

ISSN 0716-2510

N° 56

Segundo Semestre de 2004

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

DIRECCION
dibam
DIBAM - INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y DESARROLLO

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

HUMANIDADES

Espacios públicos y sujetos discursivos en Chile

Carlos Ossandón B. / Pág. 11

La ostentación del ocio y el enclave turístico:
la playa Miramar en el debut de Viña del Mar (1872-1910)

Rodrigo Booth / Pág. 21

De "la gran aldea" a la ciudad de masas:
el espacio público en Santiago de Chile, 1910-1932

Simón Castillo F. / Pág. 45

Las partes privadas de los hombres públicos:
críticas a la autoridad en las caricaturas de fines del siglo XIX

José Tomás Cornejo C. / Pág. 65

Notas en torno a *Les Lettres d'un Péruvienne* de Madame de Graffigny

Juana Truel-Bressoud / Pág. 87

Identidad y globalización en Manuel Castells: hacia una nueva articulación

Carolina Gálvez C. / Pág. 99

La máquina de gastar

Carlos Ossa S. / Pág. 115

Los debates de la historiografía chilena en el umbral del siglo XXI

Germán Alburquerque Fuschini / Pág. 123

Dialéctica del campo cultural patrimonial.

El caso del Museo de Etnología y Antropología de Chile (1912-1929)

Luis Alegria Licuime / Pág. 139

José Donoso: la mirada del testigo

Leónidas Morales T. / Pág. 157

Colgado del arco de la memoria: Hernán Rivera Letelier

Sara Almarza / Pág. 171

Cocuyo de Severo Sarduy: una vertiente latinoamericana de la neopicaresca

Cristián Montes Capó / Pág. 185

La risa del bufón: *Estebanillo González*, *hombre de buen humor*

Victoriano Roncero-López / Pág. 195

- Eugenio de Santa Cruz y Espejo: *Reflexiones médicas sobre la higiene de Quito*
Carmina Rodríguez Hermoso / Pág. 221
- Del drama a la comedia burlesca: Calderón y Lanini
Ana Menéndez-Collera / Pág. 235
- Literatura, mercados editoriales y globalización en América Latina.
 El caso Borges
Jeffrey V. Cedeño / Pág. 245
- Leo luego ¿existió?: autobiografía, subjetividad y nación
 en la obra de Jorge Luis Borges
Adrián Pérez Melgosa / Pág. 269
- Visiones de Europa a través del *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga
Antonio García Lozada / Pág. 281
- Modernismo y cuerpo alegórico:
 algunas reflexiones sobre la narrativa fantástica de Lugones
Miguel Gomes / Pág. 295
- Los orígenes de la guardia nacional y la construcción del
 ciudadano-soldado (Chile, 1823-1833)
Joaquín Rodrigo Fernández Abara / Pág. 313
- Pablo Neruda en la guerra y exilio de los poetas republicanos
Francisco Caudet / Pág. 329
- La desarticulación de la voz: Pablo Neruda y el poema en prosa
Miguel Ángel Zapata / Pág. 353
- La poesía de guerra de Miguel Hernández: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*
Jéssica Castro Rivas / Pág. 359
- Julio Cortázar después de *Rayuela*. Aproximación a 62, *modelo para armar*
Raquel Arias Careaga / Pág. 377
- La cocina de mi madre
Salvador Benadava C. / Pág. 401

TESTIMONIOS

- El Navegante*
 Prólogo y traducción de Armando Roa Vial / Pág. 419
Con ansias vivas y sin mortal cuidado / Pág. 427
Roque Esteban Scarpa
- Discurso preliminar para la enciclopedia de Bouvard y Pécuchet
Martín Cerda / Pág. 435
- Querrela de palabras: La siutiquería
Varios autores / Pág. 439
- Vicente Huidobro: notas mitográficas
Varios autores / Pág. 457

RESEÑAS

ALEJANDRO SAN FRANCISCO, Neruda. El Premio Nobel chileno en
tiempos de la Unidad Popular
Santiago Aránguiz Pinto / Pág. 475

CARLOS OSSA, Saberes académicos y modernización
Carlos Ossandón B. / Pág. 480

ÁLVARO CUADRA, De la ciudad letrada a la ciudad virtual
Rodrigo Cánovas / Pág. 484

LUIS G. DE MUSSY Y SANTIAGO ARÁNGUIZ P., Teófilo Cid: Soy leyenda.
Obras completas, V. I
Thomas Harris E. / Pág. 489

MARCOS GARCÍA DE LA HUERTA I., Pensar la política
Eduardo Muñoz S. / Pág. 492

CARLOS MATA INDURÁIN, Doce estudios sobre Navarra Villoslada.
Semblanzas y obras literarias
Eduardo Godoy G. / Pág. 495

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



AUTORIDADES

Ministro de Educación
Sr. *Sergio Bitar*

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos
Sra. *Clara Budnik Sinay*

Director Responsable
Sr. *Alfonso Calderón Squadritto*

Secretarios de Redacción
Sr. *Pedro Pablo Zegers Blachet*
Sr. *Thomas Harris Espinosa*

Secretaria de Redacción Adjunta
Srta. *Daniela Schütte González*

CONSEJO EDITORIAL

Sr. *Alfonso Calderón Squadritto*
Sra. *Soledad Falabella Luco*
Sr. *Marcos García de la Huerta Izquierdo*
Sr. *José Ricardo Morales Malva*
Sr. *Pedro Lastra Salazar*
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*
Sr. *Manuel Vicuña Urrutia*

HUMANIDADES

No deja de ser revelador que en el lapso que va de mediados del XIX a las primeras décadas del siglo XX en Chile la mirada tienda a deslizarse casi "naturalmente" de la descripción de determinadas "funciones" y "lugares" de unos "sujetos" que, como nos recuerda Michel Foucault, no están fuera del "campo discursivo", al examen de unos "formatos" periodísticos que exhiben distintas relaciones, géneros, secciones y juegos de lenguajes. Como si en ese espacio temporal se diese una mutación que obligase a fijar progresivamente la mirada más en las "narraciones" que en los "narradores", más en los principios de unificación o esquematismos de las nacientes "industrias culturales" que en las prerrogativas del "sujeto trascendental del conocimiento", al decir ahora de Adorno y Horkheimer¹. En la puntualización de las distintas "modulaciones" que toma la *intelligentzia* en Chile esta inclinación o "desliz" pudiera ser, sin embargo, sólo aparente, en la medida que, entre los límites temporales mencionados, y a la luz de la orientación que han adoptado nuestras investigaciones, parece por igual legítimo apoyarse en las señas que arrojan los textos mismos o más precisamente la prensa periódica; señas que tienen que ver con las distintas "emergencias", "regularidades" o "rarezas" que manifiestan las exterioridades o visibilidades propias de estas superficies, más allá pues de "subtextos" o de "intenciones subjetivas"².

Los soportes destacados (continuamos pensando en la prensa periódica), preñados de historicidad o de cambios, también ellos "acontecimientos discursivos", dan cuenta de unas "condiciones de existencia", de unas singularidades y correlaciones, que visibilizan no sólo unos "sujetos", unas operaciones o centros enunciativos, sino también, en conjunto con ello, unas relaciones igualmente cambiantes con otros poderes, tales como el Estado, la actividad política o el mercado de bienes simbólicos. Es esta perspectiva la que, entre otros emplazamientos, permite diferenciar primeramente una relación de tipo "simbiótico" que no reconoce ni problematiza a sus "simbiontes", cuestión que se hace evidente en un tipo de prensa básicamente instrumental (respecto de las nacientes agrupaciones políticas), muy característica de la primera mitad del XIX. Esta prensa trae un "intelectual" –voz ciertamente inapropiada para el siglo XIX y sobre todo para este caso–³ completamente devaluado en su condi-

* El presente artículo es un resultado parcial de la investigación FONDECYT N° 1010016.

** Profesor U. Arcis y U. de Chile

¹ Max Horkheimer / Theodor Adorno, "Concepto de Ilustración" y "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta, Madrid, 1994.

² Esta estrategia de lectura puede encontrarse con variaciones en distintos textos de Michel Foucault; cabe mencionar, entre otros, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, decimotercera edición, 1988.

³ "La palabra intelectual –nos recuerda Régis Debray– data de 1898, cuando el *affaire Dreyfus*, hasta entonces, no era más que un calificativo (aunque ya en 1822 el filósofo Saint-Simon aventuró el sustantivo). Nacido del encuentro de la rotativa y el ferrocarril, esta criatura típicamente parisina es algo más vieja que la Torre Eiffel". Domingo, 3 de junio de 2001. *elpais.es*.

ción de tal o mero coadyuvante, tal como se expresa en esos encarnizados rivales que fueron *El Hambriento* y *El Canalla* entre 1827 y 1828⁴. Perspectiva que permite luego transitar por unos escenarios más complejos que crean las condiciones para que la prensa periódica, a partir de la segunda mitad del XIX, una vez consolidada la percepción que el Estado-nación se ha construido, evidencie una cierta (relativa, queremos decir) capacidad de "significación" propia. Los periódicos literarios, "raciocinantes" e informativos creados por los hermanos Arteaga Alemparte ilustran bien esta capacidad. Junto con Eduardo Santa Cruz hemos afirmado que es en este período cuando la prensa se empieza a perfilar como un "actor" (Héctor Borrat) o más nítidamente como un "sujeto cultural" constituyente de los procesos modernizadores, ciertamente enredado en distintas lógicas: económicas, políticas o propiamente comunicacionales⁵. Este "actor" pondrá en movimiento, y de un modo cada vez más consciente, diferentes "estrategias" en el plano comercial, periodístico y político⁶. Por otro lado, se puede sostener que es precisamente esta capacidad "estratégica" y "significativa" que exhibe la prensa, la que hace que ella devenga, a través de sus propios objetivos, regularidades y lenguajes, en una "instancia de enunciación" que progresivamente la irá independizando o desprendiendo de las compulsiones propias de los "sujetos".

Sin embargo, no habría que apresurarse declarando demasiado tempranamente la "muerte del sujeto" o más precisamente del "autor" como centro enunciativo⁷. De hecho, no sería apropiado pasar por alto, en el contexto del desarrollo de la prensa y de otros medios de comunicación en la segunda mitad del XIX (ferrocarriles, telégrafo, etc.), unas publicaciones que permiten la constitución y el despliegue de una figura muy activa y no un mero "derivado", que realiza unas funciones distintas a aquellas que comprometió a ese sujeto estatal y "fundador" que encarnó Andrés Bello en las páginas de *El Araucano* y en otras publicaciones conocidas del venezolano. Nos referimos al "publicista", una "modalidad enunciativa" que toma cuerpo en individuos muy diversos (Justo Arteaga Alemparte y Zorobabel Rodríguez, entre los más destacados), que se confunde con las labores del proto-periodista y del político, y que está básicamente preocupada por discutir aquellas cuestiones "reguladoras" de la

⁴ Cfr. Carlos Ossandón B., *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas. Prensa y espacio público en Chile (siglo XIX)*, Lom-Arcis, Chile, 1998. Y Carlos Ossandón B. / Eduardo Santa Cruz A.: *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, DIBAM-Arcis-Lom, Chile, 2001.

⁵ Se podría aventurar la tesis que estas coexistencias se resolverán a favor de la lógica comunicacional en los escenarios del capitalismo globalizado o del postmodernismo como "pauta cultural dominante" (Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Paidós, Argentina, 1992). En la actualidad la comunicación parece cerrarse sobre sí y la ciega compulsión por comunicar deviene en un nuevo absoluto.

⁶ Eduardo Santa Cruz ha venido examinando las distintas interacciones y dimensiones "estratégicas" de diarios nacionales. Ver nota supra.

⁷ No es nuestro ánimo "naturalizar" la noción de "autor" tan problemática por lo demás como la de "obra". Ver al respecto Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et écrits*, Gallimard, France, 1994.

sociedad civil y política. El enunciado "Todos tienen razón" (*La Semana*, Nº. 1, 21 de mayo de 1859) proferido por el "publicista" liberal Justo Arteaga Alemparte viene a validar ese entramado de voces que constituyen el nuevo espacio de "opinión pública" y resume bien el nuevo "universal" u horizonte desde el cual esta figura se valida. Si el "todas las verdades se tocan" de Andrés Bello (*Discurso inauguración de la Universidad de Chile*, 1843) venía a fundamentar esa necesaria integración de los saberes en la perspectiva de la construcción del Estado-nación, el nuevo enunciado legitima más bien aquellas pluralidades necesarias para el espacio público y opinante que se busca fundar. Cabría preguntarse, sin embargo, si las publicaciones periódicas de los hermanos Arteaga Alemparte —estamos pensando no en *La Semana* recién citada sino sobre todo en los diarios *La Libertad* (1866-1871) y *Los Tiempos* (1877-1882)— pueden ser igualmente leídas como la despedida de un "sujeto" que se sostiene precariamente en una resistencia o "pasión inútil" ante las coacciones de unos "formatos" cada vez más poderosos, y también ante las demandas de un mercado y de un público más amplio, no todavía masivo, pero que ya trae en sus entrañas unas "inclinaciones" o "gustos" que se apartan de la modalidad discutiadora o "raciocinante".

Es claro que el "publicista" no es la única figura que impulsa y "secreta" a la vez la prensa moderna. Las superficies que nos sirven de soporte exteriorizan de hecho una diversidad muy amplia de acciones, gestos o "modalidades de enunciación". Parece claro que el siglo XIX es, en este sentido, bastante más variado o multicolor de lo que podría creerse. Junto y también confundido con el "sujeto-creador de opinión pública" se da aquel "sujeto-civilizador" y difusor de cultura encarnado por personalidades tan fuertes como Benjamín Vicuña Mackenna o Domingo Faustino Sarmiento; al lado del "sujeto-recreador de sucesos" ("costumbrista" a lo Jotabeche, "cronista" a lo Daniel Riquelme o el anónimo "reporter") que se viene perfilando con el propio avance de la prensa empresarial e informativa y que también se confunde a ratos con el "publicista"; al lado asimismo del "sujeto-portavoz de nuevos sujetos sociales" que se manifiesta ya desde la segunda mitad del XIX, aunque más visiblemente en los primeros años del XX con la prensa de Luis Emilio Recabarren, por citar sólo algunas de las distintas identidades o más bien maneras de ejercer el oficio de "intelectual".

Los soportes destacados, en conjunto con una serie de contingencias socio-históricas, permiten además la visualización de distintos y entrecruzados escenarios comunicacionales o públicos. Se trata de unas "publicidades" o modos de relación pública⁸ no siempre nítidas ni fáciles de identificar, que dan cuenta de distintos vínculos entre las esferas pública y privada, de hegemonías, mixturas y exclusiones, de unos "públicos", de unas escrituras o "géneros", de unas "es-

⁸ La voz "publicidad" remite aquí al conocido texto de Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Ediciones G. Gili, Cuarta edición, Barcelona, 1994. Es claro que ella no debe ser confundida con "propaganda".

trategias de lectura", también de unas sensibilidades o goces. Son los propios principios de articulación o de distribución de los signos en la prensa, cuya relevancia se hace cada vez más nítida en la medida que se acrecienta su capacidad "actoral", así como la muy evidente ampliación y diversificación que experimenta la prensa en la segunda mitad del XIX, los factores que permiten inferir o suponer algunas de las grandes tendencias o rasgos que definen los escenarios públicos nacionales: la mayor preponderancia que comienzan a tener las lecturas "extensivas" por sobre las "intensivas", por ejemplo, como resultado de unas "prosopografías" periodísticas que casi no dejan pie para otra alternativa; o la multiplicación de voces provenientes de la sociedad civil que se deduce de la citada ampliación y diversificación de la prensa periódica; o la coexistencia que se pudo dar entre un lector ilustrado que "mete la nariz" y "levanta la cabeza"⁹ con otro que más bien (h)ojea en aquellas publicaciones que comienzan a marcar la agenda pública y cuyas secciones o páginas se disponen para ser recorridas velozmente o para transgredir su orden. Estas coexistencias o desplazamientos, prácticamente "gestuales" en este último ejemplo, permiten entrever algunas de las condiciones comunicativas, no reductibles tan sólo al texto periódico (aunque obviamente no ajenas a él), que se enmarcan con esas distintas variaciones en el habla ("modulaciones" decíamos más arriba) propias de la *intelligentzia* chilena en el período que nos ocupa.

De un modo más o menos paralelo a las tendencias que se aprecian en la prensa en la segunda mitad del XIX, e insertándose precisamente en esa línea relativamente "autonomista" o no puramente instrumental que destacábamos más arriba, ya desde muy temprano – a fines de la década de 1850 – es posible toparse con unos espacios que comienzan a problematizar las relaciones o tejidos comunicacionales "clásicos" entre los campos de la cultura y del poder, sintonizados en torno a un orden cultural, unos consensos sociales o unos cambios políticos que había que propiciar¹⁰. En estos nuevos espacios irrumpen unas "subjetividades" que buscan algo atolondradamente, y con múltiples recaídas, modos propios o no exteriores de validación. Estas "subjetividades", bastante precarias por lo demás, se definen dentro de las posibilidades y límites que abre un cierto romanticismo liberal, tan tributario de un factor literario como de otro más bien político. Estamos pensando en ese gesto de "corrimiento" entre la letra y la voluntad institucional que se observa en un periódico que se hizo llamar *El Correo Literario*, cuyo primer número apareció el 18 de julio de 1858, comprometiendo a "autores" tales como José Antonio Torres, Guillermo Blest Gana y Guillermo Matta. Hemos creído ver aquí un importante (curioso o extraño, más bien) espacio de "emancipación" o de "dispersión" de las funciones estatales y "fundacionales" que cercaban a las letras. Si esta subjetividad

⁹ Cfr. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Ediciones Paidós, España, 1987.

¹⁰ Ana María Stiven V., *La seducción de un orden. Las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX.*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000.

no es dissociable, por un lado, del esfuerzo por dislocar "universales" o al menos de poner a raya artefactos tales como el Estado e incluso por momentos la cruzada "civilizatoria", ella no siempre se mantiene como tal y por largos momentos no es dissociable, por otro lado, del orador o del enojado tribuno que termina por consolidarse en sus últimos números (diciembre de 1858). Esta última "resolución", no del todo cómoda para los "autores" nombrados, no habría que concebirla sin embargo de un modo lineal, como la "verdad" o por el contrario como la desnaturalización que trae todo "fin", aplicando sin más la tajante distinción que a veces se hace entre lo que se "es" naturalmente y lo que se "llega a ser" después, tal como lo da a entender un viejo axioma latino (*Nascuntur poetae, fiunt oratores*). Un momento pues ciertamente muy inestable de una subjetividad recién descubierta, que no va acompañado de un proceso significativo de renovación en el plano de la expresión literaria como tal, y que será finalmente devorado por el escenario político. Esta emergencia o "rareza" perfila una modalidad (la del "literato periodista") que no desea enredarse en la redacción de códigos, leyes o programas, aunque no por ello se desvincula del ámbito político y del "deber" de informar. Esta figura está igualmente interesada por las posibilidades de una "literatura" concebida ya no bajo los parámetros del "bien decir" (Andrés Bello) o de la "nacionalidad" (José Victorino Lastarria) sino antes bien como expresión de las afecciones de un "yo" que tímidamente hace ahora su estreno.

EL ESCRITOR Y LOS INICIOS DE LA "CULTURA DE MASAS"

Sin olvidar a los "publicistas" ya citados o unas incursiones más libres o independientes que faculta la prensa desde la segunda mitad del XIX¹¹, parece claro que renovados afanes de "desprendimiento" y de modernización literaria se dan en torno a *La Época*, principalmente en 1887 su "año literario"; también en uno de los salones del Palacio de la Moneda, el restaurante Papa Gage¹² y en diarios como *La Ley* (1894-1910) con su *Anexo* semanal y *La Tarde* (1897-1903) con su suplemento semanal e ilustrado *Los Lunes*. Es sabido que el diario *La Época* permite el desarrollo o la articulación de una sensibilidad esteticista y soñadora (el llamado "modernismo") que hace ahora más patente o consciente las capacidades que tiene la subjetividad de inventar mundos, no sabemos cuán ilusoriamente liberados de "cargas" o mandatos "exteriores". Pedro Balmaceda, Rubén Darío o Alfredo Irarrázaval son algunos de los escritores jóvenes que se congregan en este diario.

Bajo unas compulsiones que no tienen como centro a la política, y en el marco de las nuevas filiaciones estéticas francesas principalmente, nos topamos

¹¹ Ángel Rama ha llamado la atención sobre este punto en *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984, capítulo IV, "La ciudad modernizada".

¹² Bernardo Subercaseaux, *Fin de siglo. La época de Balmaceda*, Editorial Aconcagua, Chile, 1988.

ahora con la figura del "artista-escritor" –algo "dandy" algo "bohemio"–, inseparable del descubrimiento de ese "interior" que subrayó Walter Benjamin en su ensayo sobre el París decimonónico¹³. Esta figura no sólo se aleja de la "sobriedad patriarcal" de Bello así como del "espíritu fáustico" de Vicuña Mackenna¹⁴ sino también de esos "poetas-próceres" comprometidos con la "patria" y que ocupaban lugares dirigentes en la política nacional¹⁵.

Es sabido, sin embargo, que la figura del "artista", cuyo origen se puede situar quizá en el Renacimiento, se comienza a tallar en el romanticismo decimonónico; ella se confunde con la capacidad expresiva de un "yo" que descubre las distintas inflexiones de un alma o de una sensibilidad que incursiona más allá de los moldes clásicos. Se ha dicho además que, en el campo de la literatura, y en el curso de más de una generación, este nuevo temple fue adquiriendo distintas modulaciones: sociales, liberales, individualistas o realistas¹⁶. Figura ciertamente inestable o no suficientemente consolidada, pendiente tanto de los rasgos que va tomando una voz propia como de las demandas de la política, tal como indicábamos para el caso de *El Correo Literario* de 1858.

Advirtamos igualmente que la figura que interesa al caso presente se construye o deambula por espacios sociales o culturales bastante más reducidos que aquellas liturgias más "teatrales" o "escénicas" emergentes en las primeras décadas del xx. Es evidente que el "artista-escritor" no es directamente asimilable a "rostros" tales como el de Sarah Bernhardt, "acaso la mayor diva teatral de la época"¹⁷, o el del actor cómico Pepe Vila, o el de la cupletista española La Goya o el de la bailarina Josephine Baker quien habría escandalizado al público santiaguino con sus movimientos sensuales y exóticos a fines de los años locos¹⁸. En su diversidad, así como en el muy desigual espesor que exhiben sus "personalidades" y "talentos", estas figuras (que con el desarrollo del cine

¹³ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1993, pág. 182. Y Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica y Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 1987, pág. 40.

¹⁴ Manuel Vicuña Urrutia, *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Universidad Finis Terrae, Santiago, 1996, págs. 66 y 82.

¹⁵ Según Fernando Alegría "los poetas chilenos de la segunda mitad del siglo XIX [...] eran tribunos de alta alcurnia, caballeros de romántica prestancia, apasionadamente interesados en las luchas civiles, defensores de la libertad y del progreso, combatientes de viril y, a veces, heroica devoción a la patria. Eran, en una palabra, poetas-próceres". Alegría está pensando, entre otros, en Eusebio Lillo, y en los ya citados Guillermo Matta y Guillermo Blest Gana, "revolucionarios los tres, desterrados y, más tarde, figuras eminentes del gobierno liberal". En esta lectura se disipan aquellas oscilaciones que respecto de estos últimos creímos apreciar más arriba con ocasión de *El Correo Literario*. Ver Fernando Alegría, "Darío y los comienzos del modernismo en Chile", en *Darío*. Luis Oyarzún et alia. Departamento de Extensión Universitaria, Universidad de Chile, 1968, pág. 83.

¹⁶ Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección Cruz del Sur, 1980.

¹⁷ Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle, Manuel Vicuña, *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2001, Primera Parte, pág. 31.

¹⁸ Juan Pablo González, "Música y baile de la *belle époque* chilena: del salón al cabaret", en *Artes y Letras de El Mercurio*, domingo 25 de agosto de 2002. Y "Notas al programa", *Del salón al cabaret. Música y baile de la Belle Époque chilena*. Temporada Oficial de Conciertos U.C. 2002.

devendrán en "estrellas") no son ciertamente equiparables a ese "artista" más parapetado en el campo de la "letra" y no exento de temores ante el avance de unas muchedumbres que comienzan a incursionar de distintos modos dentro de un soporte, el de la letra precisamente, cada vez menos distintivo¹⁹. A diferencia pues de unas "personalidades" prácticamente inseparables de un público amplio y "expectante", atento a sus aciertos y zozobras, en este artículo estamos pensando en unos sujetos más "exclusivos" que se amparan bajo los códigos de la "alta cultura" principalmente y que incluso rehúyen el contacto con ese público o que se relacionan al menos problemáticamente con él, como se puede apreciar, por ejemplo, en la revista *Lilas y Campánulas* (1897-1898) de inequívoca orientación "modernista", dirigida por León Garcin (seudónimo de Francisco Contreras), y que tanto invita a su tribuna a "parnasianos, decadentes, simbolistas o como se llamen los jóvenes que aman el arte nuevo" como se congratula de editar un "reducido número de ejemplares". Las transgresiones ortográficas de Antonio Bórquez Solar, o el modo como la letra K se convierte en un objeto exagerado de exhibición, vienen a marcar aún más las distancias que establece esta publicación, haciendo patente una voluntad que busca más testificar una identidad o una escuela que atrapar lectores.

La distinción que hemos hecho no significa, sin embargo, que las nuevas matrices de la naciente "cultura de masas" sean irrelevantes en la propia caracterización del "artista" en el sentido restringido. Todo lo contrario. De hecho algunas de las "vivencias" que caracterizan al nuevo espectador, más cercanas a la "admiración" que al "recogimiento", a la "visión" que al "entendimiento", parecen operar como mecanismos internos en unos decires que proyectan estas y otras "vivencias" en la propia percepción de la modernidad, tal como se puede verificar en esas "impresionistas" crónicas que Rubén Darío redactó en 1900 como corresponsal de *El Mercurio* de Valparaíso en la Exposición Mundial de París²⁰. Del mismo modo es evidente que las demandas del nuevo público, "esa invasora autoridad de nuestros tiempos" según adelantó *La Época* en 1882 (Nº 316, 15 de octubre), como también las "presiones" del editor, del tiempo o de los "formatos" mismos, no son ajenas al desarrollo de unos géneros "menores" u ocasionales por donde se desplegó la nueva sensibilidad literaria dando origen a un *corpus* de narraciones diversas y de "crónicas" como las que elaboró Francisco Contreras en *Pluma y Lápiz* (1900-1904), por ejemplo; *corpus* que está lejos, sin embargo, de los "preciosismos" que en el contexto latinoamericano alcanzaron otros poetas-narradores como José Martí y el propio Darío²¹. En una dirección similar se pueden mencionar algunos poemas de Carlos Pezoa

¹⁹ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, España, 1985. Y Graciela Montaldo: *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 1994.

²⁰ Recopilación de Pedro Pablo Zegers B., en *Mapocho*, Dibam, Chile, Nº 32, segundo semestre de 1992, págs. 291 a 319.

²¹ José Olivio Jiménez / Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Véliz, como “Crimen de la calle del puente” o “Próximo fusilamiento en Iquique”, que incorporan o resignifican literariamente las noticias o relatos de un cierto tipo de prensa y/o crónica policial²². Incluso se podría aventurar que la fuerte reacción o el abierto rechazo al mundo que practica el poeta Pedro Antonio González es una manifestación más, ahora vista desde el reverso, de las correlaciones o precipitados que introduce la nueva configuración socio-cultural en el plano de la creación²³. Una situación solo relativamente similar se da en *Pluma y Lápiz* cuando en su primer número crec necesario reforzar las validaciones letradas y artísticas proscribiendo lo “grosero” o cuanto “no sea culto ni agradable” (Nº 1, 2 diciembre de 1900). Continuando con estas correlaciones digamos que los desequilibrios que se manifiestan en este período entre las esferas pública y privada, o la progresiva importancia que van tomando los asuntos “privados” en la reconfiguración de lo público –debido entre otros factores a la emergencia de unos “talentos” o de unos “artistas”, irremediablemente públicos, que buscan afanosamente “mostrarse” o “sobreponerse a un auditorio”²⁴ – digamos que esos desequilibrios están en la base o al menos sintonizan con unas producciones que se alimentan precisamente del “aura” que adquieren los mundos “privados” y sobre todo los más “íntimos”, por más que en Chile estos mundos literarios (o “castillos interiores” al decir de Darío) sean más tímidos o recatados. Incluso publicaciones como *La Revista Cómica* (1895-1905) o la citada *Pluma y Lápiz*, que conservan su carácter literario a pesar de sus señas “magazinescas” o que no son propiamente para el “gran público”, dedican ya sea en sus portadas o en sus páginas interiores importantes espacios a la obra y “personalidad” de poetas o pintores, como se venía haciendo desde los tiempos de *El Correo Literario* de 1858²⁵.

No solo la naciente “cultura de masas” no es irrelevante para los llamados “nuevos” por Armando Donoso, que incluye a escritores como Francisco

²² Óscar Hahn, en Carlos Pezoa Véliz, *El pintor pereza*, Lom Ediciones, Santiago, 1998.

²³ “Detesto y odio la vida” (*Asteroides*, xxvii) o “El mundo es ya un cadáver! /.../ justo es que yo lo escupa, y yo lo escupo” (*Asteroides*, xxix) son algunas de las sentidas confesiones de Pedro Antonio González, *Poesías*, Nascimento, Santiago, 1927, págs. 408 y 409. La primera edición de sus *Poesías* es de 1905. Un estudio sobre los “días negros y glaciales” del poeta, así como sobre las relaciones de parentesco entre su poesía y el “modernismo”, se encuentra en Víctor Raviola Molina, *El modernismo de Pedro Antonio González*, Escuelas Universitarias de la Frontera, Temuco, 1968.

²⁴ Julio López: *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*, Anthropos, Barcelona, 1984, pág. 127. En la línea que enfatiza los desequilibrios que se vienen observando entre las esferas pública y privada desde el siglo xix en adelante, y los derechos crecientes de la “personalidad”, es clave el texto de Richard Sennett, *El declive el hombre público*, Ediciones Península, Barcelona, 1978.

