarse en la maraña de formas y programas, se reafirma parcial, unilateralmente, su interés en lo metódico y una vez que ha encontrado el empalme de un procedimiento y su variante personal, en seguida viene con el suministro: ya le tenemos fundando algo nuevo. Puede estar seguro de que su método despertará la atención y que para sus resultados habrá indulgencia: ¿no está experimentando?

Podrá objetarse que estos procesos no son nuevos y que son la cosa más natural del mundo, pues las obras literarias no surgieron de la hondura de un espíritu aislado: se alumbraron siempre en un contorno literario, en el encuentro y la pugna dialéctica con la producción espiritual de su tiempo. Ahora bien, es nueva e inquietante la creciente velocidad del acarreo y la creciente frondosidad de la producción secundaria,

que, como una imposición secreta, obliga a autores, críticos y público, a una constante tarea de información. Se insinúa el peligro de que en el fondo de la experiencia de la literatura el mundo sea substituído por este estrato intermedio de las teorías y los programas, y que, ya sólo con el valor de pieza de comparación y justificación, la producción primaria se encanje y reseque.

DE COMO LA PRIMERA UNIVERSIDAD CHILENA DEBIO FUNDARSE EN LA IMPERIAL

por el prof. HUGO GUNCKEL

En 1550 llegaba al Perú un distinguido sacerdote franciscano, Fray Antonio de San Miguel, a quien por Real Cédula del 9 de noviembre de 1561 se le ofrecía la diócesis de La Imperial, ubicada en el sur del Reino de Chile y cuya creación fue solicitada por el rey y su Consejo de Indias al Papa Pío IV en la misma fecha (1), junto con la instalación de un obispado en Santiago del Nuevo Extremo.

Estas diócesis, a su vez, fueron anteriormente solicitadas por don Pedro de Valdivia (2), ya que deseaba instalar su gobierno, junto con la sede de un obispado, en la ciudad de La Imperial. Este obispado fue erigido el 23 de marzo de 1564, asignándole por titular a San Miguel Arcángel, por la bula *SUPER SPECULA* que dictó Pío IV.

El mismo día, en otra bula que comienza *APOSTOLATUS OFFICIUM*, Pío IV instituyó obispo de La Imperial a Fray Antonio de San Miguel, "franciscano español, residente entonces en el Perú". El rey comunicó esta designación a Fray Antonio ya un año antes, el 25 de enero de 1563, según una Real Cédula suscrita por él, aquel día, en Madrid (3).

Como las bulas originales a favor del franciscano San Miguel y sobre la erección del obispado de La Imperial se extraviaron durante el trayecto de España al Perú, solicitó Fray Antonio al rey, copia autorizada de ellas, enviando al mismo tiempo al monarca una larga carta de agradecimientos y de *encargos* por intermedio de un emisario que él envió especialmente para este fin a la península.

Tres años más tarde, el 9 de febrero de 1567, Fray Antonio de San Miguel fue consagrado solemnemente primer obispo de La Imperial en la Catedral de Lima por el arzobispo del virreinato, don Gerónimo de Loayza, asistiendo a esta ceremonia, además, el obispo

de Quito, don Pedro de la Peña, y el arcidiano de la Catedral limeña, don Bartolomé Martínez.

Una vez consagrado Fray Antonio de San Miguel, obispo de La Imperial, comenzó a preocuparse de su diócesis, pero no pudo trasladarse inmediatamente a ella, porque debía asistir al concilio convocado por el arzobispo de la Ciudad de los Reyes.

El 8 de marzo de 1567 envió al licenciado don Agustín de Cisneros, residente en La Imperial, una comunicación para que tomara posesión de la diócesis y la gobernara en su nombre, lo que hizo efectivamente Cisneros el 17 de septiembre de 1567 (4).

Sólo en la segunda mitad del año siguiente se trasladó Fray Antonio a Chile, y en diciembre de 1568 lo hallamos en la Concepción, y en abril del año siguiente se dirigió a La Imperial, con una escolta militar de ochenta soldados armados.

"Fue recibido en su diócesis con grandes festejos que traducían sólo en parte el regocijo general, el respeto y el afecto que ya se profesaba a un obispo que venía precedido de la fama de sabio y de un santo".

Por otra parte, en "Chile no había recibido la unción episcopal ningún obispo diocesano: de manera que la diócesis de La Imperial tuvo la particularidad de recibir por su jefe al primer obispo consagrado para una diócesis chilena, y aún más, la especialidad de que era el señor San Miguel el primer obispo consagrado que pisaba suelo chileno" (5).

Tanto en la Concepción, como desde La Imperial, escribió Fray Antonio largas y detalladas cartas al rey, dando cuenta de las necesidades de su diócesis, de la labor evangelizadora que desarrolla y sobre las autoridades civiles de ella.

Entre los primeros "encargos" que el señor San Miguel hiciera por intermedio del emisario que despachó des-