²⁵ Aprovechemos de señalar que la proyección de lo “privado” en lo “público” tiene sus antecedentes en la novela romántica y en el “folletín” publicados por periódicos del xix; y que ella no se reduce al campo de la “representación artística”, delinándose también en matrimonios, “fiestas de fantasía”, primeras comuniones y otros protocolos que comprometen al *grand monde* principalmente. Un buen ejemplo de ello son las intimidades o festividades que la prensa venía dando publicidad y que adquirirán un impulso aún mayor en las revistas “magazinescas”, constituyendo así una de las “atracciones” que nutren el nuevo entramado comunicacional. Por otro lado, revistas como *Sucesos* (1902-1934) o *Corre-Vuela* (1908-1927) extienden la “vida social” a otros sectores sociales, medios y populares, a través de fotografías e incluso reportajes.

Contreras o Pedro Antonio González. Hay que aceptar más bien que la propia definición de los contornos de estos "nuevos" es indisoluble del proceso de reestructuración cultural que se aprecia entre las últimas décadas del XIX y las primeras del XX en Chile. Fuera de lo ya dicho, y nada más que atendiendo lo que ocurre en la prensa, se puede sostener que la consolidación y la preponderancia que adquieren unos moldes escriturales impersonales o estandarizados, descontaminados de subjetividad, orientados al consumo y apegados a la positividad del "acontecimiento"²⁶, no son extraños, junto a otros ingredientes, a los descentramientos o marginaciones que sufre el "autor", particularmente visible en los "modernistas". Del mismo modo, se puede aventurar que estos descentramientos provocados no sólo por las nacientes "industrias culturales" están en la base de la potenciación creativa—solitaria o absoluta—de la subjetividad del "autor" y de su "obra", que es una de las características precisamente de este período.

Parece claro pues que los nuevos escenarios plantean un conjunto de reacciones o desencuentros pero también de aperturas que manifiestan unos escritores que dan ya señales inequívocas de autonomización o de independencia, permitiendo distintas "cofradías" como la que se dio en *Pluma y Lápiz* entre "jóvenes escritores y artistas del centro intelectual santiaguino", bastante consciente de su distintividad pero también de un nuevo modo de inserción pública (N° 1, 2 de diciembre de 1900)²⁷. Se trata de esa inicial, incompleta y desigual "división del trabajo" cultural constatada por Pedro Henríquez Ureña, que viene a disolver, o a relativizar al menos, antiguas estrategias de legitimación literaria así como a desplazar a ese "intelectual" que había establecido, como señala Julio Ramos, una intrincada o compleja vinculación entre letras y proyecto modernizador²⁸. En un sentido distinto al horizonte que dibujó Andrés Bello, ahora las "verdades" ya no siempre se tocan; comienzan a separarse más bien.

²⁶ En el artículo "Acerca de decir, informar y objetivar" Juan Pablo Arancibia examina las operaciones discursivas características del periodismo moderno. En *La pantalla delirante. Los nuevos escenarios de la comunicación en Chile*, Carlos Ossa (compilador), Lom-Arcis, Chile, 1999.

²⁷ En el examen de la configuración y funcionamiento del "campo literario" chileno a fines del XIX e inicios del XX, Gonzalo Catalán hace la siguiente precisión: "si la lógica de lo social y del poder atraviesa el corazón mismo de la literatura ¿por qué insistir, entonces, con la categoría de *autonomía*? Solamente para rescatar con el suficiente énfasis el hecho que en los particulares dominios de la producción literaria se genera una cierta organicidad y legalidad específica, la cual si bien *no refuta ni invalida* la lógica de lo social, al menos mediatiza y altera sus efectos en un grado variable. Esto tan solo introduce ya un cierto espesor que torna imposible la dependencia o subordinación directa o inmediata de lo literario a lo político". "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920", en José Joaquín Brunner / Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Flacso, Santiago, 1985, 74. Un análisis sobre las estrategias autónomas de validación en el campo de las artes visuales a fines del XIX y principios del XX en Chile realiza Paz Aburto en el artículo inédito *Origen y crisis del campo artístico en Chile*, Universidad de Chile, Magister en Literatura, 2003.

²⁸ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974. Y Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Y los escritores no se reconocen del todo en el espejo de una modernidad que los crea y expulsa a la vez; una modernidad que para los "nuevos" ha dejado de ser "construcción" o tarea para transformarse en una "experiencia" que remueve "vivencias" o núcleos subjetivos más que ideas o proyectos político-culturales.

Más global aún, es la transformación de toda una "estructura" que incluye no solo unas obras sino también unos temas, unos medios expresivos, unos circuitos, unas inflexiones lingüísticas, un público consumidor, unos escritores que remiten a nuevos segmentos sociales, lo que habría que tener en cuenta²⁹. Estas transformaciones, así como las nuevas realidades y percepciones que suscita la urbe o la modernización misma, no fueron ciertamente ajenas a un "campo" cada vez más consciente de las relaciones o prácticas que facultan la creación como tal. Las nuevas condiciones, que terminan por cambiar las bases del propio proceso de creación y reproducción cultural³⁰, no dejarán pues fríos o neutrales a unos sujetos que tuvieron que moverse o reafirmar una identidad en medio de estas posibilidades y límites.

²⁹ Ángel Rama ha destacado esta concepción de la literatura entendida como un "sistema coherente" no reductible tan solo a "una serie de obras de valor". *Rubén Darío y el modernismo*, *op. cit.*, pág. 11.

³⁰ Particularmente lúcidas en esta dirección son las imbricaciones que establece José Martí entre los nuevos ejes culturales y los igualmente nuevos modos de producción de obras, destacando además la extensión y resignificación que experimenta el campo de la estética en la naciente "cultura de masas". "Ha entrado a ser lo bello -dice- dominio de todos". "El Poema del Niágara", en *Obras completas*, Editorial Nacional de Cuba, Vol. 7, La Habana, 1963, pág. 228.

LA OSTENTACIÓN DEL OCIO Y EL ENCLAVE TURÍSTICO: LA PLAYA MIRAMAR EN EL DEBUT DE VIÑA DEL MAR (1872-1910)

Rodrigo Booth*

I. INTRODUCCIÓN

Baños de mar y vacaciones en la playa son actividades recurrentes durante el tiempo de ocio de millones de chilenos. Pese a que su aprovechamiento interpela a gran parte del cuerpo social, son escasas las investigaciones nacionales que abordan la historia del turismo como un sujeto de estudio relevante para la comprensión de la cultura moderna. Contemplando el extendido prejuicio académico de las ciencias sociales y la historiografía, no debe llamar la atención que se otorgue mayor valor al tiempo de trabajo que al de ocio, a la producción de bienes industriales que al consumo de servicios turísticos, al puerto que al balneario, a la casa urbana que a la segunda residencia. Esta situación ha incidido en la escasa relevancia que los estudios turísticos han adquirido, paradójicamente, en un país que se precia de difundir su belleza y la diversa comparecencia de sus paisajes. Intentando resolver en parte esa omisión, el objetivo del presente trabajo es reflexionar en torno a la construcción del principal espacio del ocio moderno: la playa.

Según el historiador francés Alain Corbin, la playa es un lugar que a través del tiempo ha detonado variadas representaciones para sus visitantes¹. Para Corbin, la transformación de este espacio en un nuevo paisaje de consumo turístico se explica como consecuencia de las argumentaciones médicas que, durante el siglo XVIII, otorgaron un valor terapéutico a las frías y saladas aguas del mar. Asimismo, el efecto renovador de la salud psíquica propiciada por la experiencia romántica de la contemplación del paisaje, favoreció la transformación de las negativas referencias marítimas que, hasta esa época, se manifestaban en representaciones míticas y reales como las anguilas gigantes, los naufragios, los piratas, las tempestades y la lección punitiva del diluvio universal². El antiguo temor y la repulsión frente a las desconocidas inmensidades del océano serían modificadas debido a una compleja mutación perceptiva que volcaría a hombres y mujeres a aprovechar las costas con fines de descanso y ocio.

* Licenciado en Historia y estudiante de doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Becario programa MECES Educación Superior. E-mail: rbooth@uc.cl El autor agradece los aportes de Claudio Rolle, Paula Bruno, Claudia Giacomani, Gonzalo Cáceres y Francisco Sabatini.

¹ Alain Corbin, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Barcelona, Mondadori, 1993. Jorge Francisco Liernur recoge esa misma idea en su "Comentario Preliminar" al libro de Fernando Cacopardo (ed). *Mar del Plata. Ciudad e Historia*, Madrid-Buenos Aires, Alianza-UNMDP, 1997. Según sus palabras, "La playa no es una, no está ahí ni estuvo siempre tal cual la vemos y comprendemos. Es, queda claro, una construcción móvil en el tiempo" (pág. 16).

² Alain Corbin, *op. cit.*, págs. 13-85.

Cerca de cien años después del debut de la playa en la escena social europea, durante el último tercio del siglo XIX se presentó una modificación en las impresiones frente a las costas sudamericanas. Luego de una tímida aproximación motivada por las terapias con agua fría de mar, las riberas del cono sur se convirtieron en el seguro destino estival de las elites de la época. A partir de ese momento, la colonización turística de las costas sudamericanas evidenció las mutaciones experimentadas por las culturas locales. Por ejemplo, la urbanización de las playas brasileñas y la organización turística uruguaya iniciada en la década de 1900 manifestaron, por primera vez en el continente, la expresa preocupación estatal por montar una maquinaria destinada a favorecer el negocio turístico, y consecuentemente, a satisfacer la creciente demanda por ocio³. En el mismo sentido, hacia el cambio de siglo, el trabajo mancomunado del sector público y los especuladores inmobiliarios argentinos, permitió establecer en Mar del Plata la primera ciudad turística de ese país⁴.

En Chile no son muchos los trabajos que reflexionan acerca del papel que al ocio y al turismo le caben en la producción de la cultura moderna⁵. Este artículo se aprovecha de ese vacío para proponer una hipótesis que interpreta el proceso de valoración social del viaje de placer como una significativa novedad impuesta por la modernidad. Como resultado de las transformaciones advertidas en el ámbito de la vida social veraniega del último cuarto del siglo XIX, se observa la construcción de una playa urbana cuya conformación como enclave turístico garantizaría las ansias de exclusividad de la clase ociosa. Congregando las actividades placenteras del verano, la desaparecida playa Miramar en Viña del Mar constituiría el primer espacio en que se desarrolló la producción organizada y el consumo turístico de las elites. Un examen histórico del más concurrido escenario playero del cambio de siglo, permitirá entender las motivaciones sociales que determinaron el acceso al ocio de los primeros turistas chilenos.

³ Ver Nelly Da Cunha, "El acercamiento turístico en la costa del Uruguay. Entre la imprevisión y los intentos de regulación del espacio (1900-1950)", ponencia presentada al XIII Congreso Internacional de Historia Económica, Buenos Aires, julio de 2001, y de la misma autora, "El Municipio de Montevideo en la construcción del espacio turístico y recreativo (1900-1950)". Documento de trabajo N° 55, Programa de historia económica y social, Montevideo, Universidad de la República, 2001. La configuración del paisaje turístico rioplatense ha sido muy bien abordado en el trabajo de Gustavo Vallejo, "El puente Punta Lara-Colonia: una mirada histórica desde los imaginarios rioplatenses y las estrategias urbanísticas y comerciales de Francisco Piria", publicación premio anual de Arquitectura, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 1999, en www.caiba.org.ar/prem4.shtm

⁴ Ver por ejemplo Fernando Cacopardo, *op. cit.*; Elisa Pastoriza (ed), *Las Puertas al Mar. Consumo, ocio y política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar*, Buenos Aires, Biblos, 2002; Mónica Bartolucci (ed), *Mar del Plata. Imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad*, Mar del Plata, UNMDP, 2002.

⁵ Algunos trabajos que escapan a esta regla son el de Macarena Cortés, "Un nuevo espacio de veraneo. El Cap Ducal en la génesis de la modernidad" y el de Gonzalo Cáceres y Francisco Sabatini "Para entender la urbanización del litoral: el balneario en la conformación del Gran Valparaíso. Siglos XIX y XX", ambos publicados en *ARQ*, 55, 2003.

2. ESTREMECIMIENTOS, CALAMBRES Y AHOGOS:
LAS FRÍAS APROXIMACIONES A LA COSTA CHILENA

Los primeros escenarios balnearios de Chile no contaban con las mejores cualidades para satisfacer el placer del verano. Durante gran parte del siglo XIX, el principal destino turístico costero fue la industrializada ciudad-puerto de Valparaíso. Los veraneantes que llegaron hasta allí para disfrutar del mar, debieron lidiar constantemente con un ambiente contaminado por la presencia de barcos y las actividades productivas de la ciudad. Pese a que la mixtura de usos de la rada porteña dificultaba el acceso a sus balnearios, ése era, sin dudas, el principal espacio lúdico del litoral chileno.

Desestimando los deseos de los bañistas decimonónicos, hacia fines de la década de 1860 el Estado decidió potenciar la infraestructura industrial de la ciudad en desmedro de cualquier actividad recreativa. Entre 1868 y 1876 se extendió por todo el frente de mar una vía férrea que determinó la expulsión de todos los usos hedonistas hacia la periferia urbana⁶. Como si la despreocupación del Estado no bastara, los primeros turistas que llegaron a las costas cercanas a Valparaíso, todavía debían lidiar con los inconvenientes impuestos por la naturaleza. Entre éstos, quizás el principal era el frío del agua de mar.

Contradiendo las imaginarias cualidades hedonistas del mar chileno, las bajas temperaturas de la corriente de Humboldt han hecho del baño marino una experiencia muchas veces traumática. Matizando las ilusiones propiciadas por el disfrute, ha sido el estremecimiento la más repetida experiencia de los bañistas locales. El riesgo de la hipotermia generalmente impide la prolongación del contacto acuático por más de algunos minutos, y, salvo contadas excepciones, la abrupta configuración topográfica de las costas ha hecho de las zambullidas y la natación prácticas peligrosas, que ni siquiera la presencia de un salvavidas logra solucionar por completo.

Proyectado en el tiempo, el impacto de quienes se atrevieron a contactar sus cuerpos con el mar, figuró las inmersiones como un sufrido encuentro que sacudía las sensaciones. El estremecimiento, graficado en las revistas de moda durante la primera década del siglo XX, determinó siempre una relación ambigua de las personas con sus vacaciones en la playa. Si bien las bajas temperaturas habían condicionado las primeras aproximaciones terapéuticas, para promocionar las costas como un atractivo turístico los atrevidos bañistas debieron obviar la conmoción que les causaba el frío de un agua que calaba los huesos⁷.

⁶ La presencia del balneario en la rada porteña y la acción estatal en la construcción de la vía férrea que eliminó los usos placenteros de Valparaíso ha sido tratada con mayor detención en Rodrigo Booth, "El Estado ausente: la paradójica configuración balnearia del Gran Valparaíso (1850-1925)", en *Eure. Revista latinoamericana de estudios urbano regionales*, XXVIII, 83, 2002, págs. 107-123.

⁷ En efecto, las primeras promociones de la costa como un destino apetecido por viajeros del interior del país, contaron con el decidido apoyo de médicos que sugerían el uso de sus frías aguas en las abluciones que contribuirían en la cura de la alicaída salud de enfermos reumáticos, físicos y raquíuticos, entre otros. La verdadera panacea propugnada por el higienismo y su "terapéutica de

Por ejemplo, los recuerdos de Ramón Subercaseaux destacaban lo desagradable que era para él un baño de mar. En la década de 1880, los viajes que realizaba cada verano a Valparaíso con su familia, incluía la lucha permanente con una madre que lo obligaba a "disfrutar" del océano. Según su testimonio "el agua era sumamente fría (...) me tenían que entrar en ella casi por la fuerza"⁸. Asimismo, el adjetivo "polar" con que se refería Eduardo Balmaceda a la temperatura del agua en la playa Miramar al comenzar el siglo xx, era sintomático del sufrimiento que experimentaba cada vez que se atrevía a desafiar las olas viñamarinas⁹.

Por otra parte, la frecuencia de accidentes marinos que involucraban a personas de todas las extracciones sociales ennegreció repetidamente las páginas de los periódicos santiaguinos del cambio de siglo. Los calambres facilitados por las bajas temperaturas del agua de mar, además de la escasa pericia de los primeros nadadores chilenos, incidieron en la abundante sucesión de ahogos veraniegos. Según una estimación, hacia 1909 sólo el 25% de los varones sabía nadar. La evidencia acumulada permite sospechar que el porcentaje de mujeres que practicaba este pasatiempo era incluso menor¹⁰.

Ante las peligrosas condiciones ostentadas por los más conspicuos centros recreativos costeros de las primeras décadas del siglo xx, la irrupción de una novedosa profesión que buscaba asegurar las vidas de los osados veraneantes, se manifestó como la única posibilidad de los primeros empresarios turísticos para salvaguardar a sus clientes. En 1912, Miguel Pérez, un "salvador de profesión", se convirtió en uno de los pocos salvavidas del país. Su destreza le permitió mantener con vida al menos a 15 personas durante los años que trabajó en el balneario de El Recreo, en Viña del Mar¹¹. En sintonía con lo anterior, un accidente playero resuelto eficientemente por alguna persona de buena voluntad podría suscitar una noticia de difusión nacional. Así le ocurrió a un muchacho de trece años, que en el verano de 1908 fue congratulado por el mismo Presidente de la República, luego de salvar a un amigo que se ahogaba¹².

Pero las tentativas por asegurar los placeres balnearios no suponían la incorporación de clases de natación en las escuelas públicas. La escasa atención brindada a un deporte que podría haber otorgado seguridad a los bañistas durante el verano, mantuvo su práctica sumida en la precariedad hasta fines de la década de 1920. En consecuencia, las muertes producidas por ahogos se repetían insistentemente durante la estación canicular.

los baños fríos de mar" fue muy bien descrita por J. A. García Quintana en su folleto *Guía de baños de mar y preceptos higiénicos para las familias i paseantes*, Santiago, Imprenta Prat, 1881.

⁸ Ramón Subercaseaux, *Memorias de ochenta años*, volumen 1, Santiago, Nascimento, 1936, pág. 36.

⁹ Eduardo Balmaceda, *Un mundo que se fue...*, Santiago, Andrés Bello, 1969, pág. 137.

¹⁰ "Los baños y la natación a través de los tiempos", en *Zig-Zag*, 230, 1909.

¹¹ "Un salvador en el Recreo", en *Sucesos*, 703, 1916.

¹² "Un héroe de trece años", en *Zig-Zag*, 153, 1908.



Imagen 1: Febrero (sufrimiento antes del baño).
Fuente: Zig-Zag, 1909.



Imagen 2: Miguel Pérez, "un salvador de profesión".
Fuente: Sucesos, 1916.

Frente a un panorama liderado por la contaminación de las aguas, la despreocupación del Estado, el frío del mar y la abrupta configuración topográfica de las costas, se presenta una paradoja cuya solución podría explicar la progresiva afinidad que manifestaron los chilenos hacia el descanso balneario y el baño marino. Si las aguas del Pacífico que bañan el litoral central no presentaban las condiciones más adecuadas y gratificantes para el baño, ¿por qué la visita periódica a los centros balnearios se convirtió en una moda ineludible durante el verano? Para resolver esa pregunta es necesario conocer qué era lo que buscaban quienes decidían realizar la emigración estival. La valoración social del ocio y la necesidad de aparentar parecen constituirse como los principales motivos.

3. LA VALORACIÓN DEL OCIO Y EL CONSUMO OSTENSIBLE DEL PLACER

Buscando reproducir imágenes de distinción que constituyeran la identidad de la alta sociedad, hacia fines del siglo XIX los grupos dirigentes chilenos sostuvieron un dedicado interés en manifestar con elocuencia sus pretensiones elitistas. Montando una escenografía orientada en esa dirección, las elites generaron una sofisticada sociabilidad que condicionaría su consumo. Con esa in-

tención lideraron la construcción de espacios cuyo destino preferido era la ostentación material y del tiempo de ocio: playas y balnearios resumían eficientemente ese propósito.

Para conducir una reflexión que interprete la imagen social generada por la visita a los balnearios, resulta sugerente rescatar las propuestas realizadas por Thorstein Veblen a fines del siglo XIX. En su clásico ensayo *Teoría de la clase ociosa*¹³, este precursor de la sociología interpretaba la consolidación de la burguesía como el grupo social más relevante de la modernidad¹⁴. En esa labor, destacaba el papel de algunas acciones individuales que habían sido desestimadas en la mayor parte de los estudios publicados hasta ese momento. Además de la religión, el trabajo y la política como preocupaciones fundamentales de las personas, Veblen se interesó por la observación de los deportes y las diversas exhibiciones prestigiosas del comportamiento individual, centrándose especialmente en el "ritual de los deberes sociales"¹⁵.

Aun cuando la riqueza era el elemento clave en la conformación de la identidad de la clase alta decimonónica, Veblen suponía que la capacidad económica de los grupos dirigentes no bastaba en su afán de distinguirse de los sectores populares y las incipientes clases medias profesionales. Por ello, las actividades de quienes pertenecían al grupo debían apoyarse en lo que denominó el "ocio ostensible"¹⁶. La ostentación del tiempo y de los hábitos asociados al descanso y el "despilfarro conspicuo" del dinero ganado especialmente mediante la especulación, determinaban una profunda transformación mental de una burguesía mercantil que desde el siglo XIX albergaba a los caballeros ociosos. El refinamiento del consumo que llevaría a muchos enriquecidos miembros de la burguesía a adquirir bienes suntuarios que no tenían otro fin que la ostentación, modificaría las imágenes expuestas por las elites de la época¹⁷.

Una lectura atenta de la *Teoría de la clase ociosa* permite establecer dos tipos de escenarios en que las elites manifestaban ostensiblemente su condición: el primero estaba instalado en la intimidad de la vida privada. Allí se estableció el gusto por el consumo de bienes de lujo y de productos suntuarios. El mobiliario

¹³ Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (publicado originalmente como *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, Macmillan Company, 1899).

¹⁴ En este sentido Veblen se hacía cargo del papel de la burguesía como motorizador del cambio social advertido por Karl Marx en el *Manifiesto Comunista*. La participación de la burguesía en la conformación de la sociedad moderna, como vitalizador y agente del cambio según la teoría marxista en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989 [1982]. El mismo asunto ha sido destacado recientemente por Berman en "Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, la modernidad y la modernización", en *Aventuras Marxistas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, págs. 77-130.

¹⁵ John Atkinson Hobson, *Veblen*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 [1936].

¹⁶ Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, op. cit., págs. 43-74.

¹⁷ El consumo de bienes suntuarios también ha sido tratado en este sentido en Marvin Harris, *Jefes, cabecillas, abusones*, Madrid, Alianza, 1985. Ver especialmente "¿Por qué consumimos de forma conspicua?", págs. 28-32.

rio hogareño construido con maderas exóticas, la posesión de mascotas como perros falderos, gatos y caballos, e incluso el adiestramiento en lenguas extintas, eran para Veblen algunos de los bienes suntuarios consumidos por la clase ociosa. Por otro lado, la necesidad de obtener el reconocimiento que asimilara sus hábitos a los de los tradicionales grupos dirigentes, motivó que la clase ociosa expusiera su riqueza mediante la exteriorización de los placeres en la esfera pública de la vida social. Este grupo conformaría una sociabilidad sofisticada y exclusivista, que produciría espacios semipúblicos que permitían ver y ser visto por los pares, motivando también una especie de competencia por lograr la distinción. Los materiales con que se confeccionaban los trajes de las elites, la construcción de sus mansiones y jardines, el "desfile de elegantes" o la práctica de deportes como el tenis o el golf, fueron algunos elementos que se utilizaron tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo occidental con esa finalidad.

Veblen estableció sus postulados realizando un ejercicio de observación de la sociedad de su época. El relevante papel que cumplió como testigo crítico del mundo al que pertenecía, le permitió fijar categorías que también serían abordadas en el ámbito latinoamericano. En Chile, Luis Barros y Ximena Vergara han afirmado que la novela realista del penúltimo cambio de siglo atestigua que el ocio constituyó un elemento clave en la construcción de la identidad de la oligarquía como clase¹⁸. La pomposa exposición de sus hábitos, la desvalorización del trabajo como medio para acceder a los bienes suntuarios y la centralidad otorgada a la suerte o la buena fortuna caracterizarían el eje de la discriminación entre la clase ociosa y la clase trabajadora¹⁹. Sin embargo, la "valorización del ocio" no sería estudiada por estos investigadores como un elemento constituyente de espacios peculiares que alimentaron la construcción de la identidad oligarca. El viaje de turismo del cambio de siglo permanecería como una anécdota en el estudio la vida social de la *Belle Epoque* chilena²⁰.

Quizás el primer intelectual que entroncara la conformación de la clase ociosa latinoamericana con los nuevos hábitos turísticos sería Jorge Luis Borges. En su comentario titulado "Thorstein Veblen: Teoría de la clase ociosa", Borges

¹⁸ Luis Barros y Ximena Vergara, *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, Santiago, Ediciones Aconcagua, 1978. Ver especialmente el apartado "Valorización del ocio", págs. 41-55.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 50.

²⁰ Esto también se desprende de la tesis de grado de Rodrigo Cornejo, quien establece la posibilidad de que las elites del cambio de siglo hayan constituido algunos espacios balnearios en que sólo se prolongaba la vida social santiaguina. Por otro lado, el interesante trabajo de Manuel Vicuña, centrado casi exclusivamente en Santiago, entrega pocas reflexiones acerca de la importancia social de los balnearios de la *Belle Epoque*. Ver Rodrigo Cornejo, "Oligarquía y cambio de siglo. Mentalidad, costumbres y vida social en Santiago (1899-1901)", Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, P. Universidad Católica de Chile, 1998, especialmente "Los viajes dentro y fuera del país. Termas, fundos y balnearios: prolongaciones temporales de la vida santiaguina", pp. 79-102; y Manuel Vicuña, *La Belle Epoque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Santiago, Editorial Sudamericana, 2001.

manifestaba que con tal de mantener su reputación de clase alta, los argentinos que no podían costear el viaje a la playa recurrirían a prácticas que hoy podrían parecer absurdas. Según sus recuerdos infantiles, la burguesía empobrecida "durante los meses calurosos vivían escondidos en su casa, para que la gente creyera que veraneaban en una hipotética estancia o en la ciudad de Montevideo"²¹. El encerramiento voluntario era acompañado con la divulgación de los apellidos de estas ambiciosas familias en los periódicos, publicitando así el engaño de su partida. Criticando esta peculiar costumbre, el escritor reflexionaba sobre el arribismo de algunos de sus compatriotas, quienes sin dinero, también podrían mantener el prestigio otorgado por sus prácticas del buen tono veraniego²².

En el Chile anterior a la promulgación de las leyes de descanso dominical y de la legalización de las vacaciones, el veraneo de los más distinguidos visitantes de las costas debía sostenerse bajo las representaciones que "lo más grañado de la sociedad" consideraba *chic*. La oferta social de un hotel, una playa o un restaurante podía ser el más potente atractivo tanto para las elites como para quienes intentaban incluirse en ese grupo²³. El viaje y las actividades playeras se presentaron en la conformación del litoral central chileno como compendio de las figuraciones sociales propiciadas por el consumo conspicuo. Sus escenas contribuirían a explicar a los sujetos de las elites locales como miembros auténticos de la clase ociosa.

4. EL ENCLAVE TURÍSTICO Y LA PRIVATIZACIÓN DE LA PLAYA MIRAMAR

En 1899, la familia Subercaseaux Mackenna, representante de la alta burguesía chilena, inició un viaje de placer por Europa. París, destino dilecto por las oligarquías latinoamericanas del cambio de siglo, era la ciudad que los más acaudalados representantes de las elites locales utilizaron como su centro de operaciones en el "viejo mundo". Como remedo finisecular del *Grand Tour*

²¹ Jorge Luis Borges, "Thorstein Veblen: Teoría de la clase ociosa", en *Biblioteca Personal*, Madrid, Alianza, 1998, págs. 75-76.

²² La treta arribista comentada por Borges también pudo darse con frecuencia en Chile. Así se desprende de la obra de teatro de Eduardo Valenzuela *Veraneando en Zapallar*, estrenada en 1915. Allí se relataban las peripecias de una familia de la elite santiaguina escondida durante todo el verano en su casa. El encierro voluntario tenía como finalidad evitar los comentarios que otros miembros de las elites realizarían al saber que esta familia no tenía la capacidad económica suficiente como para sustentar un veraneo en Zapallar. Este tema ha sido tratado con mayor detención en Rodrigo Booth, "La autosegregación estival y la construcción de la identidad social: Zapallar y Rocas de Santo Domingo en el proceso de la modernización del ocio en Chile (1892-1950)", en *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, 45, 2004, págs. 81-92.

²³ Para el caso de Mar del Plata, en la Argentina de comienzos del siglo xx, las representaciones sociales generadas por las prácticas exclusivistas relacionadas al tiempo de ocio e incluso con la ornamentación de las viviendas de descanso han sido estudiadas en Anahí Ballent, "Mar del Plata: croquis en la arena", en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo xx*, Buenos Aires, Ariel-UNQ, 1999, págs. 191-204.

dieciochesco, el "viaje cultural" que la familia Subercaseaux Mackenna efectuó, incluía la visita en París a los más importantes monumentos de la cultura republicana francesa, los parques públicos y las fastuosas construcciones neoclásicas que rememoraban el esplendor antiguo.

Portando una cámara fotográfica, los Subercaseaux Mackenna registraron su viaje para mostrar a sus conocidos en Chile el fascinante periplo realizado. El álbum que trajeron a su regreso recogía un centenar de fotos europeas, a las que se sumaron otras tantas imágenes de la vida social chilena²⁴. Efectuando una casual comparación, el testimonio de viaje graficó sus vivencias en las capitales francesa y chilena. En las primeras páginas aparecían los niños jugando en los parques Elíseos y el Arco del Triunfo para continuar más adelante con los mismos protagonistas en el cerro Santa Lucía y la Alameda de las Delicias.

En Francia, la familia dispuso del tiempo y del dinero necesarios para realizar lo que Anne Martin-Furgier ha denominado la "emigración estival" y que significaba una masiva fuga de parisienses a las costas del mar del norte para efectuar viajes motivados por curiosidad y ocio²⁵. La familia Subercaseaux Mackenna se mantuvo en Francia durante los veranos de 1899 y 1900. Imbuidos de un ambiente cultural que ligaba sus prácticas a las realizadas por la alta sociedad gala, esta familia realizó el veraneo playero solicitado para aprovechar el holgado tiempo de ocio del que disponían. Sus viajes a la villa balnearia de Trouville quedaron expuestos en el álbum como mudos testigos de su experiencia.

Hacia 1901, la familia Subercaseaux Mackenna regresaba a Chile. Posiblemente restringieron sus gastos y la cantidad de horas destinadas a la vida social, sin embargo, las prácticas que habían efectuado en Trouville fueron mantenidas, esta vez en un entorno rústico que aludía al escaso desarrollo material de los espacios del ocio nacional. Dos fueron los escenarios que la familia utilizó para venerar el tiempo libre. Una casa patronal ubicada en Pirque, a unos 25 kilómetros de Santiago, les permitió visitar a los parientes y realizar un sofisticado simulacro de la vida campestre. Allí, los paseos a caballo, la vigilancia de la cosecha y los banquetes dominicales al aire libre, constituyeron las principales actividades diarias. El segundo destino fue Viña del Mar, que para esa época mezclaba sus usos como área residencial de la zona metropolitana de Valparaíso con los atributos de una localidad destinada al turismo oligárquico²⁶. Suceda-

²⁴ Agradezco el conocimiento de las imágenes del álbum de viaje de la familia Subercaseaux Mackenna al coleccionista Ignacio Corvalán.

²⁵ Ver Anne Martin-Furgier, "Los ritos de la vida privada burguesa", en Philippe Ariès y Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada, Tomo 4, De la revolución francesa a la primera guerra mundial*, Madrid, Taurus, 2001 [1987], págs. 226-231.

²⁶ Para profundizar en la constitución viñamarina ver Gonzalo Cáceres y Francisco Sabatini, "Para entender la urbanización del litoral..." *op. cit.*; Gonzalo Cáceres, Rodrigo Booth y Francisco Sabatini, "La suburbanización de Valparaíso y el origen de Viña del Mar: entre la villa balnearia y el suburbio de ferrocarril (1870-1910)", en Elisa Pastoriza (ed.), *Las Puertas al Mar...*, *op. cit.*, págs. 33-49; y Gonzalo Cáceres, Rodrigo Booth y Francisco Sabatini, "Suburbanización y Suburbio en Chile: una mirada al Gran Valparaíso decimonónico", en *Archivum*, 4, 2002.

neo toscano de la playa de Trouville, Miramar en Viña del Mar albergó para esta familia los usos veraniegos que habían realizado en su viaje a Europa: el paseo por la playa, los tímidos baños de los pequeños y la contemplación del vasto paisaje marino caracterizaron el placentero verano de la familia Subercaseaux Mackenna durante la temporada estival 1901-1902. Al igual que muchos otros afortunados veraneantes que refugiaron sus placeres en Viña del Mar, los Subercaseaux Mackenna entendieron que Miramar podría satisfacer sus ansias de encontrarse en un ambiente distendido con sus pares.

Para que Miramar lograra representar el proyecto más acabado del turismo oligárquico en una ciudad chilena, fue necesario transformar el escenario natural en que se encontraba. Simultáneamente a la expulsión de los usos veraniegos de la rada de Valparaíso, las primeras referencias de la vecina Miramar se registraron en la década de 1870. Recaredo Santos Torneró la presentaba en 1872 como un promontorio rocoso frente al mar²⁷. La playa que se convertiría en el principal espacio del veraneo oligárquico en Viña del Mar carecía de todas las comodidades necesarias para los bañistas que se acercaban hasta allí buscando satisfacer su pereza. En 1875, menos de un año después de la aprobación de los planos que ratificaban la creación de Viña del Mar, el sitio en que se instalaría la playa fue reconocido en el viaje científico de Luis Pomar como un lugar "a poca distancia de la estación i al pie de la fortificación del Callao [donde] se encuentran los baños de mar, usados por las familias que pasan allí el verano"²⁸. Como un espacio del vacío en donde las referencias a las infraestructuras no importaban mayormente, Miramar mantenía una atractiva condición de rusticidad.

Pero la rudeza del paisaje miramarino no constituía su único atractivo. Su particular emplazamiento la convirtió en una realidad aparte del resto de Viña del Mar. Custodiada por el cerro del Castillo, la desembocadura del estero Margá-Margá por el norte y un morro de rocas por el sur, el dificultoso acceso a la playa la protegería de las miradas de cualquier extraño que quisiera gozar de la vida social que allí se realizaba. Durante algún tiempo las comodidades para acceder a la playa fueron desproporcionadas si se comparan con la importancia económica de sus visitantes. Según recordaba Benjamín Vicuña Mackenna, quizás el más distinguido veraneante de Viña del Mar durante la década de 1880, las elegantes bañistas debían "romper sus zapatos a destajo (...) entre los riscos"²⁹, atravesando los rieles del tren o las laderas del cerro. Las dificultades impuestas por la topografía y su difícil acceso contribuirían en la conformación de un escenario preferentemente aprovechado por los sectores altos de la sociedad.

²⁷ Recaredo Santos Torneró, *Chile Ilustrado: Guía descriptivo del territorio de Chile, de las capitales de provincia, i de los puertos principales*, Valparaíso, Librería i agencias del Mercurio, 1872.

²⁸ Luis Pomar, "Reconociendo la parte del litoral de Chile, comprendido entre Viña del Mar i la caleta de Maitencillo por el transporte nacional Ancud", en *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo XLVIII, 1876, pág. 614.

²⁹ Benjamín Vicuña Mackenna, *Crónicas Viñamarinas*, Valparaíso, Talleres Gráficos Salesianos, 1931, pág. 156.

El baño se realizaba en una playa pequeña, donde en 1882 se construyeron dos sencillos establecimientos de madera: un departamento para hombres y otro para señoras³⁰. Utilizando un recurso publicitario previsible, un periódico de la época intentaba contrarrestar la tosca infraestructura rescatando la belleza y la vastedad del paisaje. El semanario viñamarino *El Cochoa* se refería a la ubicación de la playa bajo el cerro como un sitio donde "un poeta haría inscribir sus mejores versos"³¹. Asimismo, la perforación del cerro que permitiría construir el primer camino de ingreso a la playa era descrito como "sumamente atrevido y sus cortes en la piedra viva admiran al paseante", haciendo notar también que la elegancia de su trazado la convertiría en el paseo favorito de los "villamarinos" durante las tardes del verano³².

Desde su fundación en 1874, Viña del Mar albergó un sinnúmero de actividades ligadas a la producción industrial. La amplia oferta disponible de suelo urbano, su cercanía al mar, la incorporación de nuevas tecnologías eléctricas (1882) y las facilidades que otorgaron los propietarios de la hacienda para la instalación de fábricas, hicieron que allí se verificara la compleja comparecencia de individuos provenientes de la más alta burguesía porteña y de obreros que laboraban en sus industrias³³. La profusa presencia de la actividad fabril en la naciente Viña del Mar generó la principal modificación del rústico paisaje natural que caracterizaba a Miramar. En 1883 se instaló, en el margen sur de la playa, la industria de la Sociedad Maestranza y Galvanización de la compañía Lever & Murphy. La ruidosa presencia de una industria que llegó a fabricar estructuras metálicas, barcos y automóviles, y la cercanía de los obreros que trabajaban allí, podría haber incidido en la pérdida de la intimidad que las élites requerían para satisfacer su vida social en la playa.

Por otro lado, abundante información permite afirmar que junto a la estación ferroviaria de Miramar, a unos 300 metros de la playa, se configuró durante las últimas dos décadas del siglo XIX un barrio obrero evidentemente "peligroso" para las miradas de los más afortunados. El hacinamiento en los numerosos conventillos que se instalaron al otro lado del cerro del Castillo y las malas condiciones sanitarias que ostentaba ese lugar contrastaba notablemente con las vivencias de los bañistas de Miramar³⁴. Escenario permanente de riñas y pendeencias motivadas por el consumo excesivo de alcohol y de varios comen-

³⁰ *El Cochoa*, 15 de enero de 1882.

³¹ *El Cochoa*, 29 de enero de 1882.

³² *Ibidem*.

³³ Ver Gonzalo Cáceres, Rodrigo Booth y Francisco Sabatini, "La suburbanización de Valparaíso y el origen de Viña del Mar...", *op. cit.* Por otro lado, la presencia industrial durante los primeros años de Viña del Mar ha sido recientemente abordada en Ximena Urbina, "Chalets y chimeneas: los primeros establecimientos industriales viñamarinos, 1870-1920", en *Archivum*, 5, 2003, págs. 173-196.

³⁴ La concentración de conventillos en el barrio contiguo a la Estación Miramar ha sido presentada en Gonzalo Cáceres, "La suburbanización en Chile: procesos y experiencias en la formación del Gran Valparaíso (1855-1906)", Tesis para optar al grado de Magister en Desarrollo Urbano, P. Universidad Católica de Chile, 2002, págs. 55-58.

tados asesinatos, el barrio Miramar era posiblemente el más inseguro de todo Viña del Mar³⁵.

Las molestias causadas por la vecindad de la actividad industrial y la delincuencia que desbordaba el accionar de la policía en el barrio Miramar parecen haber pasado inadvertidas por quienes frecuentaban la playa: el mantenimiento de un cuidadoso cierre impediría la presencia de cualquier intruso que quisiera aprovechar las ventajas veraniegas ofertadas por Miramar. En una labor nunca carente de polémicas, el empresario turístico Teodoro von Schroeders se esmeró por mantener la playa como un enclave turístico privatizado y vigilado, cuyas más potentes escenas estaban caracterizadas por la convivencia exclusivista que realizaban allí los más enriquecidos viajeros³⁶. La demarcación del entorno miramarino permitió configurar una playa explícitamente ofrecida para el paseo de los elegantes turistas del cambio de siglo, y contribuyó en la presentación de una imagen urbana para Viña del Mar que obviaba la presencia de cualquier uso contrario al disfrute veraniego.

Hacia 1886, von Schroeders se adjudicaba una concesión municipal que le permitiría explotar el recurso natural de una sección del litoral viñamarino. Luego del acuerdo con la municipalidad, por primera vez un privado instalaría con éxito un negocio turístico organizado en Chile. Sin embargo, la ambigua situación de la administración de un espacio que legalmente debía ser considerado como propiedad fiscal, provocaría repetidas confusiones relacionadas con los derechos del administrador.

En 1888 se registró el primer conflicto entre el concesionario y la alcaldía de Viña del Mar. Entendiendo que el acuerdo le otorgaba prerrogativas exclusivas sobre la playa de Miramar, von Schroeders cerró el acceso público, generando las inmediatas reacciones de la autoridad local³⁷. Si bien se había estipulado que se cobraría una entrada para financiar las inversiones en que incurriera el empresario, la privatización del camino que llegaba hasta el borde costero motivó el cuestionamiento de una opinión pública que consideraba que transitar hacia la playa era un derecho.

Aun cuando no ha sido posible constatar explícitamente las intenciones que tenía el empresario con la privatización del acceso al balneario, es evidente que su actuación se orientó hacia la generación de un espacio seguro y vigilado

³⁵ La información policial referida al barrio Miramar fue publicada en el periódico *El Comercio*, al comenzar la temporada veraniega 1900-1901. Este periódico tuvo como principal función denunciar de la inseguridad que percibían los vecinos de Miramar y los pasajeros que en esa estación aguardaban el tren.

³⁶ La construcción de enclaves turísticos como realidades particularmente custodiadas y privatizadas que contradicen la permeabilidad social característica de los espacios públicos urbanos ha sido tratada críticamente por Dennis Judd, "Constructing the Tourist Bubble", en Dennis Judd y Susan Fainstein, *The Tourist City*, New Hampshire-Londres, Yale University Press, 1999, págs. 35-53. Del mismo autor, se ha publicado en castellano su trabajo "El turismo urbano y la geografía de la ciudad", en *Eure. Revista latinoamericana de estudios urbano regionales*, xxix, 87, págs. 51-62.

³⁷ Esa primera disputa playera fue registrada en Archivo Histórico de Viña del Mar, Registro de Documentos Municipales, vol. 7, f. 47.

para que fuera cómodamente aprovechado sólo por quienes sostenían el privilegio del tiempo de ocio. En sintonía con ese argumento, la contratación de guardias privados y la instalación de barreras en el acceso contribuían en la configuración de una playa semi-pública. Al aplicar medidas inéditas de "seguridad ciudadana" y al custodiar la decisión del ingreso, la administración del empresario facilitaría las pretensiones elitistas de quienes realizaban allí el paseo de los elegantes. En consecuencia, la implícita segregación social y los cierres ilegales instalados por von Schroeders fueron prácticas repetidas hasta que finalizó la concesión a comienzos del siglo xx.

El concesionario entendía que tenía derechos territoriales sobre el espacio en que se encontraba la playa. Por ello, al solicitar el permiso municipal para efectuar las nuevas obras con que inauguraría la temporada de playas de 1892-1893, el empresario realizaba continuas referencias a los baños "que poseo en Miramar"³⁸. Atendiendo a la convicción del "propietario", no debe llamar la atención que en 1894 la Municipalidad de Viña del Mar recibiera una protesta en que se denunciaba que el señor von Schroeders "ha cerrado con madera i colocado una puerta de zinc en la calle del cerro que conduce a los baños de Miramar, impidiendo el tráfico a dichos baños y playas adyacentes"³⁹. Debido a la infracción en que había incurrido, la reacción de la alcaldía no tardó en llegar. Ordenando la destrucción de la barrera, la Municipalidad encargó a la policía local que obligara al concesionario a reanudar el tráfico por la calle pública hacia la playa.

Las restricciones impuestas por von Schroeders continuaron luego de la expiración de su contrato. Por ejemplo, en 1906 la prensa demócrata de Viña del Mar hacía un llamado a terminar con la discriminación social que se presenciaba en Miramar. Criticando el trato diferenciado que realizaba el nuevo concesionario, el periódico *La Defensa* pugnaba por hacer reconocer a la opinión pública que los derechos de acceso a la playa correspondían a todos quienes quisieran disfrutarla. Según rezaba una nota editorial del semanario:

"Sentimos tener que llamar la atención del caballeroso dueño de los baños, señor Mendelewsky, por la inconveniente y odiosa distinción que se hace entre las damas aristocráticas y las modestas señoras que concurren a esos baños. Mientras a las primeras las atienden con humillante servilismo, a las segundas las tratan de un modo insolente"⁴⁰.

La seguridad que garantizaba Miramar para los ricos veraneantes viñamarinos permitió que allí se efectuaran algunas de las más importantes

³⁸ Archivo Histórico de Viña del Mar, Registro de Documentos Municipales, vol. 16, f. 291.

³⁹ Archivo Histórico de Viña del Mar, Registro de Documentos Municipales, vol. 13, f. 288.

⁴⁰ *La Defensa*, 4 de febrero de 1906, citado en Paula Rodríguez, "Nuevos aires para un nuevo espíritu", tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad Finis Terrae, 2001, pág. 153.

reuniones sociales de la primera década del siglo xx. En 1908, una de las actividades de beneficencia pública de la temporada, llevó a los más connotados turistas a la playa. La protección que solicitaron contra cualquier intruso, hizo que Miramar fuera "ligeramente cerrada para evitar la entrada al recinto de visitantes clandestinos, y se dejó una pequeña entrada en donde se colocaron las damas encargadas de la venta de los boletos"¹¹. Sin la necesidad de disimular la segregación y la privatización de un espacio supuestamente público, la revista *Zig-Zag* legitimaba las prácticas de vigilancia y coerción que se establecieron en el balneario.



Imagen 3: Vista playa Miramar.
Fuente: *Sucesos*, 1916.

Resguardando la playa de la mezcla social y de la inseguridad que prometía el entorno obrero e industrial en que se encontraba, el cuidado que tuvieron los organizadores del negocio turístico miramarino cumplió con dotar a este lugar de todas las condiciones que permitirían efectuar sin problemas los baños de los más elegantes veraneantes de Viña del Mar. Hacia el cambio de siglo era común que las fotografías de la prensa social ilustraran el enclave turístico que se ubicaba en Miramar. La convivencia interclasista que aceptaba el resto de la ciudad era puesta en dudas por las damas que paseaban por la arena, por los niños de buena familia que jugaban en la playa y por los "caballe-

¹¹ "Kermesse en Miramar", en *Zig-Zag*, 157, 1908

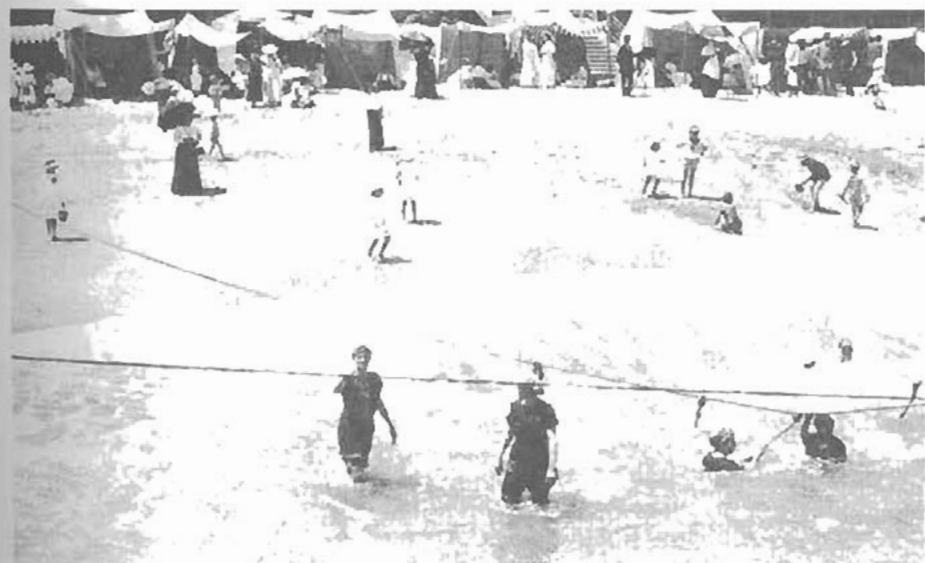


Imagen 4: Bañistas en la playa Miramar.
Fuente: *Sucesos*, 1916.

ros ociosos" que disfrutaban de la alegre vida social. Eventualmente también, un guardia privado uniformado a la usanza de la policía colonial británica, vigilaba que todo en la playa estuviera en orden. Su presencia confirmaba la importancia que los bañistas otorgaban a la seguridad. Su comparecencia garantizaba también que Miramar concentrara todas las pretensiones de una clase ociosa deseosa de efectuar allí el más sofisticado ritual del comportamiento personal: el paseo de los elegantes.

5. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA "CIUDAD DEL OCIO": ALGUNAS ESCENAS EN LA GÉNESIS DEL TURISMO VIÑAMARINO

La distinción asociada al consumo turístico oligárquico componía potentes imágenes para quienes se acercaban a Viña del Mar cada temporada veraniega. La presencia obrera que parecía contradecir momentáneamente las escenas de la elegancia viñamarina, no resultaron un obstáculo lo suficientemente poderoso como para disminuir el acceso de veraneantes. Aun cuando para el cambio de siglo no existen índices fidedignos sobre el flujo turístico nacional, abundante información secundaria extraída de memorias, fotografías, notas periodísticas y manuales de viaje, permite afirmar que Viña del Mar se constituyó como el principal destino para los caballeros ociosos del país. Manifestando esa condición de espacio del consumo conspicuo de las elites, en Viña del Mar se ubicaron algunos precisos establecimientos en que la vida social se re-
clufía. La sofisticada infraestructura recreativa desarrollada, contribuyó en la

configuración de la imagen urbana que caracterizaría a Viña del Mar como la única "ciudad del ocio" en Chile⁴².

La importancia social que las elites otorgaban a la práctica de pasatiempos anglosajones, determinó que en Viña del Mar se establecieran algunos de los primeros recintos deportivos del país. Cacerías de zorros, los primeros "matches" de fútbol, tenis o polo, además del *paperchase*, la equitación y la "deportivización" de las tradicionales carreras de caballo que antes se realizaban en las explanadas de Playa Ancha en Valparaíso, hicieron del Valparaíso Sporting Club y especialmente de su hipódromo, la principal institución ligada al ocio deportivo viñamarino⁴³. Además de permitir el esparcimiento recreativo de la clase dirigente, las reuniones efectuadas en dicha institución consolidaron las identidades sociales y nacionales de las elites locales y extranjeras que habían llegado a vivir o a veranear en Viña del Mar.

Desde 1901, la pertenencia a un club social permitió la reclusión de la vida social de los veraneantes y de los acaudalados magnates porteños. Instalado junto a la plaza del pueblo y muy cerca de la estación de ferrocarriles, el Club de Viña del Mar se presentó como el más pretendido de los centros sociales del emplazamiento. Congregando las actividades recreativas más deseadas en un recinto privado cuyo aprovechamiento era efectuado sólo por un puñado de socios, el Club de Viña del Mar lideró hasta avanzado el siglo xx la sociabilidad viñamarina⁴⁴.

Pero la convivencia exclusivista que se realizaba en el interior del Valparaíso Sporting Club y del Club de Viña del Mar no alimentaba la necesidad de las elites de exteriorizar su ocio conspicuo. Si bien allí se consumaban justamente las actividades contrapuestas a las propiciadas por el trabajo y la producción, el voluntario encerramiento no otorgaba a sus miembros la posibilidad de exponer su condición frente al resto de la sociedad. Con todo, en Viña del Mar también se generaron espacios en que la vida ociosa se manifestaba con elocuencia. Las acciones realizadas en recintos dedicados al consumo turístico oficialían como eficientes catalizadores de la ostentación.

Durante las últimas décadas del siglo xix y las primeras del xx, ser pasajero en los más caros hoteles de la villa hacía resaltar las diferencias entre la clase

⁴² La constitución de Viña del Mar como la "ciudad del ocio" chilena del siglo xx ha sido abordada con mayor detención en Rodrigo Booth, "Viña y el mar. Ocio y arquitectura en la conformación de la imagen urbana viñamarina", en *Archivum*, 5, 2003, pág. 121-138.

⁴³ Algunos pasatiempos realizados por las comunidades inmigrantes en Viña del Mar y sus relaciones con las elites locales durante las últimas décadas del siglo xix han sido descritas en William Russel Young, *Reminiscences of my fifty-five years in Chile and Peru*, (sin datos de publicación). Los deportes realizados en el Valparaíso Sporting Club y una reseña de su historia iniciada en 1882 en "El Valparaíso Sporting Club y su presidente", en *Nuestra Ciudad*, 2, 1930. La regulación de los pasatiempos que generarían su "deportivización" ha sido analizada en Norbert Elias y Eric Dunning, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (1986). Ver especialmente la Introducción redactada por Norbert Elias, págs. 31-81.

⁴⁴ Ver Jorge Salomó, "El Club de Viña, una tradición centenaria", en *Archivum*, 2, 2000, págs. 67-75.



Imagen 5: Juegos en el Valparaíso Sporting Club.
Fuente: Colección personal del autor.

ociosa y todas aquellas personas que buscaban incorporarse en ese grupo. El Gran Hotel de Viña del Mar, instalado en 1874 junto a la estación de ferrocarriles, se configuró como el principal refugio de los grupos dirigentes. Mientras los más afortunados ocupaban las habitaciones del Gran Hotel, el resto debía arreglárselas en alguno de los hospedajes de la aún precaria infraestructura turística del pueblo. Otorgando a ese establecimiento algunas facultades demarcatorias de las diferencias sociales, la prensa local valoró continuamente el consumo veraniego que allí se efectuaba. La publicidad hotelera realizada por el periodismo viñamarino contribuía en la exposición de las actitudes que debía manifestar un caballero ocioso. Paseos por sus jardines, un match de tenis realizado en su interior, banquetes o las conversaciones efectuadas con otros pasajeros, solían ser las preocupaciones de los corresponsales que se enviaban para cubrir las noticias sociales.

En 1882 el periódico *El Cochoa* informaba que Benjamín Vicuña Mackenna había alquilado una cabaña en el parque del Gran Hotel de la villa⁴⁵. Una década más tarde, la visita del Ministro de Instrucción Pública, Federico Errázuriz,

⁴⁵ *El Cochoa*, 8 de enero de 1882.

quien según el semanario *El Viñamarino* se dirigió hasta allí en busca de "salud y reposo", exigió la publicación de una nota similar⁴⁶. Esta práctica informativa, posiblemente financiada por el dueño del establecimiento turístico, constituía tanto un reconocimiento para la persona homenajeada como para el hotel en que había decidido pernoctar. Apuntando en la misma dirección, la impresión de las listas de los huéspedes del Gran Hotel de Viña del Mar notificó su posición de ser el más codiciado establecimiento turístico del país durante el penúltimo cambio de siglo. Para quienes se quedaban en Santiago sin la posibilidad de efectuar un viaje de placer, la lectura de las nóminas, que también se publicaban en los periódicos de la capital, debió causar el efecto deseado por la clase ociosa: la emulación.

Una revisión atenta de los registros de huéspedes ilustra sobre el tipo de personas que aprovechaba la oferta social del nascente balneario. De los pasajeros alojados en el Gran Hotel durante la década de 1890, más del 70% manifestaba una ligazón a la cultura anglosajona de cuño protestante⁴⁷. Aun cuando las informaciones emanadas de las listas de pasajeros no eran representativas del total de los visitantes de la villa, no sería aventurado afirmar que la población estacional alemana e inglesa contribuyó en la conducción de una idiosincrásica orientación para el peculiar "barrio balneario" de Valparaíso⁴⁸.

La apariencia social requería una representación elocuente de la distinción. El refinamiento del gusto que llevaría a tomar la decisión de trasladarse al pueblo y la valoración del ocio que expresaba la alta sociedad, gatillarían la confección de extensas referencias periodísticas dedicadas a aquellas personas que sólo manifestaran la intención de llegar a la localidad. Por ello no debe llamar la atención que se publicara la lista de las personas que tenían reservas pendientes en el Gran Hotel⁴⁹. La promesa de una visita al balneario garantizaría la inserción de esos sujetos en la lógica arribista del veraneo. Dónde y con quién veranear generaba expectativas tan potentes que incidirían en la conformación de una verdadera comunidad de caballeros que dotaría a Viña del Mar de una imagen de estación de baños "familiar" durante las últimas décadas del siglo XIX.

La oferta hotelera sólo exteriorizaba la distinción mediante la publicación de las listas de pasajeros. Puesto que la convivencia monoclásista llevada a cabo en

⁴⁶ Ver el artículo titulado "Honorable huésped", en *El Viñamarino*, 23 de agosto de 1894.

⁴⁷ Esta información ha sido obtenida a partir de los registros de pasajeros del Gran Hotel de Viña del Mar publicados por los periódicos locales durante la última década del siglo XIX. Ver *La Estación*, 21 de noviembre de 1892; *La Estación*, 14 de diciembre de 1893; *La Estación*, 21 de diciembre de 1893; y *El Comercio*, 6 de diciembre de 1900.

⁴⁸ La abundante presencia de población protestante en Viña del Mar y su relación con la impronta suburbana de cuño anglosajón que la caracterizó hacia fines del siglo XIX ya ha sido insinuada en Gonzalo Cáceres, Rodrigo Booth y Francisco Sabatini, "Suburbanización y Suburbio en Chile...", *op. cit.*, págs. 155 y 156. Ver también Gonzalo Cáceres, "La suburbanización en Chile...", *op. cit.*

⁴⁹ Listas de personas que tenían reservas anticipadas en el Gran Hotel fueron publicadas en *La Estación*, 14 de diciembre de 1892.

su interior no proyectaba escenas muy fáciles de difundir para todo el cuerpo social, la importancia que tenía el Gran Hotel para las elites radicaba casi únicamente en la posibilidad de efectuar vínculos con los pares. En oposición, la inauguración de otro hotel, esta vez emplazado en la playa, refrendaba con elocuencia la exposición frente a la sociedad. El Hotel Miramar, el primer establecimiento turístico que integró exitosamente el paisaje marino en su oferta, satisfizo las pretensiones de todos aquellos que buscaban orientar sus paseos matutinos hacia la playa⁵⁰. La reducida capacidad de camas que tenía durante la década de 1890 lo convirtió en un recinto exclusivo, reservado sólo a quienes habían obtenido la capacidad económica suficiente para costear sus elevados precios. Pese a la rusticidad que emanaba de su construcción de madera, su buena ubicación junto al mar y la cercana presencia del elegante restaurante Schaub, lo convirtieron en uno de los lugares más codiciados por los veraneantes de Viña del Mar.

El enclave turístico de Miramar había concentrado la mayor parte de las miradas que fijaban la atención en los placeres estivales oligárquicos. Los testimonios gráficos referidos a dicha playa abundaron durante el cambio de siglo. Numerosas secuencias de los obturadores de las imprentas que publicaban cartones postales, de los corresponsales de las revistas sociales o de los incontables paseantes particulares, representaban el paisaje costero y la vida social.

Como lo destacaba una visitante norteamericana que pasó por Viña del Mar al comenzar el siglo xx, hacia Miramar se dirigían las caminatas placenteras de las tardes del verano. Allí se encontraba la fascinante sociedad local que podría disfrutar de la alegre convivencia "puertas afuera" y simultáneamente de las vistas sobre el mar. Elegantes carruajes, damas arregladas para la ocasión y varones bien dispuestos en la práctica del "flirt", daban al entorno rústico de Miramar una imagen de cuidada pomposidad⁵¹.

Mostrando la tosquedad del lugar, en 1904 una joven que firmaba simplemente como Bessie, escribía una tarjeta a su enamorado diciéndole que "en esta playa pasé los días felices de mi niñez". Dos años más tarde, un par de amigos enviaba una postal en que se exponían las precarias instalaciones hoteleras de la playa. Ninguna de las postales había sido enviada desde Viña del Mar. Anotado en el remitente, las escenas fueron depositadas en las oficinas del correo en Santiago y Antofagasta respectivamente. Aliado de la promoción turística del cambio de siglo, el cartón postal garantizaba la exportación de la imagen urbana que caracterizaría a Viña del Mar como el único refugio placentero a gran escala en el país. Puesto que probablemente este tipo de postales

⁵⁰ El Hotel Miramar, posiblemente inaugurado en la década de 1890 estaba ubicado en el margen norte de la playa del mismo nombre. Su rusticidad contrastaba con el moderno Hotel Miramar construido a mediados de la década de 1940 en el otro extremo de la playa, donde anteriormente se ubicaba el astillero de la Sociedad Maestranza y Galvanización de Caleta Abarca. Cfr. Rodrigo Booth, "Viña y el mar. Ocio y arquitectura en la conformación de la imagen urbana viñamarina", *op. cit.*, págs. 132-133.

⁵¹ Marie Robinson Wright, *The Republic of Chile. The Growth, Resources, and Industrial Conditions of a Great Nation*, Filadelfia, George Barrie & Sons, 1904, págs. 224-226.

se vendían en las ciudades más importantes de la nación, la difusión de las escenas costeras miramarinas formaron parte del temprano repertorio de los paisajes placenteros de Chile. Con todo, el esencial carácter personal del envío postal impedía una distribución masiva de lo que buscaban proyectar los concesionarios del balneario y las autoridades de la Municipalidad. Argumentando en favor de la intimidad requerida por el turismo oligárquico, la reducida circulación de postales proyectaba sus imágenes sólo a potenciales visitantes.

En enero de 1906, un extenso artículo ilustrado con fotografías de la playa Miramar informaba que al balneario "lo llena durante la estación veraniega un mundo elegante y cosmopolita", y que los inconvenientes impuestos por su abrupta naturaleza "han sido arreglados por la mano del hombre"⁵². Haciendo notar los trabajos realizados por los concesionarios von Schroeders y Mendelewsky durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, la revista *Zig-Zag* destacaba las cómodas instalaciones para las damas y caballeros, los baños con agua salada tibia, la pasarela que se había construido en el sector femenino, los establecimientos comerciales ubicados en la arena y la explanada que sustituía las sofisticadas ramblas que se podían observar en balnearios de otras latitudes. Si bien las instalaciones no dejaban de sorprender por su simpleza, las elegantes visitas que recibía el balneario lo perfilaba como el más importante centro de reuniones en Viña del Mar. Mediante la promoción realizada en las revistas, aquellos que se quedaban en Santiago sin vacaciones también podían "contemplar, ya que no la naturaleza misma, una copia de ella"⁵³.

A pesar de las deficiencias materiales que caracterizaron a Miramar mientras el turismo se mantuvo como un privilegio oligárquico, las potentes escenas de la vida social que allí se realizaban contribuyeron en concederle a Viña del Mar una incontrarrestable imagen urbana ligada al consumo del ocio conspicuo. Así se desprendía de un notable trabajo proveniente de la literatura. En su relato "La maja y el ruiseñor", la escritora María Luisa Bombal observaba con detención el paseo por la playa en Miramar:

"A la hora en que ya sea por grupos o en parejas, tomados del brazo o caminando aparte, los elegantes de Santiago así como los distinguidos rezagados de Viña del Mar, iban y venfan a lo largo de la playa, cruzándose y saludándose, recruzándose y sonriéndose, pero todos ellos visiblemente disfrutando del aire, del sol... y de aquella tan exclusiva como placentera vida social. Telón de fondo: palmeras, coches victoria, cocheros amables y caballos relucientes trayendo o esperando a sus felices veraneantes"⁵⁴.

⁵² "Viña del Mar", en *Zig-Zag*, 49, 1906.

⁵³ "En las playas de Miramar", en *Zig-Zag*, 159, 1908.

⁵⁴ María Luisa Bombal, "La maja y el ruiseñor", en Aa. Vv., *El niño que fue*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1975, págs. 15-35. Este relato fue escrito en Nueva York en 1959 y publicado originalmente en la revista *Viña del Mar* al año siguiente. "La maja y el ruiseñor" destacaba las vivencias de la escritora chilena en su ciudad de nacimiento durante la primera etapa de su vida.

De un modo similar se expresaba uno de los primeros “manuales del viajero” publicados en el país. En 1910 el *Baedeker de la República de Chile* argumentaba que allí se recluía “lo más selecto de la aristocracia chilena, tanto de cuna como de dinero”⁵⁵. Articulando un discurso destinado a la promoción moderna del turismo urbano, el documento esgrimía que Viña del Mar “es considerada como el Biarritz de la América del Pacífico; su fama de Balneario de lujo ha traspasado las fronteras y año por año vienen aumentando los turistas extranjeros que vienen a pasar la *Saison* en este aristocrático *rendez-vous*”⁵⁶. Conduciendo una imagen urbana ligada al ocio veraniego, la promoción lideró la constitución de Viña del Mar como el sitio en que se resumían las expectativas recreativas de todos los chilenos.



Imagen 6: Llegando a la playa de Viña del Mar.
Fuente: Zig-Zag, 1905.

6. CONCLUSIÓN

Los primeros espacios en que los chilenos gozaron de los baños de mar se ubicaron en emplazamientos urbanos. Las comodidades en el acceso incidieron en que las zambullidas se verificaran muchas veces en sitios de cuestionables

⁵⁵ Sociedad Editora Internacional, *Manual del viajero. Baedeker de la República de Chile*, Santiago, Imprenta y Litografía América, 1910, pág. 262.

⁵⁶ *Ibidem*.



Imagen 7: El sport del veraneo.
Fuente: *Zig-Zag*, 1909.

condiciones sanitarias. Ese fue el caso de Valparaíso, ciudad a la que llegaron innumerables miembros de las elites decimonónicas para pasar el verano. Sus sencillas infraestructuras acogieron a todo aquel que quisiera conocer los nuevos hábitos de la holganza temporal.

Aun cuando las sencillas infraestructuras turísticas del siglo XIX eran suficientes para resolver la demanda de los primeros turistas santiaguinos, algunas dificultades impuestas por el desarrollo industrial y la configuración topográfica de la costa porteña complicaron el acceso de las personas al mar. El frío de las aguas, la contaminación producida por las labores productivas y la inseguridad de los rústicos balnearios debieron incidir en una tímida cercanía de los turistas al baño de mar. Paradójicamente, hacia el último tercio del siglo XIX miles de chilenos comenzaban a aprovechar las frías aguas del litoral central con fines placenteros. Olvidando los pretextos higienistas que habían condicionado las primeras aproximaciones al mar, las elites recurrieron a las

costas para exponer su capacidad económica y su lugar en una sociedad que se modernizaba.

Motivado por la escasa atención brindada por las autoridades, el desarrollo de los primeros balnearios urbanos del país corrió por cuenta de inversionistas privados. Perfilándose como un pilar importante en el debut de Viña del Mar, el negocio turístico montado en la playa convirtió a Miramar en el más codiciado espacio para disfrutar del mar y sus pintorescas vistas. Productora y consumidora del turismo oligárquico, la clase ociosa chilena hizo de esa playa un espacio seccionado y vigilado, un enclave placentero que salvaguardaba las ansias de exclusividad que las elites requerían para su esparcimiento conspicuo.

La creciente valoración del ocio que manifestaban los grupos dirigentes durante el cambio de siglo, facultó el desarrollo en Viña del Mar de algunos lugares especialmente diseñados para su ostentosa exposición. Hoteles, campos deportivos, restaurantes y playas se presentaron como los principales sitios en que se podía recluir la vida ociosa del verano. Notables cualidades paisajísticas, una eficiente administración y una difusión bien trabajada dotaron a Miramar de todas las facultades para que se concentrara allí el paseo de los elegantes. Como un ritual profano del roce y la distinción, esas actividades contribuyeron en la consolidación de las identidades de las elites chilenas y perfilaron a Viña del Mar como la única "ciudad del ocio" en el país.

En este trabajo se ha expuesto una breve sección espacio-temporal de la historia del turismo en Chile. Enfrentando una lectura que otorga importancia a los pasatiempos veraniegos, cuyas repercusiones interpelan aspectos especialmente representativos de la vida social moderna, se ha reflexionado en torno a la configuración de la más reconocida playa del cambio de siglo. Prestando atención al ocio veraniego y de fin de semana, al arribo de las prácticas deportivas, a la construcción de nuevos paisajes turísticos y la movilidad espacial interurbana efectuada desde Santiago, es posible que se logre conocer de mejor modo la modernización de la cultura y sociedad chilena de las primeras décadas del siglo xx.

DE LA "GRAN ALDEA" A LA CIUDAD DE MASAS:
EL ESPACIO PÚBLICO EN SANTIAGO DE CHILE, 1910-1932

Simón Castillo F.*

INTRODUCCIÓN

Dentro de las nuevas áreas en las que ha profundizado la historia urbana, el estudio del espacio público es crucial para comprender aspectos de la forma y la cultura que dan sentido a la ciudad. Ciudad que en nuestro caso de estudio —la capital, Santiago— se presenta como disgregada y segregada, tendiendo cotidianamente a una forzada y preocupante privatización de los espacios. Analizar algunas de las variables históricas que han influido en la trayectoria de ese espacio público urbano es el objetivo de este trabajo.

Siguiendo esta perspectiva, un aspecto tan multifacético y de profundas implicancias, materiales y simbólicas, no podría ser estudiado exclusivamente como parte del urbanismo. Hasta hoy persiste una ambigua constitución teórica de la relación entre espacio público urbano y espacio público político; lo que no impide que se aborde otra perspectiva de análisis: la que considera a la historia social como tercer eje, en diálogo permanente con la historia urbana¹.

El espacio público se destacaría, a mi entender y siendo muy escueto, como un espacio urbano que expresa en buena medida las relaciones entre la sociedad civil y el Estado. Área de expresión de las relaciones humanas y de poder que dan identidad y coherencia a una urbe, y que puede sugerirnos bastante acerca de la formación de nuestra cultura urbana. Es decir, una cultura que en el caso de Santiago sólo comenzó a cimentarse durante las primeras décadas del siglo pasado. En consecuencia, el espacio público sería un lugar entendido "como el producto de una colisión, fugaz e inestable, entre forma y política [...] es espacio público en tanto es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas"². Con todo, recientemente se ha interpretado a este tipo de espacios como atomizados y carentes de sentido; ante una sociedad urbana altamente mercantilizada, para algunos filósofos

* Licenciado en historia. Este documento es una reelaboración del libro del mismo nombre, escrito en coautoría con la arquitecta Beatriz Aguirre para el Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje de la Universidad Central. Agradezco especialmente al arquitecto Alfonso Raposo por su ayuda.

¹ F. J. Monclús y J. L. Oyon, "Espacio urbano y sociedad: algunas cuestiones de método en la actual historia urbana". En Antonio Bonet Correa (compilador), *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano*, Editorial de la U. Complutense de Madrid, Madrid, 1985, tomo 1, pág. 432.

² Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998, pág. 20. Para Europa en el siglo XVII y siguientes, el clásico y pionero estudio de Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Ediciones G. Gili, México D.F., 1991. (Original: 1962).

postmodernos lo público quedaría, tanto a nivel de "forma" como de "política", como un elemento secundario³.

Sin descartar del todo esa posibilidad, este estudio pretende contribuir al debate sobre la relación entre espacio público y evoluciones culturales y políticas, como también reflexionar sobre los roles del estado y la sociedad en la configuración espacial⁴. Santiago se abre así como un campo privilegiado para nuestro objetivo, y las primeras décadas del siglo pasado, como etapa crucial en el paso de la colonial "gran aldea" a la funcionalista ciudad de masas, transformándose también los espacios para el encuentro ciudadano.

Ahora bien, ¿por qué hablar de "gran aldea" y de ciudad de masas? La "gran aldea", muestra urbana que no se ligaba ni al surgimiento de servicios, ni a la construcción ni producción en masa, ni a proyecciones de urbanistas profesionales, fue retirándose con el correr de las tres primeras décadas del siglo xx y, en especial, a partir de 1920⁵. Pero los gobernantes, en una postura apreciable por lo menos desde la intendencia de Vicuña Mackenna, en la década de 1870, no vieron esa "gran aldea" como una unidad. Como reflejo de las ideologías imperantes, las elites percibieron un espacio poblado que debía tener prioridad sobre otros de la capital: nos referimos a la ciudad "oficial", que era fundamentalmente buena parte del barrio céntrico, lugar de residencia de esa clase social⁶.

Podría señalarse, con justa razón, que usar el concepto "ciudad de masas" para este período tiene la deficiencia de extrapolar un contexto que fue más bien restringido a los barrios del centro de Santiago. Aun así, hacemos nuestra la propuesta del historiador Armando de Ramón, para quien es necesario comprender la urbe no como un asentamiento aislado, sino en permanente conexión con otros centros poblados, ya sean urbanos o rurales⁷. El estudio metropolitano amplía entonces sus temáticas y variables; permitiéndonos comprender la ciudad de masas como un espacio que avanza sutilmente en las

³ Sobre esta opinión de autores como Richard Sennett, ver Rodrigo Salcedo, "El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno", en *Eure* (Vol. xxvii, Nº 84), Santiago, septiembre 2002.

⁴ Fundamentales son los textos de Mario Góngora, *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos xix y xx*, Universitaria, Santiago, 1990 (Original: 1981) y Gabriel Salazar, *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*, Lom, Santiago, 1998. En el plano del pensamiento urbano, Celine Desramé, "Para una historia del espacio público en Santiago", *Arq* Nº 40, Santiago, noviembre 1998.

⁵ Extraigo el concepto de "gran aldea" de la clásica obra del historiador argentino José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Sigloveintiuno editores, 2001. (Original: 1976).

⁶ Patricio Gross, "Santiago de Chile: Ideología y Modelos Urbanos", en *Eure* (Vol. xvi, Nº 48), Santiago, 1990. Sobre la distinción entre "ciudad culta" y "ciudad bárbara", Benjamín Vicuña Mackenna, *La transformación de Santiago*, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago, 1872, págs. 24-25.

⁷ Armando de Ramón, "Espacios geográficos e historia urbana. Una propuesta metodológica", en Jorge E. Hardoy y Richard P. Morse (compiladores), *Nuevas perspectivas en los estudios sobre historia urbana latinoamericana*, IIEA-América Latina, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1989.

áreas rurales o semirurales aledañas al Santiago de esa época. Simultáneamente, esas localidades, menos estructuradas en orden a la lógica moderna, proyectaron sus características peculiares en la fisonomía que fue adquiriendo la capital.

En este sentido, los años de apertura y cierre de la investigación fueron elegidos según dos criterios. El primero, el centenario de la independencia en 1910; momento de análisis y programación sobre la urbe, especialmente por parte de integrantes de la élite. El segundo, el arribo a la capital del urbanista austriaco Karl Brunner en 1929, donde permanece hasta 1932. Él representa un cambio en cuanto a la forma y fondo de las medidas urbanísticas y, asimismo, es el actor que encarna parte de los cambios que estaba implementando el naciente estado nacional desarrollista. Por otra parte, los espacios escogidos en caso alguno intentan englobar a todo Santiago: ellos fueron seleccionados según la disponibilidad de fuentes y por sus roles en los cambios culturales y materiales de esos años. Dentro de ellos, he optado por ciertos elementos fundamentales, como la expansión urbana y el crecimiento demográfico, la evolución de las miradas de las autoridades sobre la ciudad y la configuración de la tipología "barrio" en distintas zonas capitalinas.

I. EN TORNO A LA CIUDAD DEL CENTENARIO

Es evidente que la principal transformación de la capital del país en estos años fue el crecimiento demográfico y territorial. La promulgación de la ley de comuna autónoma en 1891 había coadyuvado a que, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, nuevas comunas como Renca, La Granja, Puente Alto, San Miguel, Providencia, Barrancas (hoy Pudahuel), Ñuñoa y Maipú, demostraran que la extensión urbana era un factor en constante aumento. Según los censos de los años correspondientes, en 1907 la población era de 332.724 habitantes, llegando a 507.296 en 1920⁸. En ese contexto, la ciudad del centenario apareció como reflejo de nuestra sociedad urbana: momento de análisis sobre lo hecho y lo no realizado, sobre las metas, sobre las frustraciones. Como toda celebración, fue una instancia de repaso sobre la forma de vida del país y, la ciudad, el espacio preferido para que la élite representara sus ideales de progreso⁹.

⁸ Ocupando cifras censales, para Carlos Hurtado, "el 41% del aumento total de la población de Santiago entre 1907 y 1920 se localizó en zonas no comprendidas dentro de los límites urbanos de 1907. Más aún, es probable que dentro de los distritos incluidos en los límites de 1907 muchos espacios hayan sido urbanizados por vez primera". *Concentración de población y desarrollo económico: el caso chileno*. Universidad de Chile, Instituto de Economía, Santiago, 1966, pág. 86. Ver también el estudio de Armando de Ramón, *Santiago de Chile. Historia de una sociedad urbana (1541-1991)*. Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, págs. 184-196.

⁹ En torno al ambiente del centenario ver, entre otros, Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la vanguardia en Chile (la década del centenario)*, Eds. Fac. de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2000, capítulo I, y Cristián Gazmuri, *El Chile del Centenario: los ensayistas de la crisis*, Editorial Universidad Católica de Chile, Santiago, 2001.

Con todo, esos anhelos no se manifestaron de forma tan grandilocuente, sino que se restringieron más bien a tres o cuatro grandes sectores del centro de la capital. Ése fue el principal lugar donde el estado construyó nuevos entornos urbanos, levantándose en 1910 el Parque Centenario (donde actualmente se ubica el de los Reyes, aunque con una menor extensión), los Tribunales de Justicia en calle Compañía, en 1911, y la Estación Mapocho de Ferrocarriles, al año siguiente. Mención aparte merece el Palacio de Bellas Artes, edificado en 1910 en lo que hasta pocos años antes era un basural: el Parque Forestal. Este espacio había sido proyectado a comienzos de siglo según las disposiciones del paisajista francés Jorge Dubois, sobre la base de un trazado naturalista apoyado en una plantación ordenada de plátanos orientales, una triple avenida en todo el borde del río por más de dos kilómetros y una serie de especies traídas desde distintos lugares de Chile. Según mi interpretación, convertir ese gran borde ganado al río en un espacio público fue una de las últimas opciones de la elite por seguir viviendo en el centro metropolitano. En esa senda, el Palacio apareció como otro hito urbano, capaz de acomodarse sin problemas al área verde¹⁰. Y digo última porque, como se verá más adelante, sólo veinte años después la clase alta se hallaría en plena mudanza hacia la zona oriente de Santiago. Así, el Palacio —y el barrio que emergía junto a él— merecieron quizás la más destacada de las celebraciones del centenario, como lo demostró el numeroso público presente, entre ellos, nada menos que los presidentes de Chile y Argentina¹¹.

La “pedagogía de las estatuas”, a su vez, materializaba una serie de explicaciones sobre la construcción de la nacionalidad, quizás el aspecto más discutido en el centenario. Lo interesante —y que de alguna forma expresó el anhelo de recibir la modernidad planteada desde Europa— fue el generoso número de monumentos obsequiados por colonias extranjeras. Todos ellos ubicados en zonas abiertas estratégicas, algunas en plena construcción. Los italianos, en donde hoy se ubica la Plaza Baquedano; el monumento a Ercilla de los españoles, en Plaza Ercilla, frente al Parque Cousiño; los otomanos, frente al Mercado y la Estación Mapocho; la Fuente Alemana, en el Parque Forestal. De todos modos, los homenajes a los “padres de la patria” o a la gesta independentista, también fueron parte de la conmemoración. En definitiva, explicarse y monumentalizar el pasado fueron clave en el centenario; desde esa perspectiva, el lugar de los monumentos cobró una dimensión pedagógica con un vigor pocas veces visto en la ciudad¹².

¹⁰ Ver “Donde se alza el Palacio de Bellas Artes, antes había un basural infecto”, en *Zig-Zag Edición extraordinaria. Arquitectura, Construcción, Urbanismo*. Santiago, diciembre 1937.

¹¹ *El Mercurio*, 22 de septiembre de 1910.

¹² Tomo la expresión “pedagogía de las estatuas” de A. Gorelik, *op. cit.*, págs. 206-207. Sobre los monumentos y los actos de inauguración, ver, entre otros: “El monumento de Italia”, “El monumento a Camilo Henríquez”, “Monumento a la Independencia” y “El monumento a Zenteno”, en *Zig-Zag*, 24 de septiembre de 1910; “El monumento de los franceses”, *Zig-Zag*, 31 de septiembre de 1910.

Sin embargo, es posible ver la ciudad del centenario encontrando otras formas en lugares más alejados del centro. En esa urbe en complejidad, donde la "cuestión social" tenía en las organizaciones y movilizaciones populares una contraparte de lo que la clase superior veía como lo público, la edificación de barrios obreros por parte del estado fue crucial. Esto, no sólo por sus efectos sociales, sino por lo infrecuente de la participación estatal en la formación urbana. El crecimiento de Santiago, más allá del restringido tema de la vivienda, tenía su propia crisis en la incapacidad de crear unidades coherentes, fuesen barrios o espacios públicos, especialmente en los arrabales:

"Como entre nosotros no ha llegado aún a formarse el verdadero concepto de lo que debe ser la urbanización de los suburbios, no es extraño que falten prescripciones escritas y que los nuevos barrios se formen a pedazos, a la ventura, según la fantasía de los propietarios y de los especuladores de terrenos.

De este modo la ciudad se va extendiendo sin plan, regla ni concierto y se van agravando los males que ofrecen los antiguos barrios. Las construcciones que se levantan en los nuevos barrios o poblaciones son generalmente a la antigua usanza, de barro y teja, sin desagües, de pobre arquitectura: y nadie piensa en las calles o caminos, ni en las plazas o jardines"¹³.

La construcción de la población Huemul, en el barrio Franklin, sector sur de Santiago, fue una expresión del intento estatal por cambiar la situación. Si bien su edificación no obedece expresamente a las celebraciones del centenario, podríamos decir que se ubica, a nivel de discurso, en la reflexión global que marcó esa fecha, siendo una de las primeras reformas urbanas del siglo xx. Porque, más allá de las intervenciones filantrópicas efectuadas hasta entonces, la ciudad no contaba con un actor de distintas, mayores y más efectivas ambiciones. Y así, enmarcada en la ley de habitaciones de 1906, se plasmó esta reforma sobre una urbe en modernización, una modernización que ya bullía en los inmigrantes, el crecimiento fabril y la aparición de nuevos servicios¹⁴.

La población Huemul fue levantada por la Caja de Crédito Hipotecario, y se situó en las calles Franklin, Placer, Huemul y Lord Cochrane, siendo inaugurada por el Presidente de la República Ramón Barros Luco el 15 de septiembre de 1911. En líneas generales, esta obra del arquitecto Ricardo Larraín Bravo constaba de 157 casas a través de varias manzanas, en una superficie de 28.294 m², aunque en la inauguración se entregaron solamente setenta casas,

¹³ "El nuevo barrio obrero", en *El Mercurio*, 25 de junio de 1910.

¹⁴ Una mirada general al problema de la vivienda, en: Vicente Espinoza, *Para una historia de los pobres de la ciudad*, Ediciones Sur, Santiago, 1988, págs. 37-44; Isabel Torres, "Los conventillos en Santiago (1900-1930)", en *Cuadernos de Historia* N° 6, Santiago, 1986; Rodrigo Hidalgo, "Vivienda social y espacio urbano en Santiago de Chile. Una mirada retrospectiva a la acción del Estado en las primeras décadas del siglo xx", en *Eure* (Vol. xxviii, N° 83). Santiago, mayo 2002.

más la plaza, el edificio de la Caja de Ahorros, y otro que acogía una escuela, dispensario y capilla. En 1918 la población quedaría completa, ya que en el entorno de la plaza Elías Fernández Albano se entregaron los edificios de la Beneficencia Pública, que disponía de Asilo Maternal, Gota de Leche, un Hospital de Niños, Asilo Infantil, Iglesia y Conventillo Modelo para solteros, Biblioteca, Sala de Conferencias y Teatro y Caja de Ahorros.

Como puede apreciarse, esta intervención material ofrecía algo con lo que casi ningún sector popular de Santiago contaba: el equipamiento y el espacio público necesarios para el surgimiento de la tipología urbana que podríamos llamar barrio obrero modelo. La educación popular y el atenuamiento del conflicto social y político parecían posibles a través de la configuración espacial, como lo indicaba el propio Larraín Bravo: "Dos Escuelas y un Salón de Bibliotecas y Conferencias, constituyen el centro de la población misma: es el foro de las antiguas ciudades romanas, el punto obligado de reunión, la plaza pública". O, como expresaba aún más entusiastamente el director de la Caja de Crédito Hipotecario, Luis Barros Borgoño, viendo las posibilidades del entorno urbano: "...aquí, en medio de las fábricas y talleres, en las grandes calles y avenidas, al lado de magníficas construcciones de la ciudad, podrá hallar el obrero el hogar apacible, abrigado y luminoso que asegura la vida y la felicidad de las familias"¹⁵.

Esta opción del estado se cimentó con la construcción de otras poblaciones similares en el sector sur de la urbe, como los conjuntos San Eugenio, Santa Rosa y Matadero. Aunque, en el mediano plazo, la respuesta estatal probara ser demasiado restringida para la magnitud del problema. La ciudad del centenario debía entonces aceptar que se encontraba en una nueva fase, donde el crecimiento de diferentes propuestas ideológicas y culturales era un factor central. Hacia allá apuntaron una serie de planes de transformación para Santiago, los que hablaban de diagonales, nuevas áreas verdes y expansión racional. No obstante, ninguno de ellos logró ser aprobado por el Congreso, debido al argumento del "derecho de propiedad" que hablaba más del poder de los privados que de intervenciones públicas¹⁶.

¹⁵ La cita de Larraín en "Extracto de la 'Breve Reseña sobre la Población Huemul'. Texto del Arquitecto Ricardo Larraín Bravo. 1918", en *CA* N° 33, Santiago, 1982. La de Barros Borgoño en R. Hidalgo, *op. cit.*, pág. 93. Para el contexto general es indispensable A. de Ramón, "Vivienda", en A. de Ramón y P. Gross, (compiladores), *Santiago de Chile: características histórico-ambientales 1891-1924*. Ediciones Nueva Historia, Londres, 1985, págs. 88-9 y "Población Huemul. Inauguración de la sección beneficencia", en *Zig-Zag*, 12 de octubre de 1918.

¹⁶ Estos planes se remontaban a 1894, con la presentación del jefe de la Dirección de Obras Municipales, ingeniero Manuel H. Concha. Durante la década del diez surgieron los de Carlos Carvajal y de la Sociedad Central de Arquitectos (1912), al año siguiente el de Ernest Coxhead, luego el de Ricardo Larraín Bravo, José Luis Mosquera y Héctor Hernández (1914) y el de la Junta de Transformación, en 1915. Ver Carlos Carvajal, "La Transformación de Santiago", en *Arquitectura y Arte Decorativo*, N° 6/7, Santiago, 1929.

2. EN BÚSQUEDA DE LA NUEVA CIUDAD: ÑUÑO A Y PROVIDENCIA

Era notorio: en algún momento el centro de la ciudad, aquel que a grandes trazos podemos situar entre el barrio Mapocho por el norte, el Parque Cousiño por el sur, la Estación Central por el poniente y Plaza Italia por el oriente, no podría acoger más habitantes. Y si bien existían barrios como el ocupado por calles Dieciocho, Ejército y República, o el ya citado Parque Forestal, donde la aristocracia vivía cómodamente, en general predominaba la concentración en conventillos. Así, la población del centro de Santiago comenzó a disminuir desde los años diez, gracias a las ofertas empresariales y a los anhelos de los grupos medios y empleados públicos por encontrar un ambiente más espacioso. Esos fueron los pilares del origen de la nueva ciudad: aquella que siguió los parámetros de la "ciudad-jardín".

La "ciudad-jardín" era todo lo contrario de la forma urbana tradicional, o mejor, de aquella edificada en el centro. Ésta se caracterizaba por el trazado de damero o cuadrícula universal, que expresaba la continuidad en la edificación y la ausencia de grandes espacios privados. La "ciudad-jardín", por el contrario, seguía los postulados que Ebenezer Howard había pensado para Inglaterra hacia fines del siglo XIX, y que hablaban de terrenos de grandes dimensiones, de intimidad y privacidad que dejaban en segundo lugar la posibilidad de encontrar espacios para lo público, de formas habitacionales inéditas en Chile —los *bungalows*— y, en especial, de un ambiente rural o semirural, donde también era posible contar con elementos modernos, como piscinas¹⁷.

Ahora bien, es necesario aclarar que la primera comuna en aparecer con estas características en la capital, fue Ñuñoa. En sus comienzos, este sector suroriente de Santiago fue el preferido por la clase alta para tener casas de veraneo, ya que al ser una comuna rural funcionaba bajo los códigos de la tranquilidad campestre. La información al respecto, bastante dispersa, se ilumina en parte al revisar dos reportajes de la revista *Zig-Zag* de 1913, en los que se habla de esos "alrededores de Santiago". En esos escritos se aprecia el estilo de vida apacible y burgués que lentamente se masificaría en la comuna: "Ñuñoa es un verdadero oasis de frescura y de verdor en medio de este desierto santiaguino del que todo el mundo ha huido esquivando los achicharrantes calores [...] La construcción de chalets va tomando día a día considerable aumento"¹⁸.

Para esta comuna, es sintomático el testimonio de Ricardo Puelma, nacido en 1876 y empleado público por treinta años. Perteneciente a una emergente

¹⁷ Ver Montserrat Palmer, *La comuna de Providencia y la Ciudad Jardín. Un estudio de los inicios del modelo de crecimiento actual de la ciudad de Santiago*, Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, Santiago, 1984.

¹⁸ Aún no existen trabajos históricos relevantes sobre esta comuna. Algunos antecedentes en René León Echaiz, *Ñuñoa. Historia de Ñuñoa, Providencia, Las Condes y La Reina*, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1972. La cita en "En Ñuñoa", *Zig-Zag*, 22 de febrero de 1913. Ver también "En los alrededores de Santiago", *Zig-Zag*, 15 de febrero de 1913.

clase media de comienzos del siglo xx, uno de sus primeros logros fue una casa en Tobalaba, sector que constituía una especie de extramuro al oriente de Santiago, principalmente por su paisaje y el irregular sistema de caminos y tranvías. En verdad, durante las primeras décadas del siglo Ñuñoa era una zona de veraneos y agrado, y como recordaba Puelma en 1941, "hace treinta y cinco años era una gran proeza vivir por estos pagos"¹⁹.

Pero, sin dudas, Providencia fue la comuna que acaparó el mayor interés por parte de los habitantes conspicuos de la ciudad 'antigua'. Y del conjunto comunal, sin dudas que el territorio más solicitado fue el que se hallaba en torno al borde sur de la avenida Providencia. Su estructura lo facilitaba, al contar con grandes paños de terreno ocupados por instituciones de la iglesia católica o de salud pública, con una baja densidad de pobladores y óptimos para formar un conjunto urbano más tranquilo y residencial que el de otras comunas capitalinas. Al comenzar el siglo xx, gran parte de aquel borde, desde Plaza Italia hasta Antonio Varas, estaba ocupado por ese tipo de establecimientos. En el extremo poniente, la estación Pirque de ferrocarriles, seguida por los edificios de las Monjas de la Buena Enseñanza, el Seminario Ángeles Custodios, la Casa de las Monjas de la Providencia, el Hospital Salvador y la Casa de Huérfanos. A rango comunal, estos espacios abiertos se sumaban al Hipódromo Haras Limited, en la gran manzana formada por las calles Los Leones, Diego de Almagro, Tobalaba y Las Lilas –actual Eliodoro Yáñez– y al estadio Gath y Cháves, en la manzana de calles Suecia, Carlos Antúnez, Los Leones y Lota. Todos ellos fueron urbanizándose sólo a partir de la década del treinta, y aunque la comuna de Providencia contaba también con industrias y talleres, como la Fábrica de Cerveza y Hielo, en el inicio del camino a Vitacura, y la curtiembre Magnere, en el sector de Antonio Varas, éstas quedaban como un anillo que en nada entorpecía la urbanización del interior comunal. Ese interior tenía en la avenida Pedro de Valdivia su más exclusiva expresión, ya que fue el centro de los loteos desde comienzos de siglo, siendo la calle preferida por los extranjeros y luego por gran parte de la aristocracia santiaguina²⁰.

Sin embargo, ese poblamiento era nítidamente diferenciado según clases sociales: hacia el surponiente de la comuna –Santa Isabel, Condell–, e incluso en calles relativamente centrales, como Román Díaz y Miguel Claro, eran habituales los conventillos y tugurios, con una alta densidad de población. En efecto, ya en esos años ocurría un notable aumento demográfico, gracias al cual los habitantes comunales subieron de 11.028 en 1907, a 42.414 en 1930²¹, esto es,

¹⁹ Ricardo Puelma, *Arenas del Mapocho*, Beuvedráis Editores, Santiago, 1998, págs. 101-103. (Original: 1941).

²⁰ La avenida fue abierta en 1895, en los terrenos del magnate Ricardo Lyon. Sobre la estructura comunal, ver planos incluidos en M. Palmer, *op. cit.*

²¹ Manuel Loyola, "Los pobladores de Santiago: 1952-1964. Su fase de incorporación a la vida nacional". Tesis inédita de licenciado en historia, Universidad Católica, Santiago, 1981. Citado por Gonzalo Cáceres, *Modernización autoritaria y renovación del espacio urbano. Santiago de Chile, 1927-1931*, Tesis de licenciado en historia, Universidad Católica, Santiago, 1995, pág. 17.

un 84%. En consecuencia, y pese a la incisiva suburbanización de los sectores más pudientes, era cotidiana la mezcla social en el espacio público comunal, pero también marcadas diferencias de equipamiento dentro de su jurisdicción.

Es importante anotar que mientras en un comienzo eran preferentemente extranjeros quienes residían allí, y la elite chilena sólo veraneaba en la comuna, desde mediados de la década de 1910 y, sobre todo, a fines de la siguiente década, los grupos medios y parte de la clase alta emigraron masivamente hacia ese sector, eligiendo el modelo "ciudad-jardín" como su forma de urbanización. En efecto, el primer conjunto de viviendas construidos con estos principios fue en 1915, por la Caja de Ahorros de los Empleados Públicos en calle Miguel Claro, entre Cano y Aponte y Valenzuela Castillo. Al comenzar la década del treinta, el número de poblaciones edificadas según esa tipología se había multiplicado, bastando leer el nombre de las cooperativas que las impulsaban para destacar la llegada de la clase media a la comuna. En 1928, se levantaron la William Noon, la de Empleados de Tesorería y la de la Caja de Ahorro de los Empleados Públicos. En 1929, la de la Unión de Empleados de Chile. Y al año siguiente, fueron erigidas la de Oficiales de Carabineros, la de la Caja de la Defensa Nacional, la de la Caja del Seguro Obrero, la de la Caja de Previsión de Empleados Públicos y la de la Caja Nacional de Ahorros²². Así, la mayor parte de aquellos grandes paños de terreno fueron ocupados por los nuevos habitantes sin que se perdiera el estilo de vida intimista y abundante en espacios verdes: ése era el principal atractivo comunal. Al mismo tiempo, la urbanización de este sector posibilitó la entusiasta participación de antiguas y nuevas generaciones de arquitectos, como el experimentado y clasicista Ricardo Larraín Bravo y el joven Luciano Kulczewski, seguidor del art nouveau y al art déco. Precisamente, este último fue uno de los principales arquitectos dedicados a la construcción de conjuntos habitacionales para cajas de ahorro en la zona oriente de la ciudad, como la Población Militar Leopoldo Urrutia, en Ñuñoa, en 1928²³.

Como se indicó antes, el límite norte de la avenida Providencia, paralelo al río Mapocho, tenía una abundante presencia de manufacturas. En 1927, los terrenos obtenidos por la canalización del río hacia el oriente posibilitaron, después del despeje de industrias, ponerlo en manos del paisajista alemán Óscar Prager, quien concluyó su trabajo en 1931 bajo el nombre de Parque Providencia. Este espacio público se constituyó como una suerte de continuación del Parque Forestal, y otro espacio que convergía en Plaza Italia, convirtiéndose en puerta de entrada al naciente "barrio alto". Ese mismo año, además, se abrió la Costanera Sur, de la que se esperaba una disminución del tráfico de la avenida principal²⁴.

²² Municipalidad de Providencia, *Providencia: cien años de la comuna*, Ediciones de la Esquina, Santiago, 1997.

²³ Fernando Riquelme, *La arquitectura de Luciano Kulczewski. Un ensayo entre el eclecticismo y el Movimiento Moderno en Chile*, Ediciones Arq, Santiago, 1996, pág. 22.

²⁴ Una exhaustiva mirada a este espacio en Constanza Piwonka, *Geografía y paisaje en la arquitectura de Oscar Prager. Un estudio del Parque Providencia en la frontera norte de Santiago 1931-2000*,

Muy cerca de este parque estaba la Plaza Baquedano, emplazada en el centro del acceso a la zona oriente y junto a la Estación Pirque –actual Parque Bustamante–. La plaza tuvo una difícil evolución, fundamentalmente por la gran cantidad de medidas de diseño urbano emprendidas por las autoridades. Desde 1892 se le llamó Colón o Pirque, mientras que para el centenario fue bautizada como Italia, en reconocimiento al monumento regalado por la colonia de ese país residente en Chile. Sin embargo, la formación de este espacio público como eje en la construcción de la nueva ciudad no fue fácil sobre todo por un hecho: la estación de ferrocarriles y su consecuente carga y descarga de pasajeros y productos la convertía en un lugar desaseado y carente de la rigurosidad buscada. Poco antes del centenario se informaba que “se están construyendo en la esquina de la Plaza Italia unas grandes caballerizas para la policía”, sin que las autoridades se percataran que “las nuevas construcciones [en torno a la plaza] [...] indicaban que al cabo de un tiempo, aquel lugar se convertiría en cierto grado en lo que soñó el intendente Vicuña Mackenna, un ‘round point’, en el cual convergerían anchas y animadas vías urbanas, y desde el cual la vista pudiera extenderse por espléndidos horizontes”²⁵.

Finalmente, en 1928, y gracias a la canalización del Mapocho, el proyecto de transformación de Alberto Véliz y Carlos Swinburn modificó la plaza para permanecer casi íntegra hasta hoy. Como sostienen algunos autores, “la instalación ecuestre del General Baquedano en el centro de la rotonda, vino a dar nombre definitivo a la plaza, llegando a constituirse el conjunto en un punto de referencia para toda la ciudad y símbolo de la capital”²⁶. Cuando en 1930 se inauguraron los edificios Turri, este espacio público confirmó definitivamente su peculiar importancia, teniendo en aquellos “rascacielos” el contrapeso que se buscaba para un lugar de sobrado renombre.

Al terminar nuestro período en estudio, la prensa indicaba: “La vida santiaguina se mueve hoy en dos direcciones: el comercio hacia la Alameda; las residencias hacia el oriente desde la Plaza Italia para arriba... [donde] la gente busca amplitud, aire, ventilación, árboles y jardines”²⁷. Podríamos resumir que las modificaciones se situaron en el área nor-oriente de Providencia y contribuyeron a configurarla como un espacio con fisonomía diferente al centro: más áreas verdes y mayor tranquilidad parecían ser las variables preferidas por la clase media que allí se asentó. En consecuencia, la opinión del diario es bastante certera, ya que hablaba de un barrio céntrico donde el comercio predomina-

Tesis de magíster en arquitectura, UC, 2000. Ver además, Patricio Gross, Armando de Ramón y Enrique Vial, *Imagen ambiental de Santiago 1880-1930*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, pág. 132; Patricio Gross, Mario Pérez de Arce y Marta Viveros, *Santiago, espacio urbano y paisaje*, Eds. U. Católica de Chile, Santiago, 1982, pág. 26.

²⁵ Es sugerente el persistente recuerdo de la obra del intendente decimonónico, cuando ya habían pasado casi treinta años desde su alejamiento del cargo. Ver “En la Plaza Italia”, en *El Mercurio*, 25 de junio de 1910.

²⁶ P. Gross, A. de Ramón y E. Vial, *op. cit.*, pág. 123.

²⁷ *El Mercurio*, 4 de noviembre de 1928.

ba, pero que también presenciaba el arribo de habitantes más modestos. Todo ello en oposición a la ciudad-jardín a la que se sumaban lentamente los sectores más elevados de la sociedad. Y si bien la elite más tradicional siguió viviendo en el centro, la joven comuna se convirtió en un referente o, al menos, como otro modo de hacer ciudad. Sería en esa perspectiva y con el correr de los años treinta que la clase alta partiría masivamente a la zona oriente de la capital.

3. ¿CÓMO ENGAUZAR LA CIUDAD?

KARL BRUNNER Y EL "URBANISMO CIENTÍFICO"

3.1. LA MIRADA SOBRE EL CENTRO: LAS DÉCADAS DEL DIEZ Y EL VEINTE

"¿Qué logramos con tener poblaciones como Los Leones si a cinco cuadras de la Plaza de Armas de Santiago existen barrios como el comprendido en las calles de Tarapacá, Eleuterio Ramírez, San Francisco, Camilo Henríquez, etc.? Lo natural sería resolverse a declarar esos barrios totalmente insalubres e infectos y proceder lenta pero decididamente a su demolición."²⁸ Mont-Calm (pseud.), 1925.

En estos años la mirada sobre el centro se entrapa entre los diferentes movimientos urbanos que iba acogiendo. Extrañada, quizás atónita, la mirada de la prensa y de buena parte de la población contempló no sólo el derrumbe de las casas coloniales y solares, sino la construcción de imponentes edificios de hormigón. E incluso, menos explícitamente, el problema del poblamiento informal, es decir, el realizado por los grupos más modestos. Ya en una temprana fecha se decía:

"No hay más que subirse a alguna eminencia, al Santa Lucía, y especialmente al San Cristóbal, y mirar hacia el poniente, a la ciudad, para convenirse de su aridez. Fuera de las líneas con vegetación formadas por la Alameda y por el Parque Forestal, lo demás es un conjunto uniforme y monótono de calles estrechas y de techos de zinc, sin árboles, sin alegría, que desconcierta y oprime el corazón.

Hasta hace no muchos años, el mal era menor, porque el arbolado, si no en las calles o en los parques, existía en los amplios patios o en los huertos de casi todas las casas de la ciudad. Hoy día, por desgracia, desde este punto de vista, las necesidades de la edificación y de una población cada día más densa están acabando rápidamente con todas estas casas poéticas y coloniales, útiles para la sanidad de la población"²⁹.

Aparece en esta lectura un dato decisivo: la ciudad como tal es considerada la que se ubica hacia "el poniente", esto es, hacia el centro. Es que ese sector

²⁸ "Antes de comenzar la transformación de Santiago", en *Zig-Zag*, 15 de agosto de 1925.

²⁹ *El Mercurio*, 25 de octubre de 1916, citado por P. Gross, A. de Ramón y E. Vial, *op. cit.*, pág. 31.

continuó siendo, durante esos años, el lugar preferente de residencia de la clase alta y el espacio público por excelencia de la capital. La Plaza de Armas, el cerro Santa Lucía, las calles del comercio y los servicios –como Ahumada, Estado, Huérfanos, Nueva York y San Diego, el paseo de la Alameda, el Palacio de la Moneda, el Parque Forestal, tal como los comercios del más popular barrio Mapocho así lo demostraban. La presencia de edificios públicos y monumentales iglesias contribuía a esa condición del centro: era ahí donde la sociedad urbana se había desenvuelto por siglos, y en donde contaba con sus elementos más legibles por parte de los diferentes sujetos. En este sentido, las calles del barrio, preferentemente la Alameda, eran el escenario por excelencia de las manifestaciones populares para celebraciones como el Primero de Mayo, Día del Trabajo y en contra de la corrupción electoral municipal³⁰.

Se comprende entonces que parte de este escenario fuera el preferido por los arquitectos chilenos para interpretar a su modo el complejo arribo de la modernidad. Al comenzar la década del veinte, este hecho fue estimulado por los inversionistas privados, al levantarse una serie de edificios de altura, con un entorno cuya característica principal era la escasa elevación de sus construcciones. Fueron edificados así exponentes inspirados en la Escuela de Chicago, como el Ariztía (1921) y el Díaz (1924). El Ariztía, el más alto de los dos, e instalado en calle Nueva York, pleno barrio financiero, se convirtió en el primer rascacielos de Santiago. Perteneciente al senador y ex alcalde de Viña del Mar, Rafael Ariztía, fue creado por el arquitecto Alberto Cruz Montt, siendo, con sus doce pisos, una de las primeras obras arquitectónicas de tamaño considerable erigidas en Chile a partir del uso intensivo del concreto armado. De Cruz Montt fue también el edificio para la Compañía La Municipal, de clásico estilo francés renacentista, con ocho pisos y terminado en 1921. Estas construcciones contribuyeron al rápido cambio de imagen de la ciudad y del distrito comercial en especial, en que el Club de la Unión y el moderno edificio de la Bolsa ayudaron también a crear la atmósfera –un tanto forzada– de un Santiago de avanzada.

Más allá de estos avances nos encontramos, sin dudas, ante una tendencia que se ha calificado como "arquitecturas paralelas", y donde la heterogeneidad de los estilos en las obras, no sólo en un mismo barrio, sino a partir de un mismo arquitecto, fue una de las características más marcadas de este lapso³¹.

No obstante esos hitos, ya desde la época del centenario y con mayor decisión desde la década del veinte, el centro de Santiago fue visto como un espacio contradictorio. Cuando en 1910 el presidente Pedro Montt, acompañado del intendente provincial y del alcalde de Santiago visite el llamado "barrio chino",

³⁰ "El gran *meeting* del domingo" en *Zig-Zag*, 30 de marzo de 1912 y "El Primero de Mayo" en *Zig-Zag*, 11 de mayo de 1912.

³¹ El concepto en Humberto Eliasch, "Modernidad aparente y arquitecturas paralelas", en *CA* Nº 69. Santiago, julio-septiembre de 1992, pág. 62. Sobre los "rascacielos", Humberto Eliasch y Manuel Moreno. *Arquitectura y modernidad en Chile/1925-1965. Una realidad múltiple*, Eds. U. Católica, Santiago, 1989, págs. 32-80 y Stefan Rinke. *Cultura de Masas: Reforma y Nacionalismo en Chile 1910-1931*, Dibam, Santiago, 2002, págs. 33-5.

compuesto por calles Bandera, Zenteno y San Pablo, las críticas no apuntarán a la implementación de intervenciones públicas que modifiquen el desaseo y pobreza del lugar. Por el contrario, se denostará exclusivamente su cercanía con los espacios públicos más relevantes de la ciudad, como la Plaza de Armas, demostrando que una parte de la sociedad descubría y también quería esconder la cara oscura de la urbanización. Por ello, del "barrio chino" se decía que era

"un contrasentido que exista a unas pocas cuadras de la plaza principal de la población. La gente decente generalmente no conoce aquella población china de cuartos oscuros y repugnantes, tabernas de última categoría y negocios de los más despreciables; es la policía la que tiene en él un constante quebradero de cabeza, por lo mucho que da que hacer a su personal, y ser campo de acción de la hez de la gente que con ella trae cuentas.

[...] la voz pública, cuando la opinión se impone de lo que allí sucede, se pregunta admirada cómo es posible que en un lugar tan céntrico de la población se haya formado una barriada que aún en los extramuros sería una vergüenza para nuestra cultura"³².

La cita de Mont-Calm ubicada más arriba, a su vez, nos habla de un pensamiento ya no tan estamental, sino marcado por la preocupación frente a la desregulación del desarrollo santiaguino. El articulista –publicado en una revista a quien nadie podría calificar como de izquierda– se integraba en una nueva forma de ver la ciudad, y es que sólo quince años bastaron para denunciar y a la vez caer en una rotunda contradicción: por un lado se celebraban las nuevas imágenes de modernidad; por otro, se criticaba abiertamente el estado de abandono en que permanecían manzanas y barrios completos, sin poder elaborar una respuesta lo suficientemente sólida.

A fines de los años veinte, durante la administración autoritaria del coronel Carlos Ibáñez, la mirada sobre el centro se fija en la reorientación del espacio público del poder ejecutivo, para crear el "barrio cívico". Un espacio limitado dentro de la extensión del centro urbano, es cierto, pero con el que también se buscaba modificar los barrios inmediatamente aledaños. Acorde con los objetivos tecnocráticos y autoritarios del militar este proyecto de los arquitectos Josué Smith Solar y José Smith Miller buscaba cambiar el polígono formado por las calles Agustinas, Teatinos, Nataniel Cox, Alonso de Ovalle, Gálvez –actual Zenteno– y Morandé. El Palacio de la Moneda –tema recurrente en los planes de transformación de la urbe desde fines del siglo XIX– se aislaba, erigiendo la Plaza de la Constitución, como un gran espacio abierto que exaltaba su frente norte, y cuya realización, algunos años después, fue obra del arquitecto alemán Eugenio Freitag³³. De acuerdo a los postulados modernos, se pensó en despe-

³² "Un barrio repugnante", en *El Mercurio*, 22 de abril de 1910.

³³ Ver "El 15 de septiembre se inaugurará la Plaza de la Constitución", en *Zig-Zag*, 4 de agosto de 1936. El "Proyecto de Centro Cívico de la Capital" fue aprobado por Ley 4.828, de 15 de febrero de 1930.

jar su área circundante y relacionar la vialidad existente con el resto de la trama urbana. Esta plaza cumpliría el rol de darle perspectiva e importancia al palacio de gobierno y será en torno a ésta donde aparecerán elevadas intervenciones que irán consolidando monumentalmente sus bordes³⁴.

La llegada del urbanista vienés Karl Brunner fue crucial para fomentar y perfeccionar muchos de estos proyectos. Fue él, en definitiva, quien dio un apoyo metodológico y ligó la planificación del barrio cívico con el resto de los sectores urbanos.

3.2. KARI BRUNNER: INTRODUCCIÓN DEL URBANISMO Y ESPACIO PÚBLICO

Cuando en septiembre de 1929 arribó el urbanista vienés, contratado como asesor gubernamental y profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, un intenso pero infructífero debate urbano se desarrollaba en nuestro país. Las cifras del censo de 1930 indicarían que Santiago tenía 696.231 habitantes, cifra abultada en comparación con los 507.296 mil censados en 1920. Por su parte, la extensión había crecido de 3.006 en 1915, a 6.500 en 1930, es decir, más del doble, significando la creación de nuevas comunas hacia el norte, como Conchalí, y el notable aumento demográfico en otras del sur, como San Miguel³⁵. Pero hasta ese momento el quehacer acerca de la ciudad se caracterizaba por estar dirigido por líderes de desempeño más político que técnico, predominando la precaria formación en materias urbanísticas. Al empezar los años veinte, el intendente Alberto Mackenna Subercaseaux había impulsado algunas tareas relevantes, como la transformación del cerro San Cristóbal y su incorporación al uso público. Poco después, en 1925, el alcalde de Santiago Luis Phillips presentó un Plan de Transformación con detallados proyectos sobre el centro, junto con proponer la apertura de diagonales. Durante la dictadura ibañista, Manuel Salas Rodríguez y Enrique Balmaceda Toro, intendente y alcalde, respectivamente, encabezaron proyectos de adelanto que desbordaron los límites de la comuna de Santiago. Por último, en 1928 se conoció otro proyecto de transformación, esta vez del periodista Carlos Pinto Durán. No obstante, la ciudad crecía, a juicio de muchos, por yuxtaposición y huérfana de un concepto vital orgánico³⁶.

La venida del austriaco contextualizó en un período fecundo en visitas de arquitectos y urbanistas europeos y norteamericanos a Latinoamérica, confor-

³⁴ Estas serán el edificio del diario *La Nación*, el del Ministerio de Hacienda (1930), Correos y Telégrafos, Seguro Obrero (1932) y el Hotel Carrera (1934). Ver Alberto Gurovich, "La solitaria estrella: en torno a la realización del Barrio Cívico de Santiago de Chile, 1846-1946", en *Revista de Urbanismo* Nº 3, publicado en www.revistaurbanismo.uchile.cl

³⁵ Conchalí fue establecida como comuna el 30 de diciembre de 1927. San Miguel, en tanto, aumentó su población de 11.554 habitantes en 1920, a 35.923 en 1930, esto es, un crecimiento del 210 por ciento. Karl Brunner, *Santiago de Chile. Su estado actual y futura formación*, Imprenta "La Tracción", Santiago, 1932.

³⁶ Ver Beatriz Aguirre y Simón Castillo, *De la "gran aldea" a la ciudad de masas: el espacio público en Santiago de Chile, 1910-1929*, CEAUP, Universidad Central, 2004, págs. 38-45.

mando una suerte de diálogo internacional. La lista es amplia y difícilmente completa: Forestier vino a La Habana, Agache a Río de Janeiro, Rotival a Caracas, Hannes Meyer a México, y Gfö Ponti y Cor Van Eesteren a Brasil. Ernesto Rogers llegó a Argentina, al igual que Le Corbusier —en el año 1929— y Werner Hegemann, que lo hizo en 1931³⁷. Brunner, inclusive, había sido antecedido en su trabajo en Chile por el urbanista, ingeniero y paisajista francés Jacques Lambert, quien pese a tener un extenso curriculum, contaba con una insuficiente preparación en las metodologías del urbanismo moderno³⁸. La breve estadía de Lambert se relacionó, entre otros factores, con los desoladores efectos del terremoto que en diciembre de 1928 estremeció Talca y otras ciudades sureñas, demostrando la necesidad de agilizar dos instrumentos. Por un lado, una normativa que uniformara los procedimientos de edificación, y por otro, el que las ciudades contaran con un plano para regular su crecimiento. El 30 de enero de 1929, fue dictada la Ley General de Construcciones y Urbanización N° 4.563, pionera en su tipo y promovida por el ministro de Fomento Luis Schmidt. Esta normativa ordenó que todo municipio con más de veinte mil habitantes debía contar con un anteproyecto de transformación, el cual sería supervisado por la Dirección General de Arquitectura y ratificado posteriormente por el Ejecutivo. Por otro lado, la administración ibañista creó el 15 de octubre de 1929 la Sección Urbanismo, adscrita al Departamento de Arquitectura y subordinada a la Dirección General de Obras Públicas. A modo de hipótesis, podría sugerirse que esas nuevas disposiciones precisaban de un profesional más 'técnico' y 'moderno' de lo que Jacques Lambert era realmente, y de cómo aparecía a ojos de sus pares chilenos. De hecho, el francés se encontraba de vuelta en su país sólo dos meses después de haber llegado a Chile³⁹.

En cambio, Brunner era ingeniero, arquitecto y licenciado en ciencias económicas y políticas, y tenía una sólida formación urbanística, que incluía numerosas publicaciones, algunas en la prestigiada revista "Der Städtebau" [*Urbanismo*] de Werner Hegemann⁴⁰. Con tales antecedentes, el principal objetivo del

³⁷ Sobre el arquitecto francés ver Fernando Pérez O. (ed), *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*. Eds. ARQ, Santiago, 1991. El teórico alemán del urbanismo Werner Hegemann, a su vez, tenía formación en ciencia política y economía, fue un destacado organizador de pioneros congresos internacionales de urbanística a inicios de la década del diez, y tuvo además un firme compromiso social y político, que le valió la deportación de Alemania en 1933. A Gorelik, *op. cit.*, págs. 346-354.

³⁸ En su trayectoria figuraba haber sido consejero de la Asociación Nacional de Urbanización de México, autor del proyecto "Paris, ciudad de mar", ex arquitecto jefe de los palacios de Versalles y el Trianon, creador de los proyectos de jardines de Arvès y Nimes y haber tenido a su cargo la transformación de los parques de Nueva York. *El Diano Ilustrado*, 26 de junio de 1929.

³⁹ La información sobre la ley —que entró en vigencia en enero de 1930— en Astolfo Tapia. *Legislación urbanística de Chile (1818-1959)*, Fac. de Arquitectura U. de Chile, Santiago, 1961, págs. 44-45. El proyecto de Lambert para la capital en "Ecos sobre la Transformación de Santiago", en *Arquitectura y Arte Decorativo* N° 9, Santiago, 1930, págs. 396 y 397.

⁴⁰ H. Eliash y M. Moreno, *op. cit.*, pág. 104 y Rodulfo Oyarzún Ph., "El Profesor Dr. Karl Brunner (Su estada en Chile entre los años 1929-1934)", en *Revista de Planificación* N° 7, Santiago, 1970, pág. 148. Ver también *Revista de Arquitectura* N° 8, Santiago, 1996 (número dedicado a Brunner).

técnico austriaco fue asentar los principios del urbanismo científico en Chile. Esta disciplina intentaba enfrentar técnicamente los diferentes problemas de la ciudad masificada, por lo que su visión y métodos sobre esa ciencia, formas novedosas, técnicas y modernizadoras, constituyeron su primer punto a definir y explicar. Algo no tan sencillo, si se comprendía que el objetivo, a diferencia de la idea dominante en el país, iba más allá de pensar exclusivamente en la estética de la ciudad:

"[...] el Urbanismo ha logrado hacer una síntesis de todas estas tendencias, y se ha impuesto como una ciencia que abarca los problemas bajo un punto de vista científico.

El urbanismo actual considera en primer término el aspecto cultural y de higiene social de su misión relacionada con los problemas político-económicos, en seguida el aspecto técnico-ingenieril de los problemas y las necesidades que crea, y en tercer lugar el aspecto artístico-estético, que se esmera en crear un conjunto armónico en el cuadro de la ciudad"⁴¹.

En general, se ha tendido a analizar la estadía del vienés como una experiencia que por primera vez analizó a la metrópoli como una unidad, utilizando el concepto de "Gran Santiago". Resumiendo quizás en exceso, puedo indicar que esa visión pretendía dividir el tejido urbano en orden funcional, separando barrios industriales, residenciales –obreros y burgueses– y comerciales; proyectando así el establecimiento de futuras industrias y viviendas, permitiendo valorizar las propiedades particulares, embellecer la capital y aminorar costos de desplazamiento. Paralelamente, buscaba la urgente formación de centros secundarios para vitalizar barrios como Plaza Brasil, sector avenida Matta y Diez de Julio y los inicios de avenida Recoleta⁴². La solidez de su propuesta fue ampliamente validada por Ibáñez, quien en mayo de 1930 dispuso que el austriaco fuera el consultor de los anteproyectos de transformación y los estudios parciales sobre transformación comunales⁴³.

Brunner analizaba el espacio público y la urbe según las directrices del "arte cívico" o *Civic Art*: la materialización de la importancia institucional y monumental de la forma urbana, en la cual los espacios públicos eran el núcleo de su acción. Una visión donde se criticaba la mezcla indiscriminada de estilos y la falta de armonía resultante dentro de una trama aceptada como invariable –el damero–, parámetro irrevocable de la ciudad latinoamericana. El urbanista vienés se hacía parte entonces de algo que Henri Lefebvre ha llamado el "carácter transfuncional", es decir, el valor estético y simbólico que el artefacto

⁴¹ K. Brunner, "Problemas actuales de urbanización", en *Anales de la Universidad de Chile*, 2ª serie, primer trimestre de 1930, Año VIII, pág. 12.

⁴² Entre otros, Gonzalo Cáceres, "Discurso, proyecto y realidad. Karl H. Brunner en Santiago", en *CA* N° 81, Santiago, julio 1995; Alberto Gurovich, "La venida de Karl Brunner en gloria y majestad", en *Revista de Arquitectura* N° 8, Santiago, 1996.

⁴³ Decreto N° 2442, 30 de mayo de 1930, en "Edificación de Santiago", en *Boletín Municipal de la ciudad de Santiago*, 20 de junio de 1930.

urbano tiene en tanto obra de arte donde se vive⁴⁴. No debe sorprender entonces su exhaustivo estudio para la realización del barrio cívico, el que acogería al gobierno central y sus instituciones más destacadas, convirtiéndose en la aspiración fundamental de la dictadura de Ibáñez en el campo de la transformación santiaguina⁴⁵.

Si bien para el austriaco lo que podríamos llamar el ágora o plaza pública, era un punto esencial en la construcción de las relaciones urbanas, no es menos cierto que la noción de espacio público como espacio abierto o, incluso, como "área verde", son cruciales en su trabajo sobre Santiago. De esta manera, el uso de cifras y el concepto de espacio verde como sinónimo de higiene y expansión racional comenzaron a extenderse entre los pioneros especialistas y parte de la prensa⁴⁶. Su evaluación del porcentaje de este tipo de áreas en la capital era favorable, ya que alcanzaba un 12 por ciento de la superficie contra un 7 por ciento propuesto por el "urbanismo moderno", sumando 480 hectáreas de un total de 4 mil hectáreas edificadas. Sin embargo, subrayó la necesidad de pensar en la futura expansión no sólo en términos de números, sino sobre todo de distribución y acceso equitativo. Hacia allá apuntó al advertir sobre la necesidad de edificar parques en la zona noroeste y sureste de la ciudad, precisamente los territorios que la prensa calificaba como la "vasta cintura de poblaciones misérrimas"⁴⁷. En similar dirección de acceso igualitario al espacio público fue su estudio sobre el problema de la congestión en el centro, recomendando la implementación de un sistema interno de trenes urbanos que comunicaran esa área con los barrios periféricos, a la manera del Stadtbahn de Viena y Berlín.

Para montar estas propuestas, el técnico extranjero usó una metodología inédita en Chile, diseñando planos, tomando fotografías aéreas, dando charlas, recorriendo territorios y ofreciendo nuevas formas de comprensión para la concentración urbana. Una de ellas, la densidad de población, fue básica en la propuesta antes señalada de fijar distintos barrios según su función y determinar líneas de transporte colectivo fluidas⁴⁸. Pese al uso de estas modernas

⁴⁴ Citado por Horacio Torrent, "De antiguos viajes que hablan de aquí y ahora", en *ARQ* N° 31, Santiago, diciembre de 1995, pág. 5.

⁴⁵ K. Brunner, *Santiago de Chile, op. cit.*, pág. 70-79.

⁴⁶ Sin contar las plazas ni plazuelas, ni tampoco los cementerios e hipódromos, en la comuna de Santiago existían en esos años tres parques: el Parque Cousiño -actual Parque O'Higgins- (40 hectáreas), el Parque Forestal (20 hás. plantadas, entre la Plaza Baquedano y la calle San Antonio) y el Parque Centenario (4 hás.). Además estaba el cerro Santa Lucía (12 hás. plantadas), el cerro San Cristóbal (dependiente del Ministerio del Interior y sin un cálculo exacto de hectáreas) y la Quinta Normal de Agricultura (en manos del Fisco y con una superficie de 100 hás.). Ver el Informe del Director del Dpto. de Jardines y Plantaciones de la Municipalidad, Roberto Barros Torres, en "Parques y campos de recreo de Santiago", en *Boletín Municipal de la ciudad de Santiago*, 30 de mayo de 1930.

⁴⁷ K. Brunner, *Santiago de Chile, op. cit.*, págs. 50-58. La cita entrecomillas en "Progreso de Santiago", en *El Mercurio*, 5 de mayo de 1930.

⁴⁸ Un estudio pionero en "La densidad de la población de Santiago", en *Comuna y hogar* N° 6, Santiago, diciembre 1929, pág. 47.

metodologías, el pensamiento del austriaco se ubicó en las antípodas del sugerido por Le Corbusier. De ahí su énfasis en utilizar al máximo lo construido, antes de recurrir a la expansión. Sin embargo, eso era exactamente lo contrario de lo que sucedía en el Santiago de inicios de los treinta: he ahí la principal contradicción de su proyecto y, quizás, la razón de que muchas de sus ideas hayan quedado trucas o fueran realizadas años después sólo en parte o, incluso, de manera opuesta.

Lo que interesa aquí destacar es que el profesional vienés introdujo nuevos discursos y prácticas en el estudio de la ciudad chilena, sobre todo de Santiago. Elementos que buscaban componer una relación armónica entre el estado y la sociedad civil, y pretendían, en cierta medida, acceso equitativo a los adelantos urbanos. Ciencia y planificación, espacio público y urbanización, quedarán como nuevos conceptos y objetivos en nuestro país. Poco antes que Brunner dejara nuestro país en febrero de 1932, se señalaba:

“Es muy posible que la europeización nos haya tomado de sorpresa y que, perturbados por la complejidad de problemas de otra índole que nos invadían, no hayamos tenido tiempo para pensar en lo más elemental: el ambiente en que vivimos. Afortunadamente, los últimos dos decenios y especialmente los últimos cinco años nos han enseñado a preocuparnos de los problemas de nuestras ciudades y nos hemos dado cuenta que existen infinitos problemas insolutos. Hemos llegado a comprender que una ciudad es un organismo vivo que, como tal, tiene diferentes órganos que es preciso especializar: el barrio comercial, el barrio industrial, el barrio residencial, las arterias de comunicaciones y unos tantos más. Sobre, y en marcada contradicción con el siglo XIX: el derecho y la obligación de la colectividad, de velar por los intereses sociales...”⁴⁹.

CONCLUSIONES

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, Santiago pasó a ser una ciudad de masas no sólo por ser reflejo de la cultura de masas, es decir, la que habla de comportamientos adecuados a la modernidad: uso racional de tiempo, creciente adopción de sociabilidades europeas y norteamericanas y adscripción masiva al trabajo en el área pública e industrial, entre otros. Cultura de masas que tiene su fuente en las expresiones urbanas modernas y que tiende a la mezcla en el espacio, pero también a marcadas diferencias en vivienda y equipamiento. A mi juicio, la capital no sólo fue un reflejo de esas condiciones, sino también un escenario en sí misma, que se convirtió en campo de sentido y experiencia para los sujetos urbanos.

⁴⁹ Carlos Keller, “Sociología de la ciudad chilena”, en *Comuna y Hogar* N° 23, Santiago, mayo 1931, págs. 212-213.

Sin embargo, la masificación de relaciones culturales fue un proceso contradictorio. Así, el mundo colonial y el moderno coexistieron en la capital por largo tiempo, hasta que las influencias de las nuevas costumbres fueron contribuyendo a abandonar algunos esquemas tradicionales. Dentro de esa tendencia se inscribieron los espacios públicos. Como pudo apreciarse, el Santiago del centenario seguía presente en la mentalidad de las élites gobernantes como un lugar escindido, en el cual las clases sociales debían mantenerse a considerable distancia. Allí aún tenía validez la propuesta de mirar como público sólo aquellos espacios a ocupar por la clase alta.

El acelerado proceso de suburbanización precaria e informal fue el elemento que modificó la situación, al manifestar condiciones de vida que, hasta entonces, habían pasado desapercibidas. Al respecto, la población Huelmo se alzó como el punto de partida para la creación de la tipología "barrio obrero modelo" y, también, para probar lo necesario de la participación estatal en el tema del equipamiento urbano popular. Aunque, con el tiempo, la respuesta del estado no alcanzara rangos ni siquiera mínimamente satisfactorios, contemplando absorta el aumento de los cordones periféricos.

Por aquellos mismos años, la emergente clase media, junto a extranjeros y una parte de la clase más elitista, comenzaron a suburbanizar el área oriente capitalina, zona completamente alejada de la clase más proletaria. El empuje decidido con que se efectuó y la satisfacción que provocó en el estado, posibilitó el diseño y materialización de espacios públicos ligados a novedosas tendencias paisajísticas. Esto se profundizaría, en especial, desde finales de la década del veinte, cuando la elite inició su alejamiento masivo de los conventillos céntricos y del desfachatado "barrio chino". Desde ese entonces, y casi olvidando lo que había sido la trama característica de la capital —la cuadrícula—, el artefacto "ciudad-jardín" impondría su carácter íntimo a las comunas de Ñuñoa y Providencia, y, en menor escala, en el sector más exclusivo de San Miguel.

Esos años marcaron también el desarrollo del centro a partir de una mirada sobre el poder ejecutivo que el omnipotente general Ibáñez había robustecido. Sumándole a ello el arribo de ideas urbanísticas cada vez más complejas y profesionalizadas y de técnicas constructivas que consiguieron el levantamiento de rascacielos, el barrio cívico proyectado por Karl Brunner fue un ejemplo del 'nuevo urbanismo': hacer ciudad como una maestría urbana, combinando arte clásico y metrópoli moderna. Paralelamente, el vienés entregó una visión renovada y metodológicamente perfeccionada para la configuración de los espacios públicos, asumiendo el moderno concepto de "área verde" en medio de la ciudad de masas. Y si bien estimaba indispensable conservar la cruda separación entre barrios burgueses y barrios obreros, incentivó una mirada equitativa al menos para la distribución del espacio público en la coordenada "área verde"/"higiene". Poco a poco, sus discípulos locales iniciarían el estudio de otros proyectos a partir de esas acepciones.

En suma, estos años implicaron no sólo que diferentes actores sociales aprovecharan las nuevas técnicas urbanas, sino sobre todo la asimilación y acomodo

dación de nuevos *discursos* y *prácticas* que cambiarían el pensamiento sobre la vivienda, el espacio público y la ciudad.

En consecuencia, la inauguración y remodelación de espacios para lo público, pese a las muchas veces dubitativa acción estatal, logró casi a cabalidad un nuevo elemento social: la formación de una cultura urbana.

LAS PARTES PRIVADAS DE LOS HOMBRES PÚBLICOS:
CRÍTICAS A LA AUTORIDAD EN LAS CARICATURAS
DE FINES DEL SIGLO XIX*

José Tomás Cornejo C.

"Entre los malos periódicos ocasionan mayores daños a la moralidad social e individual aquellos que, a las doctrinas corruptoras, añaden el perverso aliciente de caricaturas, pinturas o estampas indecentes. (...) Irreparables son los estragos que este género de publicaciones causan especialmente al pueblo...".

Joaquín Larraín Gandarillas, Arzobispo de Santiago, 29/09/1886

LA PRENSA DE JUAN RAFAEL ALLENDE Y EL DISCURSO DE LA IMAGEN SATÍRICA

El periodista, escritor y dramaturgo Juan Rafael Allende (1848-1909) publicó una serie de periódicos satíricos durante las dos últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX. En ellos hizo gala de una pluma mordaz, que hábilmente le ayudó a plasmar una observación muy aguda respecto al Chile de entonces. Por las columnas de *El Padre Cobos*, *El Padre Padilla*, o de *Poncio Pilatos*—algunas de sus publicaciones más conocidas—, desfilaron los hechos, las desventuras y las semblanzas de los principales personajes públicos, a quienes se criticaba por su orientación política, por su pertenencia social o por su afán de enriquecerse, siempre en oposición a los intereses de los sectores populares, con los cuales Allende se identificaba, pese a no pertenecer socialmente a ellos.

La crítica a los sectores dirigentes fue expresada de diversas formas, ya fuera en ácidos comentarios o descripciones sociológicas de la realidad del país, o bien denunciando las acciones, intereses y ambiciones políticas de los partidos oligárquicos. A ello les da cierta unidad la trayectoria política del propio Allende, que de posicionarse como un liberal crítico e independiente, pasó a ser uno de los fundadores del Partido Democrático en 1887; así como de ser un anti-balmacedista, se convirtió en el editor del periódico gobiernista *El Rechuta*, durante los meses de la Guerra Civil de 1891, para con posterioridad—luego de la prisión y el destierro— colaborar en la consagración póstuma de la figura de Balmaceda y realizar una dura crítica a la escena pública durante la década siguiente¹.

Ahora bien, lo que caracterizaba a la prensa de Allende era el uso de las caricaturas. Tal como otras publicaciones de diverso cuño que circularon en el

* Este artículo es parte del Proyecto FONDECYT N° 1030092, dirigido por Maximiliano Salinas C. Una versión previa fue presentada en las XV Jornadas de Historia de Chile, Santiago, noviembre de 2003.

¹ Respecto a la biografía de Allende, remitimos a Arturo Blanco, "Juan Rafael Allende", en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LIII, N° 55, 1925-26 y N° 56, 1927; y a Maximiliano Salinas et al., *El que ríe último...Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, Ed. Universitaria—Corporación del Patrimonio Cultural—Centro de Investigaciones D. Barros Arana, Santiago, 2001.

mismo período, no sólo en Chile sino también en gran parte de Latinoamérica y Europa, las caricaturas eran la parte medular del periódico². En el caso que nos ocupa, una gran ilustración aparecía cada número, cubriendo prácticamente la mitad de la superficie de éste. Los lectores, entonces, eran a la vez espectadores y degustadores de los grabados que tres veces a la semana salían de la imprenta, factor de gran importancia a la hora de transmitir un mensaje, teniendo en cuenta las bajas tasas de alfabetización del país. Así, los aproximadamente diez mil ejemplares que se vendían de cada número en sus días de mayor demanda –según los propios editores–, podían tener una repercusión más amplia, a la vez que duradera, en la medida que los grabados a veces se convertían en una suerte de afiches que adornaban el interior de los hogares o empapelaban los lugares de diversión popular³. Como constata Peter Burke para la Francia revolucionaria, las caricaturas abrieron la esfera pública, antes monopolizada por una minoría ilustrada, permitiendo que la gran población que no sabía leer, participara del debate político⁴. En el Chile de fines del siglo XIX, los grabados satíricos operaron un proceso similar, gracias a un lenguaje simple y directo, transmitido a través de la imagen.

Fueron muchos los artistas que pasaron por las páginas del *Padilla* o del *Cobos*, realizando desde trabajos muy simples a otros de gran calidad y complejidad. Tal vez los más conocidos sean Luis Fernando Rojas (1855-1942), considerado el primer grabador chileno, y Benito Basterrica (1835-1889), quien colaborara en estas publicaciones hasta el día de su muerte⁵. Ahora bien, tanto ellos como los dibujantes anónimos que ejecutaron caricaturas en dichas publicaciones, ofrecen cierta unidad argumental o ideológica vistos en conjunto, la que está dada por la presencia de Juan Rafael Allende como editor de todos los periódicos, salvo en los primeros años del *Padre Cobos*, cuando oficiaba de redactor⁶. Más allá de los logros, méritos o deficiencias de la ejecución artística de las ilustraciones, interesa destacar su contenido, el significado que aquellas ofrecen al considerarlas formando un discurso propio, a la vez entramado pero distinguible de las secciones escritas del periódico.

² Sólo en los últimos años la historiografía chilena ha prestado algo de atención a la prensa satírica. Trabajos pioneros en ese sentido son el clásico de Ricardo Donoso, *La sátira política en Chile*, Imp. Universitaria, Santiago, 1950; y más recientemente, Isabel Cruz, "Reseña de una sonrisa: los comienzos de la caricatura en Chile decimonónico, 1858-1868", en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, LVIII-LIX, N° 102, 1991-92. Para la Argentina contemporánea, ver: Andrea Matallana, *Del noventa al Centenario. La política y el humor gráfico en Argentina (1890-1910)*, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, s/f.

³ *El Estándarte Católico*, 23/09/1885, citado en Maximiliano Salinas et al., *op. cit.*, pág. 43.

⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Crítica, Barcelona, 2001, págs. 99-100.

⁵ Sobre el primero: Orietta Ojeda, "El dibujante Rojas (por Enrique Blanchard-Chessi)", en *Mapocho*, N° 35, primer semestre de 1994, págs. 373-378.

⁶ Cargo igualmente trascendental en los periódicos de la época. El editor era Buenaventura Morán, con quien se distanciara luego e iniciaría una disputa por los derechos de propiedad del medio, cuando Allende ya editaba *El Padre Padilla*.

Allende aparece así como un autor intelectual, aunque no material, de los grabados y de la casi totalidad de este discurso iconográfico. Los ilustradores trabajaban "a pedido" (incluso para periódicos rivales ideológicamente), de acuerdo a lo que aquél les indicara como materia para ser caricaturizada, así como la escena y los personajes que debían figurar. El sentido del grabado era completado por el mismo escritor, quien incluía un diálogo, una descripción o un comentario de la escena, por lo general en verso, dirigiendo la "lectura" de la misma. Muchas veces, además, incluía su propia voz dentro de la caricatura, hablando por medio de interlocutores como Pedro Urdemales, el Padre Padilla, o el Padre Cobos, que además de dar nombre a las publicaciones, eran personajes que constantemente interactuaban con quienes eran las "víctimas" de las caricaturas.

Éstas aludían a un sinnúmero de temas, siempre relacionados con la actualidad: desde la realidad política internacional a las relaciones limítrofes de Chile; de la descripción de costumbres locales al examen de la situación actual del país; de la vida de los *rotos* a la ostentación de los *pijos*. En su gran mayoría eran ilustraciones satíricas que contenían un mensaje crítico (aunque algunas veces expresaban apoyo o adhesión a determinadas medidas, principalmente a aquellas que restaran poder al clero o sus partidarios), siendo su blanco tanto la oligarquía chilena en su conjunto, como las individualidades de ésta que más sobresalían. En este sentido, junto con los sacerdotes y en especial la cúpula eclesiástica (verdaderas obsesiones de un autodefinido anticlerical Allende)⁷, las figuras políticas formaron un constante material para caricaturizar. Fuertemente ligado a la contingencia, el mensaje de la sátira variaba de protagonistas y de situaciones, poniendo siempre el acento en denunciar los negocios ilegítimos de los funcionarios públicos o sus familiares, en criticar las componendas partidistas que sólo beneficiaban a unos pocos y en llamar la atención sobre la ineptitud de determinados políticos.

Al respecto, hay que recordar que la recepción (o "lectura") de las caricaturas supone una serie de competencias por parte del espectador, siendo una de las principales el que éste se encuentre al tanto de la actualidad. La prensa satírica no es tanto una prensa informativa como una de opinión, que trabaja desde un previo conocimiento de los protagonistas y del acontecer de la escena pública. A partir de ahí, el discurso iconográfico propone una serie de símbolos, representaciones y atributos, respecto de las escenas y los personajes representados, que son reforzados en la medida en que se vuelven familiares para el lector-espectador y se van repitiendo a lo largo del tiempo⁸. Este conocimiento

⁷ Sobre el particular se puede consultar el trabajo de Maximiliano Salinas, *¡Ya no hablan de Jesucristo! Las sátiras al alto clero y las mentalidades religiosas en Chile a fines del siglo XIX*, Lom, Santiago, 2002.

⁸ Por ejemplo, la representación de Jorge Montt como un loro con una banda presidencial, aludiendo al nulo poder político real de quien gobernara tras la Guerra Civil, un simple títere -para Allende- de Pedro Montt.

permite dar paso a una re-semantización de la imagen, volviéndola compleja y susceptible de lecturas en diversos planos o capas, ya que el receptor es capaz de entender y recordar las anteriores caricaturas, a las que se suma aquella sobre el último suceso que tenga a la vista⁹. De tal forma, la comunicación entre los emisores de la caricatura y su público –fiel, en la medida que lo sea, o cautivo, si está dirigido a grupos políticos o sectores sociales definidos–, va produciendo un afinamiento del discurso político de sus autores, al tiempo que genera una instancia de comunicación y participación con sus lectores.

¿Quiénes conformaban este público en el Chile de los años 1880 a 1895, período aquí analizado? Difícil decirlo con plena certeza. El contexto cultural de las últimas décadas del siglo XIX se caracteriza por la conformación de un espacio moderno de opinión pública, a la vez que por una diversificación, ampliación, segmentación y especialización del mercado cultural, según ha señalado Bernardo Subercaseaux. Éste agrega que se produjo como consecuencia la convivencia de tres circuitos paralelos, uno de alta cultura, propio de la elite, otro perteneciente a los nacientes grupos medios urbanos e ilustrados, y otro conformado por los sectores populares urbanos¹⁰.

La prensa satírica se dirigía principalmente a los dos últimos. Si bien no compartía ni los medios expresivos ni el *ethos* de la cultura popular (el *Padilla* o el *Cobos* no son la Lira Popular, por más que Allende, con su seudónimo de El Pequén, escribiera versos en décimas y se codeara con los poetas populares), en alguna medida buscaba representar sus intereses, hablar por ellos, hacerse eco –pero también contribuir a formar un eco– de sus necesidades vitales, concretas e inmediatas¹¹. Aun cuando en algunas ocasiones esta prensa se situaba como interlocutora de los actores políticos oligárquicos, vehiculizando doctrinas propias –muy cercanas a agrupaciones de obreros y artesanos que dieran vida al Partido Democrático–, la emisión de la sátira se realizaba desde una posición de no-oficialidad, de des-sacralización del espacio público estatal e institucionalizado, así como de sus símbolos y sus representantes (el *Padilla* o el *Cobos* tampoco son *El Ferrocarril* ni alguno de los “diarios serios”). En resumen, Allende se movía entre ambos mundos, conociendo los códigos culturales ilustrados, pero a la vez la cultura oral del pueblo, que otorgaba gran importancia a la crítica, la que realizaba por medio de expresiones cómicas. De tal forma, contribuyó en la conformación de una “esfera pública plebeya” que surgía jun-

⁹ Raimund Rütten, “Un art politique interactif: le discours de l’image satirique”, en Philippe Régner (dir.), *La caricature entre République et censure. L’imagerie satirique en France de 1830 à 1880: un discours de résistance?*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992, pág. 116 y ss.

¹⁰ Bernardo Subercaseaux, *Fin de Siglo. La época de Balmaceda. Modernización y Cultura en Chile*. Ed. Aconcagua, Santiago, 1988.

¹¹ Una mirada desde la cultura popular del período se puede encontrar en: Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular. 1886-1896*, Centro de Investigaciones D. Barros Arana, Santiago, 1993; Marisol Latorre, “La noción de estado en la cultura popular, 1880-1920. Una aproximación a través de la Lira Popular”. Tesis inédita para optar al grado de Licenciada en Historia, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1996.

to con el empuje de sectores sociales medios y populares, independiente tanto del Estado como de los órganos de prensa tradicionales¹².

Al respecto, resulta interesante comprobar cómo a cierta parte de la elite chilena le molestaba la presencia de este discurso público impreso, de carácter disidente, no tanto por la ideología que lo sustentaba, como por sus formas de expresión. La irreverencia, las escenas consideradas grotescas o un lenguaje tildado de vulgar, eran algo francamente inaceptable para los grupos más tradicionales. A mediados de 1884 apareció el periódico *Diógenes*, desde las filas del Partido Conservador, planteándose como una voz crítica al gobierno liberal de Santa María, por una parte, pero en abierta contraofensiva a la prensa de Allende, por la otra. Recurriendo también a las caricaturas y con la misma periodicidad del *Padre Cobos*, utilizó sin embargo un "tono" claramente opuesto durante su corta existencia. Así, en el primer número, los redactores del *Diógenes* señalaban como declaración de principios que se comprometían a no mofarse de lo que merece respeto (como las autoridades de diversa índole), sino sólo reírse de lo que era francamente ridículo (por ejemplo, del arribismo que mostraban algunos funcionarios públicos), a lo que agregaban: "No decir aquí nada que no pudiera decirse en un salón, -he ahí todo mi programa. ¿Qué es lo que diré en esa forma? -No lo sé; eso depende de los sucesos. Los acontecimientos no se han hecho para la pluma i el lápiz, sino la pluma i el lápiz para los acontecimientos"¹³.

Sólo un par de meses antes había salido a la circulación el *José Peluca*, de carácter bi-semanal, con similares intenciones que el *Diógenes*, pero aún más enconado en su lucha contra el periódico de Allende¹⁴. Sus redactores daban cuenta del profundo rencor que los sectores más conservadores de la oligarquía fueron incubando, a raíz de los demoledores ataques que, utilizando la burla y la risa, *El Padre Cobos* había propinado a las instituciones para ellos consideradas intocables, como la iglesia católica y los representantes del Estado o de toda forma de autoridad, como la militar, la cultural o aun la familiar. Así, la declaración de principios del *Peluca*, señalaba: "(...) Inútil creo decir que, puesto que se presenta a una sociedad culta, [nuestro periódico] no buscará sus armas de combate en la diatriba ni en la injuria. Para decir la verdad no es necesario decir una grosería"¹⁵.

¹² Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, Lom-Arcis-Dibam, Santiago, 2001, pág. 34. Sobre la crítica plebeya en un contexto de transformaciones de los sujetos sociales que intervienen en la política y sus posibles alcances, resulta sugerente el trabajo de Roger Chartier, en especial, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995 (1991).

¹³ *Diógenes*, 01/06/1884.

¹⁴ Ya desde su primer número, señalaba que iba a luchar "...contra ese inundo pasquín llamado, en mala hora, *El P[adre].C[obos]*. que impune i desvergonzado, aplaude la inicua cruzada [de reformas liberales] i se mofa, sarcástico, de todo lo que para la familia i el Estado es más caro i respetable, convirtiendo para ello la prensa en inmundada sentina..." ("Mi primera peluca", 20/04/1884).

¹⁵ *José Peluca*, 20/04/1884.

Para reafirmar lo dicho, las caricaturas de los primeros números del periódico escenifican primero una ejecución del Padre Cobos ("por inmoral"), y luego su condenación en los infiernos. Como se aprecia, el público al que iba dirigida esta otra prensa de caricaturas, no era popular ni numeroso, sino ilustrado y selecto, teniendo poca repercusión social, a excepción de los propios círculos de los cuales emanaba¹⁶.

La única forma de sobrevivencia para Allende y sus colaboradores era la apuesta por la masificación, por tratar de captar la confluencia de grupos sociales cada vez más amplios, como las capas medias y los sectores populares, no representados por los "diarios serios" ni por otros de un tono tan contenido como el mencionado *Peluca* o su hermano *Diógenes*. Fue una tarea difícil, en plena aparición de diversos medios de prensa "modernos", atentos al mercado y a una producción crecientemente masiva; facilitada por las mejoras técnicas, que permitían entregar ilustraciones de alta calidad, manteniendo un bajo precio de venta al público, pero de gran competencia, ya que no sólo editores independientes o aventuras editoriales pasajeras entraban al ruedo, sino que también lo hacían grandes empresas o aparecían publicaciones como *El Chileno*, órgano ligado a la iglesia católica y dirigido especialmente a los grupos subalternos, que tuvo bastante éxito y logró prolongarse en el tiempo¹⁷.

En este marco, Juan Rafael Allende fue exitoso, logrando mantener sus publicaciones (aunque con algunos vaivenes y cambios de nombre) por más de veinticinco años. Dentro de los múltiples registros que contiene su obra periodística, interesa destacar aquí una de las estrategias discursivas que la imagen satírica de los periódicos de Allende desarrolló a lo largo del tiempo, quizás opacada por otras más fácilmente comprensibles en su contenido político contingente: la representación de aspectos de la vida privada de los personajes públicos, fueran estos el presidente o sus ministros, los parlamentarios y líderes de los partidos políticos, los empresarios y banqueros, o los personeros de la iglesia católica.

Caricaturizándolos en escenarios íntimos, captándolos en situaciones comprometedoras, haciendo escarnio de lo que deseaban esconder, en suma, exponiéndolos a la mirada escrutadora del público, este tipo de imágenes se sitúa a través de diversos mecanismos como una voz disidente, un índice de la manera en que la población percibía a sus autoridades. En alguna medida, Allende y sus dibujantes les "inventaban" una vida privada a los hombres públicos, en el sentido que las ilustraciones no muestran necesariamente algo sucedido en la práctica o hechos empíricamente comprobables. En dichas caricaturas no hay

¹⁶ Lejos de constituir una competencia real (por la diferenciación del público), estos periódicos sólo alcanzaron a durar unos meses, provocando ocasionales comentarios burlescos de parte de Allende. En el caso particular del *Peluca*, se observa un cambio drástico desde el N° 11, cuando el editor Juan de la C. Tarragó se queda solo al frente de la publicación, dando cabida a comentarios más mordaces contra las mismas instituciones que originalmente se había propuesto defender, así como utilizando un lenguaje menos "serio".

¹⁷ Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *op. cit.*, caps. I y III.

un afán de veracidad, sino un intento por echar abajo las caretas públicas y exponer a los personajes en lo que se consideraba era su verdadera naturaleza. Así, más que a la real vida privada de la oligarquía de fin de siglo, este conjunto de imágenes nos permite acceder a una representación descarnada de ella.

UN DIÁLOGO CON LA IMAGEN OFICIAL

Retratos de conjunto

La visión de la prensa de caricaturas contrasta fuertemente con la percepción que los miembros de la elite chilena tenían de sí mismos y que proyectaban al resto de la sociedad. Apoyados en el perfeccionamiento y masificación de la fotografía, o en su defecto recurriendo a los cánones tradicionales del retrato pintado, tanto las autoridades del país como los miembros de la clase a la cual pertenecían, construyeron una identidad por medio de la imagen. En ellas, escenificando papeles de estadistas, poetas o banqueros, los hombres públicos se retrataron como lo que eran o como lo que pretendían ser: hombres (las mujeres estaban excluidas, al menos oficialmente, de la esfera pública; sus retratos, como acompañantes, esposas o madres de los hombres públicos tienden a reforzar esa imagen social), viriles, serios, circunspectos; se presentaron y se vieron a sí mismos (o quisieron ser vistos por todos) como modelos de un perfecto "caballero burgués"¹⁸. Publicaciones como la *Galería contemporánea de hombres notables de Chile*, convenientemente "ilustrada con retratos" –litografías–, obra de Enrique Amador Fuenzalida, se enmarcaban en esta finalidad de construcción de una auto-imagen por parte de la dirigencia de la elite del cambio de siglo. Así, el autor asentaba en la Introducción: "... damos comienzo a nuestra ardua tarea de dar a la publicidad un estudio biográfico de los hombres que en Chile han descollado en la administración pública, en la política, en las letras, etc., durante la última mitad del siglo XIX, y que justamente merecen el respeto de sus conciudadanos y la gratitud del país. (...) Ajenos a toda pasión bastarda, distanciados de la política, entregamos nuestra obra al fallo de sus lectores, los que deben juzgarla al través del homenaje que se rinde a la virtud, al talento, al civismo, al trabajo y a la ciencia"¹⁹.

La imagen que se proyectaba constituía una real preocupación. El empresario y alguna vez candidato presidencial José Tomás Urmeneta, por ejemplo, se mostraba satisfecho de su "apariencia temeraria, masculina y de gran ascendiente", que podía observar en el retrato que había encargado pintar²⁰. Esto

¹⁸ Eduardo Devés, "La cara de Balmaceda: fotografía, psicología y mentalidad.", en *La época de Balmaceda*, Centro Barros Arana, Dibam, Santiago, 1992, pág. 34 y ss.

¹⁹ Enrique Amador Fuenzalida, *Galería contemporánea de hombres notables de Chile (1850-1901)*, Tomo I, Imprenta del Universo, Valparaíso, 1901, pág. 5.

²⁰ Laura Valledor, "Con el alma y con la carne. La conyugalidad burguesa en el Chile de fines del siglo XIX: el caso de José Tomás Urmeneta". Tesis inédita para optar al grado de Licenciada en Historia, U.C., Santiago, 2000, pág. 62.

concuera con la percepción de una contemporánea –Martina Barros–, quien lo describe como “estirado y seco en apariencia”, aunque agrega que “en la intimidad [era] alegre, bromista, de buen tono y muy amable”²¹.

Todos los componentes de un retrato estaban orientados a otorgar al representado cierto aire de importancia: el escenario, distinguido y con elementos clásicos; la apostura, señal de elegancia en el trato y firmeza en las decisiones; los atributos, partiendo por una vestimenta tan oscura como sobria, para finalizar con símbolos o enseñas de mando (como la banda presidencial), o bien con objetos alusivos a un oficio o actividad particular, también incluidos como muestra de cultura y erudición²².

Se ha señalado que la burguesía de fines del XIX llegó a constituir un verdadero –y criticado– “modo de ser aristocrático”, entendido tanto como una mentalidad de clase, así como un conjunto de prácticas, maneras de comportarse y espacios que contribuyeron a formar una identidad grupal²³. En estos círculos la apariencia lo era todo. Hombres y mujeres de la alta sociedad urbana construían su máscara social en público, donde lejos de un espacio ciudadano o democrático, público era entendido como instancia de sociabilidad restringida a un grupo solamente, donde ver y ser visto, donde trabar relaciones y crearse o asegurarse una posición. Los modales, el trato, la “presentación” (*performance*) eran lo primordial²⁴. “¿Cómo se retrata el tipo humano socialmente valorado por la oligarquía? Adjetivos como elegante, hombre de mundo, refinado, galante, de porte distinguido, buen mozo, califican al hombre de éxito”²⁵. Elementos como la moda y el consumo se constituyeron en señales de éxito, en pruebas de pertenencia a una clase que no quería ver más allá de sí misma, pero tampoco queriendo atisbar el interior de ese mundo de apariencias, donde todo el resto de la personalidad y de la vida privada de sus individuos quedaba en penumbras.

Dicho estado de cosas fue ya percibido y vilipendiado en su propio tiempo, no sólo desde dentro de la propia oligarquía. Desde una posición contraria, así en lo político como en lo social, las caricaturas de la prensa satírica aparecen como desmitificadoras de los *gentlemen* sudamericanos, al oponerles una imagen sin maquillajes. El artificio no funcionaba a la perfección, como se aprecia en el grabado aparecido en *El Padre Padilla*, donde se ofrece una visión de conjunto sobre los grupos dirigentes, que los muestra como vacíos por dentro (figura 1):

²¹ *Ibid.*

²² Eduardo Devés, *op. cit.* Ver también la noción de “forma simbólica” respecto del conjunto de convenciones sociales y culturales del retrato en Peter Burke, *op. cit.*, pág. 30 y ss.

²³ Luis Barros y Ximena Vergara, *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, Eds. Aconcagua, Santiago, 1978, pág. 23 y ss.

²⁴ Al respecto: Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, 1971. Para el caso chileno, ver: Manuel Vicuña, *El País Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Universidad Finis Terrae, Santiago, 1996; Sergio Villalobos, *Origen y ascenso de la burguesía chilena*, 2ª ed., Santiago, 1987.

²⁵ Luis Barros y Ximena Vergara, *op. cit.*, pág. 35.

"Oye, roto, que envidioso/ Miras al que por la calle/ Vá diciendo con su talle:/ 'Yo soi todopoderoso'/ Yo, el Reverendo Padilla./ Juro por el Dios que adoro/ Que en este mundo no es oro/ Siempre todo lo que brilla./ Tú ves a las señoritas/ I a los nobles caballeros./ A ellos, finchados i güeros./ I a ellas, güeras i bonitas./ Yo no sé con qué amuletos/ Saben los buenos señores/ Tapar con buenos olores/ Ciertos olores secretos./ Desde el sombrero al calzado/ Todo es limpio, hermoso i rico./ Pero adentro...icalla, chico./ Que es mejor para callado!/ Antes de salir de casa./ El engañador postizo./ Que forma el gracioso hechizo/ Que por verdadero pasa./ Llenando vacíos vá/ O supliendo alguna falta./ Pues la cosa que no es alta./ con él, alta quedará./ I así sale rozagante/ La dama, llena de blondas./ Luciendo cosas redondas/ Por detrás i por delante./ I tales hechizos son./ En la proa i en la popa./ Ya de algodón o de estopa/ Ya de estopa o algodón./ Todo esto en lo material./ En lo moral, peor que peor:/ ¿Quién oculta el mal olor/ De ese hediondo cenagal?/ ¡Qué espíritu tan canalla!/ ¡Qué conciencia tan odiosa!.../ No es para escrita la cosa/ I más vale no menealla"²⁶.

Las personalidades

Por las características del funcionamiento propio de las caricaturas, el ataque más certero o la crítica más aguda es aquella dirigida contra los individuos. De hecho, se ha señalado que incluso su proliferación a fines del siglo XIX promovió la individualización, estando ligada al culto de la personalidad desarrollado por la burguesía decimonónica. La caricatura de actualidad buscó "dar un nombre, un cuerpo, un rostro a un evento, un hecho o una decisión política"²⁷.

El estilo de las ilustraciones, aquí, se acerca al realismo, en particular en lo referido a los rostros de los personajes. Las caricaturas donde se hace una referencia general al grupo social de la elite, como se pudo apreciar, no representan a personas reales. Los trazos de las fisonomías de hombres y mujeres en esos grabados son más bien vagos, genéricos. En la medida que se presentan figurando por toda una clase, dichos personajes son más bien prototípicos, no siendo tanto sus rostros lo que permite identificarlos, como sus ropas, sus ges-

²⁶ "La aristocracia chilena - Por de fuera mui tersa, mui lozana, / Por dentro toda fofa i toda vana." 10/10/1885. Ver también "Lo que vio el negrito" (*El Padre Cobos*, 23/07/1881) y "El corsé" (*Poncio Pilatos*, 29/07/1893), donde está presente la misma lógica de crítica a la apariencia, denunciando vacuidad moral, esta vez encarnada en los ropajes femeninos. Por su parte, en el grabado "Pobres ricos" (*El Padre Cobos*, 15/09/1881), se hace alusión a los esfuerzos de las familias de la elite por mantener una figuración social a toda costa. En él se retrata una larga fila de caballeros frente a una casa de empeño, tratando de obtener algo de dinero para pagar un palco en el Teatro Municipal, sitio exclusivo y excluyente de la alta cultura santiaguina.

²⁷ Bertrand Tillier, *La République. La caricature politique en France, 1870-1914*, CNRS Éditions, Paris, 2002 (1997), pág. 41. Sobre las nuevas formas de representarse socialmente durante el siglo XIX: Giselle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1974; Alain Corbin y Michelle Perrot, "El secreto del individuo", en PH. Ariés y G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, Vol. 8. Taurus, Buenos Aires, 1991 (1987).

tos o su entorno. Frente a estas caricaturas que funcionan como verdadero comentario sociológico de la época, aquellas donde figuran personajes públicos concretos, ofrecen un lenguaje más claro, que facilita la identificación de la "víctima" del grabado.

Salvo tal vez los primeros años de aparición del *Padre Cobos*, cuando la técnica de los ilustradores era más precaria, nadie podría tener dudas sobre los protagonistas de las sátiras en los periódicos de Allende. De los presidentes, ni hablar, ya que son inconfundibles; pero incluso personeros de menos renombre, parecen haber tenido gran repercusión en su tiempo, viéndolos desfilar por la tinta de los dibujantes, asombrosamente parecidos a sus fotografías o retratos que (tan sólo) adornan los libros de historia. Por si fuera poco, el más mínimo detalle, exagerado o distorsionado, se sumaba como un nuevo significante al rostro con el que se encontraban los espectadores que abrían las páginas del periódico, reforzando la identificación del personaje: el político conservador Carlos Walker Martínez y sus larguísima bigotes, el intelectual Diego Barros Arana inconfundiblemente alto y delgado como un alambre a punto de doblarse, Pedro Montt (mucho antes que subiera al sillón presidencial) con su tez oscura y su barba recortada.

La intención de los autores de la sátira, así, se cumplía fácilmente. La crítica, la denuncia o la burla quedaban individualizadas, plasmadas en la persona misma que las hubiera merecido. De ahí que la fácil decodificación de la imagen, realista sólo en cuanto al rostro, funcionara como un señalamiento, como un dedo levantado y apuntando sin ninguna cortesía (Figuras 2-5). Por esto mismo, quizás —además de las obvias razones políticas contingentes—, la saña y el afán de revancha de diversos miembros del bando congresista, que tras la derrota de Balmaceda en 1891, estuvieron a punto de costarle la vida a Juan Rafael Allende.

Como señaláramos, los políticos, los empresarios y los sacerdotes fueron el blanco predilecto de Allende. La sátira en sus periódicos echó por tierra la imagen oficial de seriedad y la sacralización que las autoridades trataron de realizar en Chile, tanto de sus cargos como de los hombres que los ostentaban. La elite se daba cuenta del peligro, por lo que en la ya mencionada contraofensiva de la prensa conservadora ocurrida en 1884, el *José Peluca* asentaba: "Hai una puerta que siempre estará cerrada, i que *Peluca* no procurará abrir jamás con mano torpe o insolente, i esa es la de la vida privada. Muchísimas cosas hai que ofrecen vasto campo al azote o a la risa para que sea preciso recurrir al escándalo ni a la profanación del santuario privado, que debe respetar todo aquel que sea respetado"²⁸. Sólo la vida pública oficialmente labrada estaba al alcance de los ciudadanos.

La construcción voluntarista de un país serio, metódico, trabajador, menos americano y más europeo que nuestros vecinos del continente, pasaba por resaltar primero una política de la imagen en la que sobresalieran esos mismos

²⁸ *José Peluca*, 20/04/1884.

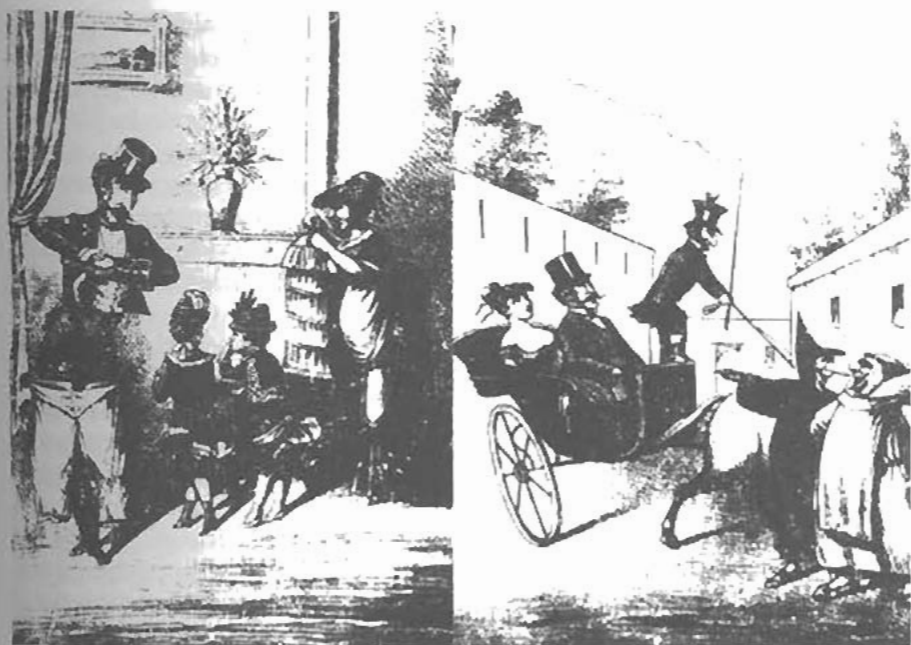


Figura 1: La oligarquía o, como aquí se la conceptúa, la aristocracia, representada por una anónima familia que prepara sus artificios; al salir a la calle, se burlan de sus miembros el Padre Cobos y el Padre Padilla. Nótese cómo los rasgos de los personajes, en este tipo de grabado social, son más bien genéricos ("La aristocracia chilena - Por de fuera mui tersa, mui lozana. Por dentro toda fofa i toda vana", *El Padre Padilla*, 10/10/1885).



Figuras 2-4: Ramón Barros Luco (con la banda presidencial), Enrique Mac-Iver y Carlos Walker M., tres importantes políticos del período, retratados como graves caballeros.

elementos en quienes dirigían el país. Podía llegar a ser algo complicado y contradictorio, ya que no se trataba, como a comienzos del XIX o durante la colonia, de autoridades despóticas o cuyo poder proviniera de una monarquía absoluta. Tal como en la Europa decimonónica, la retratística de los hombres de Estado chilenos fue desprendiéndose de un lenguaje de insignias y heráldica, para dar paso a unos rostros igualmente serios, pero más circunspectos, de burócratas o simples ciudadanos, aunque no exentos de cierta majestuosidad, en la medida en que estaban asociados al poder y la autoridad²⁹. Después de todo, era el ideario republicano el que estaba en juego, habiéndose impuesto —no sin dificultades— durante la segunda mitad del siglo³⁰.

En los hombres de Estado, en consecuencia, las cualidades más encomiables que se esperaba que desarrollaran decían relación con la austeridad, el cumplimiento del deber, el patriotismo. Con motivo de los funerales de Antonio Varas en junio de 1886, José Manuel Balmaceda, próximo a asumir la presidencia, señalaba: "La vida social y política de las naciones es la vida de sus conductores y de sus hombres públicos"³¹. Se sobreentendía que era nada más que una vida pública, quedando la esfera privada opacada por las actuaciones políticas del extinto ministro, donde había "brillado por una inteligencia superior y cultivada, por un carácter espontáneo y resuelto, por una voluntad siempre activa y persistente...", conjunto de virtudes que hacían de Varas ejemplo de "un republicano austero y de un hombre verdaderamente singular"³².

En suma, una imagen que pretendía representar a unos hombres modernos, a unos republicanos modelos para un país que se quería igualmente republicano y moderno, pese a las evidencias que contradecían ambas aspiraciones³³.

El propio Balmaceda, cuando éste ocupaba el sillón presidencial, desarrolló toda una política para asentar su imagen personal así como las fortalezas de

²⁹ Peter Burke, *op. cit.*, pág. 88. Sobre la majestad del orden público y sus representantes, Maximiliano Salinas, *El reino de la decencia. El cuerpo intocable del orden burgués y católico de 1833*. Sociedad de Escritores de Chile, Santiago, 2001, pág. 26.

³⁰ Los problemas de la personificación del poder, en un contexto republicano en que se supone que éste es abstracto por cuanto corresponde a la suma de las voluntades de unos ciudadanos considerados iguales entre sí, ha sido puesta de relieve por Maurice Agulhon en *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris, 2001 (1979).

³¹ "Discurso de J.M. Balmaceda en los funerales de Antonio Varas, Santiago, 5 de junio de 1886". En E. Devés y R. Sagredo (comps.), *Discursos de Balmaceda. Iconografía*, Centro Barros Arana, Dibam, Stgo., 1992, pág. 147.

³² *Ídem*, pág. 148. El carácter pedagógico de este tipo de homenajes, abundantes en su tiempo, queda de manifiesto cuando a continuación Balmaceda señala: "La vida de ciudadanos como el señor Varas es una lección y un ejemplo elocuente de todo lo que es capaz la virtud y el trabajo individual. Era un hombre que ha honrado a la humanidad y a su patria".

³³ Eduardo Devés, *op. cit.* Para el caso peruano: Isabelle Tauzin, "La imagen en el Perú Ilustrado (Lima, 1887-1892)". En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, N° 32, Lima, 2003, págs. 133-149. La autora constata cómo parte de la intelectualidad limeña intentó construir una imagen moderna del Perú recurriendo a la iconografía tanto del país como de "peruanos ilustres", la que se volcó al espacio público por medio de una revista con abundantes imágenes.

su cargo, a través de la iconografía. En la fotografía oficial más conocida del mandatario, "la personalidad y la institución que ésta representa aparecen dignas, altivas, fuertes, respetadas. La pose de Balmaceda sugiere al caballero burgués, al hombre moderno que, como él lo creía, está a [la] cabeza de una nación también moderna y reconocida por sus recientes éxitos internacionales"³⁴.

Los elementos que figuran en las imágenes oficiales, en el caso de Balmaceda y de los otros mandatarios o políticos chilenos del período pretenden mostrar tanto la dignidad como la integridad moral de los mismos³⁵.

¿De qué forma se podía realizar una sátira de dicha situación? Por una parte, tendiendo a humanizar a los presidentes, a los ministros o a los dignatarios de diversa índole. Si la construcción de una representación oficial (no sólo iconográfica, sino como imagen pública de diversas dimensiones) tendía a desencarnar a los personeros, volviéndolos uno con su cargo, haciendo que su personalidad real se perdiera tras sus atavíos, la sátira los devolvía al mundo real, cotidiano, compartido por todos. La dignidad del cargo quedaba de lado cuando se apelaba a las acciones concretas de los hombres de carne y hueso. Así, por ejemplo, cuando desde las páginas del *Padre Padilla* se interpelaba al Presidente Santa María –a propósito de la regulación de la prostitución– en los siguientes términos: "(...) I usted, don Domingo, recuerde sus numerosas aventuras i, en nombre de esos recuerdos, que para usted seguramente serán dichos i agradables, alzando la voz por el gznate de alguno de sus Ministros, haga esto [reglamentar la actividad para evitar la propagación de las enfermedades venéreas] siquiera por el bien de la humanidad naciente. (...) Recuerde a la Mercedes Contreras i por ella, por el cariño que la tuvo, evite a los demás los males que usted habrá experimentado"³⁶.

Junto con lo anterior, el medio más eficaz de dialogar con la seriedad de los hombres públicos era la caricatura. Durante la década del 80 abundan graba-

³⁴ Rafael Sagredo, "La imagen del Presidente de la República en el Chile finisecular", en A.A.V.V., *Historia de las mentalidades. Homenaje a Georges Duby*, Depto. de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, Santiago, 2000, pág. 277.

³⁵ *Ibid.* Balmaceda parecía tener clara conciencia de ello. Siendo Ministro del Interior de la administración Santa María, el 12 de junio de 1884 pronunció un discurso en los funerales del anterior presidente. Aníbal Pinto, quien gobernara durante la Guerra del Pacífico. Se refirió a él como "un patriota ilustre, cuyos actos y cuya vida estuvieron estrechamente unidos a los actos y la vida de la república (...) en la primera magistratura de la república, el señor Pinto supo encarnar el espíritu, la severa administración, la paciente energía, la virtud y el civismo de los chilenos". E. Devés y R. Sagredo, *op. cit.*, pág. 133.

³⁶ *El Padre Padilla*, 22/12/1885. En otra ocasión, la mezcla de la política con las actividades privadas de los actores políticos, daría lugar a un merecido descanso con la llegada del verano: "Los unos se van al Puerto/ A darse baños de mar/ I, por cierto, a jaranear/ I a rodar... tierras, por cierto./ Don Domingo, hombre despierto/ I picado de la araña/ A esa cuadrilla acompaña/ I a fé de Domingo Siete./ En llegando, le promete/ Entrar al punto en campaña./ De chicha fresca es su jesto/ I chicha fresca lo que habla/ ¡Cómo no, si en una tabla/ Se ha salvado el Presupuesto!/ El buen Domingo por esto/ De puro contento brama/ I del convoi él reclama/ El bailar donde la Chueca/ La primera zamacueca/ Con la chica de mas... fama (...)" "A vacaciones". *El Padre Padilla*, 11/02/1886.

dos que, en un registro carnavalesco, vuelven tangibles a los mandatarios o a sus más enconados rivales políticos, todavía en un ambiente de cierto optimismo por parte de Allende, esperanzado por lo que pudieran hacer los gobiernos liberales. Así, con motivo de un gran temblor en diciembre de 1884, ocurrido en mitad de la noche, se representa el hipotético encuentro de Domingo Santa María con el clérigo Joaquín Larraín Gandarillas, ambos en ropas de dormir y corriendo despavoridos como cualquier mortal, rodeados de gordas señoras envueltas en camisón³⁷. Otro tanto ocurría, aunque con un afán de crítica más acerba, cuando de Balmaceda, ya como presidente, se decía que "El miedo lo hace obrar", donde el juego de palabras quedaba dilucidado por el sentido escatológico presente en la imagen (el mandatario aparecía sentado sobre una bacínica)³⁸.

En suma, hay una profusión de imágenes de corte carnavalesco, que se ríen tanto *de*, como *con* los personajes representados, de las cuales las más conocidas son aquellas donde las altas autoridades aparecen animadamente bailando una cueca o participando de una fiesta. Otras, en cambio, hacen un recorrido por vivencias (reales o supuestas) de los mismos personajes, en una suerte de biografía compuesta de varias caricaturas pequeñas que forman una historieta donde nuevamente se humaniza al político del que se trata³⁹.

Mientras que la representación pictórica o fotográfica oficial utilizaba un lenguaje pretendidamente realista (si bien retocando aquí y allá la imagen, además de montando toda una representación visual que se ofrecía como verdadera), donde la proporción, el equilibrio y la norma eran elementos claves, la versión caricaturizada de los mismos personajes jugaba por el contrario con la desproporción y el quiebre de todas las normas estéticas⁴⁰. De ahí el clásico recurso caricaturesco que ofrece a primera vista una notoria desproporción entre cuerpo y cabeza. Nada más lejos de esa suerte de belleza institucional que se asentaba en el estereotipo de lo normal, de lo clásico, de lo estandarizado, de un canon que ofrecía hombres siempre iguales. Sin embargo, como veremos a continuación, la imagen satírica fue más allá de la simple sonrisa provocada por la desproporción o la exageración.

MOSTRANDO LAS PARTES PRIVADAS: LAS ESTRATEGIAS DIBUJADAS DE LA SÁTIRA

Son múltiples las entradas que pueden hacerse a las caricaturas si las consideramos como un registro más de una época pasada. Como se ha visto, privilegiando su agrupamiento temático, es posible realizar una búsqueda de ciertos

³⁷ "¡Misericordia, Señor!", *El Padre Padilla*, 11/12/1884.

³⁸ "El miedo lo hace obrar", *El Padre Padilla*, 05/07/1888.

³⁹ La relativa a Balmaceda, "De la roca Torpeya (*sic*) al Capitolio", se encuentra en *El Padre Padilla* del 27/03/1886.

⁴⁰ Bertrand Tillier, *op. cit.*, pág. 61 y ss.

motivos que se repiten a través del tiempo. Contamos con la suerte de poder observar dichos vaivenes en un caudal enorme de ilustraciones que marcaron la prensa de Allende por más de dos décadas.

El contrapunto que éstas ofrecen con la política de la imagen oficial, con la representación de los hombres públicos, se realizaba por distintos caminos. Uno es el más obvio, es la lectura despreocupada que hacemos al enfrentarnos incluso hoy con una caricatura de la actualidad, descifrando su contenido evidente. Sin embargo, podemos también realizar una lectura de conjunto, la que permite advertir que existen distintas estrategias argumentativas –tal como en un texto– para referirse a un mismo tema, para aludir a un mismo personaje, o para entregar un determinado mensaje, las que además pueden ir cambiando a través del tiempo.

En lo que aquí nos interesa, dichas estrategias plantean, de diverso modo, una interlocución con la imagería oficial y la (auto)representación de los hombres públicos, mostrando aspectos de su hipotética vida privada. Como señaláramos, se trata más bien de atisbar en una privacidad que no es necesariamente cierta; en algunas ocasiones sí existe la intención de denunciar o de sacar a la luz ciertos comportamientos no conocidos por la recientemente creada opinión pública, pero con una intención que va más allá del simple escándalo.

Miradas transversalmente, las caricaturas que de una u otra forma aluden a la vida privada, desestructuran totalmente a los hombres públicos, sacándolos del foro parlamentario, arrojándolos de La Moneda, expulsándolos de todos los escenarios donde se desarrollaba la política o se cerraban los negocios (a veces también políticos). Las escenas que ofrecen los grabados de la prensa satírica, así, tienen lugar en espacios interiores, a veces íntimos, donde ninguna inmunidad puede ser invocada para ponerse al cubierto de la burla o para escapar a los ojos escrutadores del pueblo.

Las estrategias presentes en el discurso iconográfico de los periódicos editados por Allende entre los años 1880 y 1895, se han identificado y ordenado de la siguiente manera:

1. *Hombres a medias: la masculinidad oligárquica cuestionada*: El énfasis en este tipo de caricaturas está puesto en posibles mellas a la masculinidad de parlamentarios, militares o empresarios, todos pertenecientes al sector social dominante. La construcción de su identidad de género, planteada como hegemónica, se constituía aún muy cercanamente en referencia al honor que, como hombres de una sola línea, les correspondía defender. En consecuencia, diversos grabados hacen alusión al desfase entre la palabra empeñada en público por aquellos (a veces, en el propio Congreso) y su posterior actuación cuando eran pocos los testigos. En este sentido, los duelos, como consecuencia de los desafíos masculinos, ponían a prueba el coraje y “la hombría” de los caballeros, la que no siempre quedaba bien parada. Distinto era vociferar o amenazar a viva voz, si finalmente no se era capaz de responder por sus dichos, como lo muestra la caricatura “Un hombre que no sabe sostener sus palabras”, donde aparece el

político y redactor del periódico *La Época*, Guillermo Puelma Tupper diciendo: "(...) ¡Qué cerca la muerte miro! ¡Me han herido por detrás! ¡Oh! Mi desgracia es completa! Mas, no es sangre ¡Por san Blas! (Estoi sucio! Creta! Creta!) Puf! Qué olor! No aguanto más!"⁴¹.

2. *Pasiones desenfrenadas: la sexualidad de los honorables*: Un gran número de caricaturas hace alguna referencia tanto a las prácticas, como a la orientación sexual de los hombres públicos. En un tono por lo general burlón, se hace una denuncia de determinados comportamientos sexuales ocultos, mal vistos por la normatividad social, pero practicados ampliamente, como el adulterio o el hecho de tener una "querida"; o bien, tildando a las víctimas de la sátira de amanerados u homosexuales. En ello influye tanto la misoginia y la homofobia de Allende, como el discurso moralizante y pacato de la propia elite, a cuyos miembros molestaba de sobremanera la sola mención del sexo.

Otro grupo de caricaturas está destinado a hacer tanto una denuncia como una fuerte acusación contra algunos sujetos de los que se dice que impunemente abusan de menores. En ellas no hay una diferenciación de lenguaje entre lo que es visto como un comportamiento homosexual y uno pederasta, pero sí hay clara conciencia que esto último merece la condenación. La distancia entre la apariencia pública de hombres de bien y su baja moral no puede ser más explícita, como en la acusación de pederasta contra Manuel Arriarán, en 1886 (Figura 6).

Un tercer conjunto de grabados dentro de las alusiones sexuales dice relación con el "travestismo político" de los personajes representados. De tal forma, se critica la incapacidad de la clase política para mantener una consecuencia con sus posiciones ideológicas o doctrinarias, las que fácilmente se cambiaban si se esperaba obtener algún beneficio a cambio. Toda suerte de "noviazgos" o "matrimonios políticos" donde afloran las promesas de amor eterno, no encierran más que un engaño y una traición a la propia causa, muy acorde con la visión de Allende de los parlamentarios y funcionarios públicos como un conjunto de "ajiotistas", sólo interesados en el poder y el lucro personal (Figura 7).

3. *La política prostituida: imágenes de burdel*: Resulta interesante constatar cómo la mayor parte de estas caricaturas aparecen con posterioridad a la Guerra Civil de 1891. A través de ellas, Allende expresa una visión en extremo comprometida, pero también muy aguda, respecto a la escena pública que se desarrolló luego de la caída de Balmaceda. Se plantea la percepción de que la política se

⁴¹ *El Padre Padilla*, 26/01/1886. Ver también "Desafío a muerte...civil" (*El Padre Padilla*, 14/10/1884), donde está la misma idea. En tanto, en "Valientes opositores" (*Don Cristóbal*, 03/06/1890) se critica a los políticos de la oposición congresista que en un primer momento se mostraban vocingleros y amenazantes contra el gobierno, pero que ante la primera reacción de éste, corren a esconderse bajo las faldas de una mujer.



Figura 5: Los mismos circunspectos personajes –en primer plano, acompañados por Pedro Montt–, sorprendidos en su intención de narcotizar a la República, para ultrajarla (“Está dormida”, *Poncio Pilatos*, 02/04/1895).

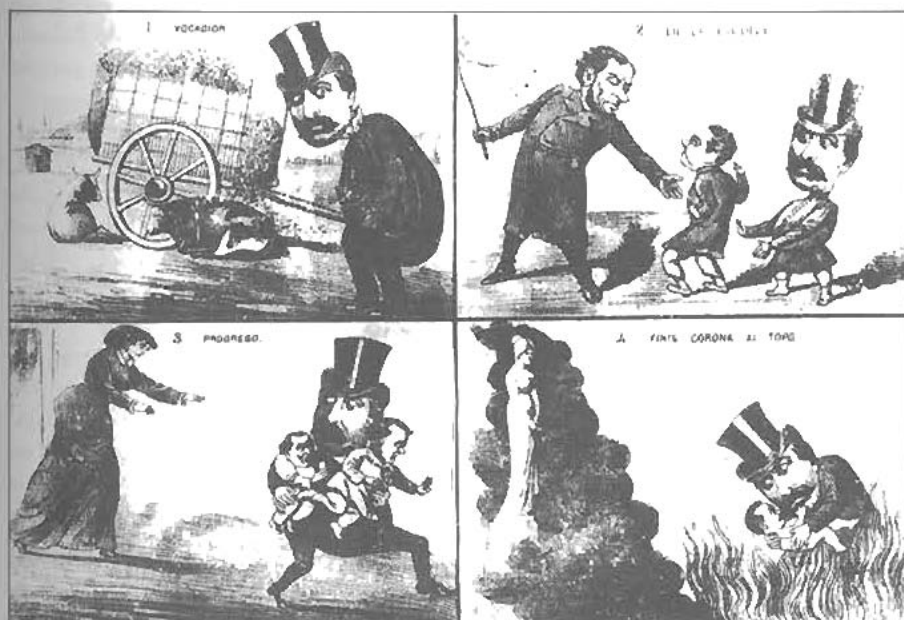


Figura 6: Manuel Arriarán, importante filántropo y director del Cementerio General, denunciado como un onanista y abusador sexual de niños (“Vocación...”, *El Padre Padilla*, 04/03/1886). Fue objeto de varios ataques por parte de Allende (entre otros, “Entrada triunfal al Cementerio de su Administrador”, *El Padre Padilla*, 18/02/1886).

ha degradado por completo y los contubernios partidistas, hechos siempre en secreto, no son más que arreglos que convienen a unos pocos. Las imágenes, así, al tiempo que denuncian una situación y acusan a sus causantes, aparecen como un contraste con el optimismo que los periódicos del mismo editor destilaban en la década del 80, cuando parecía que las reformas liberales sí podían dar paso a un paulatina democratización del país. Por el contrario, la visión de los líderes de los partidos como prostitutas, no hace más que acentuar la idea de que el país ha sido entregado a una corrupción sin límites⁴². Quienes regentan los "burdeles políticos", de acuerdo a Allende, pueden hacerlo ya sea por poseer una gran fortuna, capaz de corromper a todos, o bien por poseer la pericia para manejar desde la sombra la actividad política: Pedro Montt, quien ofrece a sus "muchachas" (personeros de distintos partidos) como ministros (figura 8: "Al mejor postor").

4. *Burgueses sin atributos: la fragilidad de los cuerpos desnudos*: La intención presente en otras ilustraciones, apunta a exponer a los hombres públicos sin los trajes que comúnmente los protegen y sin ningún otro atributo que permita identificarlos como poseedores de algún cargo o de algún poder. En algunos casos, se trata de un intento por devolverles su humanidad, en un registro carnavalesco similar al reseñado más arriba a propósito de los mandatarios. De tal forma, sin insignias de mando, sin medallas y sin nada que los distinga de los ciudadanos corrientes, se los presenta más acá de sus funciones de hombres de Estado, entregados a actividades por lo común inapropiadas –pero inocentes– para su circumspecta imagen pública⁴³.

Por el contrario, quitarles los ropajes para mostrarlos desnudos es también una forma de exposición develadora. En estas otras caricaturas, muy duras en su mensaje a la vez que muy simples en la construcción del mismo y por ende de fácil comprensión, se ofrece al espectador la verdadera naturaleza, el ser más íntimo de unos personeros que ya no tienen cómo esconderse, cómo disimular su ruindad o escudarse tras la construcción de la máscara pública que han hecho de sí mismos.

Esto queda de manifiesto en "Son manchas indelebles" (Figura 9), aparecida en el *Poncio Pilatos* del 22/03/1894, donde Carlos Walker Martínez, completamente desnudo, es objeto de una ardua limpieza por parte de unos sacerdotes que representan a los redactores del diario conservador *El Porvenir*. En su afán por realizar un verdadero "lavado de imagen" de Walker Martínez, sus esfuerzos serán en vano, ya que ningún producto de limpieza resulta útil para

⁴² En el grabado "¿Se puede entrar? –¡Estoy ocupado!" (*Poncio Pilatos*, 17/04/1894), el Presidente Jorge Montt, al interior de una habitación, no se decide entre diversas jóvenes muy atractivas, que representan al liberalismo, al radicalismo y al monttvarismo, despreciando y no dejando entrar a la escena a otra más andrajosa, encarnación de la democracia. Como se aprecia, el mensaje de Allende era bastante directo.

⁴³ Ver "Febrífugo parlamentario" (*Padre Cobos*, 30/11/1882) y "Baños refrigerantes" (*Padre Padilla*, 01/12/1885).



Figura 7: El líder conservador Ventura Blanco Viel abraza a su "novia", Pedro Montt. La pareja celebra haberse quedado sola ante la partida de los radicales del gabinete. Como unos recién casados, se juran amor eterno, aunque su verdadera intención sea otra. Observa la íntima escena desde su jaula el Presidente Jorge Montt, "mascota" de la "novia" ("¡Al fin solos!", *Poncio Pilatos*, 26/09/1893).



Figura 8: En el "burdel político" que se constituye en los años posteriores a la Guerra Civil, Pedro Montt (a la izquierda, con las llaves) es la "regenta", asistido por el banquero Eduardo Matte (a su lado). Personeros de diversos partidos se encuentran a la espera de un "trabajo" en el Ejecutivo: todos transan sus simpatías y sus voluntades ("Al mejor postor", *El Padre Padilla*, 21/11/1895).



Figura 9: "Son manchas indelebles" (*Poncio Pilatos*, 22/03/1894). Una caricatura contra el olvido: la sangre derramada durante los saqueos y persecuciones contra el bando balmacedista en 1891 no sale del cuerpo de Carlos Walker Martínez, por más que la prensa clerical –el periódico *El Porvenir*– quiera hacerla desaparecer.

quitar de su cuerpo las manchas de sangre que, a juicio de los autores de la caricatura, el político había adquirido por ser quien encabezara los saqueos y las matanzas de los balmacedistas al finalizar la Guerra Civil. El grabado funciona así como un eficaz remedio contra la amnesia social, entrando a competir abiertamente con los discursos públicos de los medios de prensa "serios"⁴⁴.

5. *Tras la escena pública: la verdadera cara de los respetables caballeros chilenos*: De manera más explícita, otra estrategia presente en algunos grabados, funciona como un intento por poner de relieve las contradicciones entre la imagen pública (entendida ésta como un todo, no sólo iconográficamente) y la vida priva-

⁴⁴ En el grabado "Las tres (des)gracias" (*Poncio Pilatos*, 02/08/1894), en tanto, se representa desnudos al mismo Carlos Walker M., a Pedro Montt y al ubicuo Julio Zegers, provistos de una larga cola. Como demonios o alimañas que eran, estos tres políticos de gran influencia habrían de llevar al país a la perdición.

da de los personeros de la escena nacional, sea aquella real o supuesta. Estas caricaturas son una suerte de llamado de atención para el público a no dejarse engañar por un discurso moralizante que propone la virtud y la honradez como ideales, el que es propugnado por hombres que, una vez a solas, tienen en mente algo totalmente opuesto. Funcionando en la superficie como denuncia a la manera de una "cámara oculta" que captara escenas íntimas de sus víctimas, las ilustraciones ofrecen una mirada lúcida sobre las principales autoridades del período, pero sobre todo respecto de la ironía con que eran percibidas por parte de la población⁴⁵. Ni siquiera el Papa (en ese entonces, León XIII), allá en el Vaticano, se salvaba⁴⁶. Los hombres públicos, así retratados, no se vuelven más humanos ni más frágiles, sino más ridículos, fatuos, malos actores de una mala comedia en la que ni ellos mismos creen.

Así resulta, por ejemplo, en el grabado "La cuaresma - En ejercicios" (figura 10)⁴⁷, donde en un lenguaje que pudiera parecer muy actual, se recurre a la presentación de viñetas con escenas que transcurren simultáneamente, con el fin de captar en la intimidad a varios personeros: el Presidente Jorge Montt, un haragán que poco hace por el país, al no ser más que un inútil; a su derecha, el empresario, dueño de *El Mercurio* y eterno aspirante a la candidatura presidencial, Agustín Edwards, aquí motejado por su afición a la bebida y sorprendido lamentándose, perdidamente borracho, por no poder llegar a la Monedada⁴⁸; Carlos Walker Martínez, a continuación, en un arranque de furia destrozando una puerta, reeditando los saqueos a las casas de los balmacedistas el año 91; Joaquín Walker Martínez, en la parte de abajo, quien fuera Ministro de Hacienda, es retratado mientras se afila las uñas (o las garras), presto a continuar robando las arcas fiscales; el Arzobispo de Santiago, Mariano Casanova, figura luego bailando una apretada y animada cueca con una voluptuosa jovencita, en circunstancias que él, como cabeza de la iglesia católica, debería observar con más celo el período de cuaresma cuando transcurre la escena; por último, Pedro Montt (quien a la vuelta del siglo sería presidente), captado como un brujo o un mago político, tratando de realizar algún truco para dar con un candidato para las próximas elecciones (el propio Agustín Edwards).

Por medio de las citadas estrategias, en suma, las caricaturas de los periódicos de Juan Rafael Allende entablaron un diálogo con la imagen pública de los más destacados representantes del poder político, social y económico de fines del siglo XIX. El valor que contiene esa relación, está en que los grabados satíricos re-historizan a los personajes que protagonizan sus escenas. Lejos de la pretensión de immortalizar a los sujetos presente en los retratos oficiales, sacándolos

⁴⁵ En "¡Ah! Qué indecencias tan... ricas!" (*Padre Padilla*, 11/02/1888), se representa la lascivia de un grupo de sacerdotes que, ocultos, se deleitan observando cómo unas jóvenes se bañan en la playa.

⁴⁶ "El prisionero del Vaticano. En público - En privado" (*Padre Padilla*, 07/05/1887)

⁴⁷ *Poncio Pilatos*, 02/03/1895.

⁴⁸ Ver también "El sueño de un millonario" (*Don Cristóbal*, 22/05/1890), donde ya se hacía burla de Edwards por esto mismo.



Figura 10: Todos expuestos en su verdadero ser ("La cuaresma - En ejercicios", Poncio Pilatos, 02/03/1895).

del tiempo y ofreciendo un recordatorio perenne de grandeza, sobriedad, seriedad y circunspección, la visión que ofrece la prensa satírica es la de unos hombres que no son pro-hombres, sino simples ciudadanos que se mueven en la contingencia de los días y en espacios cotidianos⁴⁹.

Por otra parte, se debe recordar que el lenguaje de las caricaturas era evidente en su afán satírico y no pretendía engañar a los espectadores con un falso estatuto de realidad. Al contrario, buscaba compartir con un auditorio cada vez más amplio una opinión, un comentario, un juicio crítico respecto a la clase gobernante, desdibujando esa otra ficción que era la representación pública de sus miembros. Vistas con la distancia del tiempo, tampoco las caricaturas nos engañan hoy. Sabemos que tal o cual personaje no hizo precisamente lo que aparece haciendo en el grabado que se hace de él, salvo en aquellos donde precisamente la intención es la denuncia. Pero lo que se dice o lo que se dibuja de políticos, banqueros o sacerdotes, nos devuelve tanto a quién lo dice, como a quienes iba dirigido el mensaje, los sectores medios y populares que conformaban el público receptor de la sátira, hecha de materiales mucho más cercanos a ellos y expresando una opinión que hasta hace poco se pasaba por alto.

⁴⁹ Bertrand Tillier, *op. cit.*, pág. 60.

NOTAS EN TORNO A
LES LETTRES D'UNE PÉRUVIENNE
DE MADAME DE GRAFFIGNY

Juana Truel-Bressoud

Hacia mediados del siglo XVIII aparece en Francia una novela, escrita por una mujer, cuya trama tiene como trasfondo el Perú de los Incas: *Les lettres d'une Péruvienne*.

Publicada por primera vez en 1747, muy pronto esta obra de Madame de Graffigny —mezcla de novela de amor, *conte philosophique* y crítica de costumbres— se convertirá en una de las novelas más leídas de su época. A la primera edición seguirán una nueva versión —con cartas aumentadas por la autora, en 1752— y, en rápida sucesión, nuevas ediciones impresas en París, Ámsterdam, Londres y Ginebra. Las consiguientes traducciones al italiano, al holandés, al inglés y al español y las “continuaciones” por otros autores, tales como *Les lettres de Aza ou d'un Péruvien*, por J. H. de Lamarche-Courmont, dan cuenta del favor de que gozaba esta obra. En total, son más de ciento treinta las ediciones, reimpressiones y traducciones aparecidas en los cien años posteriores a su primera publicación¹. En 1754, año de la traducción italiana, Goldoni la adaptará al teatro con el título de *La Peruviana*.

La novela de Madame de Graffigny relata la inverosímil historia de Zilia, princesa Inca, raptada del templo del Sol en el Cuzco durante la sangrienta conquista española. Sus captores buscan llevarla por la fuerza a España, pero un barco francés logrará interceptar el galeón español, y así Zilia la cautiva, protegida por el caballeroso Déterville, llega a las costas francesas. A poco andar se encontrará, de manera anacrónica, en un París muy siglo dieciocho en cuyos salones se sorprenderá de descubrir usos y costumbres tan contrarios a los de su virtuosa nación. Mediante cartas a su prometido, el príncipe Aza², anudadas en *quipus*, Zilia transmitirá la extrañeza y la crítica que este mundo francés le suscita: “O mon cher Aza! Que les vices brillants d' une nation d'ailleurs si séduisante nenous dégoûtent point de la naive simplicité de nos mœurs!” (I-74) exclama la protagonista en la carta xxxiv, contrastando los dos mundos³.

¹ Véase English Showalter, Jr. *Les lettres d'une Péruvienne. Composition, publication, suites*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique 54, 1-4, 1983, págs. 14-28, y Pablo Macera, *La imagen francesa del Perú*, quien alude a un estudio de Mornet donde se comprueba que en las bibliotecas privadas del siglo XVIII entre 1740 y 1760, esta novela ocupa el primer lugar, seguida de obras de Richardson y Fielding. Citado por Jorge Rebagliatti en “Una breve noticia sobre la obra del Príncipe de sansevero”, *Punto de equilibrio*, Lima, Universidad del Pacífico, año 7, N° 54, págs. 6-68. Agradezco a Jorge Wiese el haberme enviado este artículo.

² Las últimas cuatro cartas, escritas después de la traición de Aza, están dirigidas a Déterville.

³ Citamos *Les lettres d'une Péruvienne* por la edición de 1752, París, chez Duchesne Librairie. Los números entre paréntesis indican volumen y página. El apellido Graffigny aparece en la época también como Graffigny. Agradezco a Allen Ciurlizza en cuya edición de 1752 lei por primera vez a Graffigny.

Catalogada como una novela sentimental perteneciente al estilo llamado *des coeurs sensibles*, y a la vez, como sátira social, la obra ha sido interpretada más recientemente como una novela feminista⁴, donde la protagonista va tomando de su condición de mujer y del lugar contradictorio que ésta ocupa en la sociedad francesa. Una de las inconsecuencias que percibe Zilia en los franceses es "leur manière de penser sur les femmes. Ils les respectent, mon cher Aza, et au même temps ils les méprisent avec un égal excès" (I-48). La protagonista dedica una larga crítica a la educación que reciben las mujeres en Francia, así como a los conventos de monjas donde reclusan a jóvenes de la aristocracia. La princesa Zilia percibirá doblemente su situación marginal de mujer, en una sociedad a la que nunca pertenecerá del todo. Como muchos de los desterrados modernos, Zilia ha perdido su patria, sin adquirir del todo una nueva. Incluida y a la vez excluida de la sociedad parisina, exclama desconcertada en la carta XIX: "je fais nécessairement partie des escitoyens de cette ville. O ciel! Dans quelle classe dois-je me ranger?" (I-209).

Al final de la obra y traicionada por Aza⁵, Zilia, tal como su lejana antecesora en *La princesse de Clèves*, rechazará el amor de Déterville y, entusiasmada por su conocimiento de los libros y las letras —que "un sauvage de cette contrée" le ha enseñado pacientemente— decidirá desafiando la reprobación social que supone la independencia de la mujer⁶, apartarse en el campo para convertirse en escritora. Una de las argucias de esta novela es que, precisamente, estas mismas *Cartas* que leemos serán la obra que se dedica a escribir la princesa en su retiro.

La forma epistolar de esta novela se inscribe dentro de la persistente moda iniciada en el siglo anterior por *Les lettres Portugaises*, que continuará durante todo el siglo XVIII siendo el ejemplo más conocido *Julie ou la nouvelle Héloïse*, de Rousseau. Estas *Cartas portuguesas* no sólo se constituyen en el modelo de la "carta amorosa" durante más de un siglo —hasta el punto que *une portugaise* se convirtió para Madame de Sévigné en sinónimo de "una carta tierna, donde se habla del corazón en cada línea"⁷— sino que inspiraron el título de innumerables "Lettres, qu'elles soient personnes, anglaises, turques, péruviennes et autres..."⁸. Lo cierto es que el tono y la efusión amorosa de Zilia, en particular en sus

⁴ Véase Nancy K. Miller, "Introduction", en *Lettres d'une Péruvienne*, New York, The Modern Language Association of America, 1993, págs. ix-xii.

⁵ El final de esta historia que no termina en el esperado matrimonio entre Zilia y Aza, disgustó a muchos lectores. Turgot le comunicó a Graffigny su decepción acerca del final de la novela. El futuro ministro no pensaba solamente en el aspecto novelístico, sino que afirma: "il y a longtemps que je pense que cette nation a besoin qu'on lui prêche le mariage, et le bon mariage:" Cf. M. Desfourneaux, "Les lettres péruviennes (sic) en Espagne", en *Mélange offert à Marcel Bataillon-Bulletin Hispanique*, N° 64 bis., Paris, 1972, pág. 414.

⁶ "Peut-être la fastueuse décence de votre nation ne permet-elle pas à mon âge l'indépendance et la solitude où je vis", pregunta Zilia a Déterville (II-120).

⁷ *Préface à Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*. Edition de Frédéric Deloffre, Paris, Galimard, 1990, pág. 12, y también Bernard Bray et Isabelle Landy-Hoillon, *Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Flammarion, 1983.

⁸ Cf. Frédéric Deloffre, *op. cit.*

primeras cartas, escritas en las noches cuando recuerda a su amado en la reclusión del Templo, se asemeja mucho a la pasión que la pretendida monja portuguesa escribe desde su convento.

Otra nota común entre estas dos novelas: tanto las *Cartas* de la portuguesa como las *Cartas* de una peruana aparecen como "traducidas" al francés.

Montesquieu con sus *Lettres persanes*, constituye el otro modelo directo de Madame de Graffigny en estas *Cartas*. Aparecida en 1721, la obra de Montesquieu, que tendrá larga descendencia, es el ejemplo más conocido de este género, donde se simula la existencia de un "extranjero" que visita Francia y relata ingenuamente lo visto allí a través de cartas dirigidas a personajes del propio país. Este artificio sirve de pretexto para la denuncia, en una sociedad en crisis, descontenta con su civilización, en la que empiezan a resquebrajarse las "verdades" hasta entonces consideradas como inmutables. París ya no es, como lo pretendía Miravaux, el centro del mundo y el resto sus suburbios. Los libros de viajeros y el interés por otras sociedades lejanas han contribuido a esta relativización de los valores. En el *Avertissement* que precede su novela, Madame de Graffigny cita expresamente la conocida pregunta de Montesquieu: Ah! Ah! Monsieur est Persan? C'est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on être Persan⁹. Critica con él a los parisinos cuando afirma:

"...toujours prévenus en notre faveur, nous n'accordons de mérite aux autres nations qu'autant moeurs que leurs moeurs imitent les nôtres, que leur langue se rapproche de notre idiome: Comment peut-on être Persan?". (1-3)¹⁰.

Así, la heroína de esta novela, uniendo la corriente literaria galante con la satírica, se dedicará, como en el persa de Montesquieu, a observar y a juzgar la extrañeza de lo que lo rodea para luego transmitírsela al amado lejano: "Tout ce qui m'environne m'est inconnu, tout m'est nouveau, tout intéresse ma curiosité" (1-80) afirma. París le revela su propia cultura, que ella contrasta con lo que se observa en Francia. Descubre así —para decirlo con Montaigne— que cada uno llama "barbarie" aquello que no es de su costumbre¹¹.

Una de las primeras curiosidades de la novela de Graffigny la constituye la lengua, el *idiome* en que está escrita. Afirma la autora que estas cartas han sido "traducidas" *du Péruvien*, lengua materna de Zilia¹². En ningún momento alude Graffigny al quechua, cuyo nombre parece ignorar, a pesar de que cita nu-

⁹ Montesquieu, *Lettres persanes et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, pág. 66.

¹⁰ Cadalso publicará en España las *Cartas marruecas* cuyo propósito de crítica de costumbres es similar al de Montesquieu. La generación del 98 vio en él un precursor de sus ideas, en su manera de analizar los problemas de la sociedad española. Cf. José Luis Alborg, *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 737 y ss.

¹¹ Michel de Montaigne, "Des cannibales" en *Essais*, Paris, Éditions de La Pléiade, 1950, pág. 243.

¹² En *Candide*, parodia de los relatos de viajeros, Voltaire relata que al llegar a Eldorado, "ancienne patrie des Incas", oye hablar "en péruvien". Siendo ésta su lengua natal, puede actuar de intérprete frente a Candide. Cf. *Candide, ou de l'optimisme. Préface et commentaires* de J. Van den Hauvel, Paris, Le Livre de poche, 1983, pág. 65.

merosas palabras en esta lengua. Así, cuando Zilia trata de entender las costumbres francesas, las nombra con las voces conocidas por ella, equiparándolas de esta manera a costumbres del antiguo Perú. Détéville se convertirá en el *cacique*¹³, la madre de éste es, como una princesa inca, una *palla*; la sirvienta que le adjudican en Francia en su *china*, el médico que la ausculta cuando está enferma será un *curaca*, un sacerdote que se transforma en *cusipata*.

Los autores franceses del siglo XVIII ya no considerarán necesario el recurrir a la antigüedad griega o latina para localizar en ella a sus personajes. Atraídos por el exotismo americano, son muchos los que escogen este Nuevo Mundo como escenario. Abundan las fantasías sobre América, tanto en las obras de ficción y de teatro¹⁴ (muchas de las cuales tienen como tema el Imperio incaico), como las basadas en las cartas de los misioneros jesuitas que relatan la sencilla vida de los indios de Paraguay o Norteamérica. Los relatos de viajeros, idealizando la realidad, han ido alimentando fábulas fantásticas¹⁵. El imaginario novelesco de estos autores no tomará muy en cuenta las precisiones etnográficas en su afán de recrear el "color local". En su extenso estudio titulado *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*¹⁶, Chinard ha rastreado los orígenes de este sueño americano y ha visto cuánto hay en él de verdad o de mitología, y cuánto traduce también de sentimiento anticolonialista y de anhelo de vivir más cerca de la naturaleza.

El exotismo de estas obras a menudo nos hace reír hoy día. Vemos, por ejemplo, que la autora menciona la presencia de leones y tigres en el Perú, cuando describe el contenido del tesoro que Détéville encontró y salvó para Zilia del galeón español. Relata que, entre muchos otros objetos de oro, el tesoro contenía estatuillas de estos animales "et autres animaux courageux" que provenían del Templo del Sol en el Cuzco. Lejos está la autora, al afirmar la presencia de leones y tigres valerosos en el Perú, de Buffon quien declaraba por esos mismos años que los animales de estas partes eran inferiores a los del Viejo Mundo, debido a la ausencia de animales grandes en la América meridional. Al describir al puma o león americano, el naturalista francés explicaba que éste no era precisamente un león, pues "no tiene melena y es mucho más débil y más cobarde que el verdadero león". Esta afirmación de Buffon acerca de la debilidad de la naturaleza en América pronto fue seguida de polémicas que incluían la pretendida "debilidad" del hombre americano frente a los europeos¹⁷.

¹³ Garcilaso utiliza la voz *cacique* en los *Comentarios*, que es de origen taíno.

¹⁴ Muchas fueron las obras teatrales del tema peruano representadas en París por esos años. En 1748 se estrenó *La Péruvienne*, de Boissi; en 1754, *La péruvienne*, de Rochon de Chabannes, ópera cómica; en 1763 *Manco Capac 1er Inca du Pérou*, de Leblanc; en 1770, *Azor ou Les Péruviens*, de Du Rozoi; Cf. Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Hachette et Compagnie, 1912, pág. 404.

¹⁵ Para los relatos imaginarios sobre el Nuevo Mundo, véase Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Editorial Lumen y Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1992, *passim*.

¹⁶ Chinard, *op. cit.*, *passim*.

¹⁷ Véase Antonello Gerbi, *Viejas polémicas sobre el nuevo mundo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1946, pág. 12 y ss., en especial las teorías de Abate de Paw.

En un nuevo rasgo sorprendente, alejado de toda verosimilitud, Madame de Graffigny afirma que las *Cartas* a Aza estaban "escritas" en *quipos*, razón por la cual Zilia tendrá que convertirse en su doble traductora. Explica la Graffigny, en su *Introduction historique aux Lettres Péruviennes* —y aquí llama "peruanas" a las *Cartas*, y no "de una peruana" —que, a pesar de que los *Péruviennes* tenían menos luces, menos conocimientos y menos artes que "nosotros", poseían los *quipos* o *quapos* que equivalían a "notre art d'écrire". (I-31) Sorprende que a esta afirmación fantástica siga luego una descripción bastante precisa de lo que son, en realidad los *quipos*: cordones de diferentes largos y colores, con nudos de distinto tamaño colocados en lugares determinados, gracias a los que se transmitía información estadística acerca de las finanzas, las cuentas y los tributos. Conoce también la Graffigny el nombre de los *quipocamaios*, oficiales del Imperio encargados de descifrar estos cordeles. Imagina, no obstante, que con ellos se puede literalmente "escribir", y así, gracias a que Zilia ha podido —de manera asombrosa— llevar escondidos en su huida los cordones que anudaba en las noches del Templo, cuando secretamente le escribía su amor a Aza, podemos nosotros conocer esta historia. Estamos aquí frente al conocido recurso del discurso transcrito. Nos advierte la autora francesa que ella ha sido muy cuidadosa en preservar el espíritu de ingenuidad que reina en la obra eliminando apenas unas figuras "...hors d'usage dans notre style" o aclarando algunas "oscuridades metafísicas". (I-7)

A partir de la carta xvii llega a su fin la provisión de cordeles de Zilia: "Hélas! Je vois la fin de mes cordons, j'en touche les derniers fils", exclama con desesperación. (I-190). De allí en adelante, para continuar su relato, aprenderá a redactar sus cartas en francés, usando nuestra escritura, ya que para ella —y aquí en las palabras de Zilia se revela madame de Graffigny— el escribir constituye "le plaisir de mon âme, le soutien de ma vie".

La curiosidad por los *quipos* (o *quipus*)¹⁸ suscitó en esta misma época el interés de otros personajes y escritores europeos, como el del multifacético Raimondo de Sangro, príncipe napolitano de Sansevero, científico y alquimista, filósofo, arquitecto, filólogo y militar, y el de Horace Walpole, político y escritor inglés, autor de *The Castle of Otranto*, novela precursora del romanticismo. El príncipe de Sansevero escribe en 1750 una *Carta Apologética*... que contiene la defensa del libro intitulado *Cartas de una peruana* respecto de la suposición de los *quipus*, escrita a la duquesa de S. donde alude directamente al libro de Graffigny, afirmando la posibilidad de que se pudiera "escribir" en *quipus*, ya que para él se trata de un verdadero alfabeto¹⁹. En Walpole, en cambio su apreciación de los *quipus* es divertida e irónica. En una ingeniosa carta dirigida

¹⁸ La Graffigny los llama *quipos* o *quapos*.

¹⁹ Señala Jorge Wiese en su artículo sobre Sansevero: "Esta *Carta* contiene una transcripción de los alfabetos italiano, latino, francés, alemán e inglés al sistema de los *quipus*, con lo cual es posible suponer que el príncipe de Sansevero, como muchos de sus contemporáneos, considerara factible el descubrimiento de una lengua universal y que los *quipus* estuvieran relacionados con esa posibilidad". *Loc. cit.*, pág. 68.

a Lady Ossory, el 4 de enero de 1781, le agradece a ésta el envío de unos *quipus*, cuya "lectura" comenta en los términos siguientes:

"I return the quipos, Madam, because if I retained them till I understand them, I fear you would never have them again. I should as soon be able to hold a dialogue with a rainbow by the help of its grammar a prism, for I have not yet discovered which is the first or last verse of four lines that hang like ropes of onions".

Continúa más adelante en la misma vena festiva, objetando algunas características de la escritura de la lengua que llama "the Peruvian".

"...the delicacies of the language may depend on an almost imperceptible variation in the shades... At first sight the resemblance of blue and green by candle-light seems to be an objection to the Peruvian; but any learned mercer might obviate that by opposing indigo to grass-green and ultramarines to vert-de-pomme"²⁰.

Vemos, pues, que tanto para Sansevero y Walpole²¹, como para Madame de Graffigny, el sistema de los *quipus* del imperio incaico despierta gran curiosidad y da lugar a interpretaciones "científicas" o "poéticas". Pero esta atracción por los *quipus* es parte de un interés mayor por los incas y su civilización existente en este siglo. A veces simple pretexto para una historia de amor, inserta entre otras de tema turco o persa, como en la ópera *Les Indes Galantes*, de Rameau (donde el exotismo esteticista incluye la erupción de un volcán en escena)²², en otros autores el Perú de los incas y su conquista son pretexto para oponer al mundo americano *—le monde enfant—* como lo había llamado Montaigne, a la vieja civilización europea, y para denostar a los españoles por la crueldad de la conquista²³. Si durante dos siglos los europeos se habían preguntado por el "otro" en ese "otro mundo" de América, en el siglo XVIII la pregunta por la alteridad es de veras especular. La interrogación por América les devuelve su propia imagen.

Entre los escritores interesados en este tema, Voltaire es, sin duda, el más importante en relación a Madame de Graffigny, quien lo había conocido en la corte ducal de Lunéville, en Lorena, donde ella residía. La amistad que se establece en 1735 entre Voltaire y la escritora continuará más adelante. Así, tres

²⁰ *Selected Letters of Horace Walpole*, edited by W. S. Lewis, New Haven and London, Yale Press, 1973, págs. 241-254.

²¹ Recordemos al amistad que unió a Walpole y Voltaire, y la admiración del inglés quien declara "Voltaire is a genius" en el prólogo a la segunda edición de *The Castle of Otranto*.

²² El libreto de la ópera es de Fuzelier, quien afirmaba haber leído a Garcilaso, a Antonio Solís y a Agustín de Zárate. Cf. Alain Patrick Olivier, *Les Indes Galantes et l'Europe utopique*, Paris, Opera Nationale de Paris, Palais Garnier, saison 2000-2001, págs. 69-77.

²³ Un libro de enorme difusión, aunque posterior a la novela de la Graffigny, fue *Les Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou*, obra histórico-épica-filosófica de J.F. Marmontel, cuyo autor perteneció al círculo de Voltaire. Se publicó en París en 1777.

años más tarde, la autora de las *Cartas de una peruana* pasará algunos meses como huésped del *philosophe* y de Madame du Châtelet en el castillo de Cirey-sur-la Blaise donde Voltaire, exiliado de París, se refugiará varios años. En amenas cartas, que se publicarán muchos años después de su muerte con el título de *Vie privée de Voltaire et Madame Duchatelet (sic)*²⁴, Madame de Graffigny ha relatado la vida que se llevaba en Cirey, donde tanto la conversión como la representación de óperas y obras teatrales constituyen –junto con los experimentos científicos de Voltaire y de la “divine Emile”– la ocupación favorita de los habitantes del castillo. El tema americano, tan debatido en la época, más de una vez habrá sido asunto de conversación de cenáculo.

Cuando la Graffigny visita Cirey, se había estrenado ya con gran éxito en París *Alzire ou les américains*, obra teatral de Voltaire ambientada en época de la conquista, curiosamente no en el Cuzco sino en la Ciudad de los Reyes, antiguo nombre de Lima. En el *Avertissement* que antecede a las cartas de Zilia, Madame de Graffigny alude expresamente a esta obra a pesar de no nombrarla: “Un de nos plus grands poètes a crayonné les moeurs indiennes dans un poème dramatique, qui a dû contribuer à les faire connaître”. (I-4) *Alzire* parece haber sido para ella la incitación que motiva su elección del tema peruano. En la obra de Voltaire interesan las relaciones entre vencedores y vencidos. El autor, quien no siente simpatía por el “salvaje” americano, admira a su vez la civilización incaica y la valentía de los conquistadores. Le interesa “que la cultura de Occidente llegué a Perú... lo que *Alzire* combate, y por eso ostenta valor moderno, es la soberbia de quienes no pertenecen a una raza privilegiada”²⁵. Civilizar, no avasallar con violencia, propone Voltaire.

En 1735, precisamente cuando Voltaire escribía *Alzire ou les Américains*, aparece en Cirey el marqués Francesco Algarotti, en quien veremos resurgir años más tarde el tema peruano. Este gran viajero, lingüista, ensayista y matemático italiano, interesado como Voltaire por la física newtoniana y como éste, amigo de Maupertuis y consejero de Federico II de Prusia, escribirá en 1753 un ensayo sobre el Imperio de los Incas, donde establece un paralelo entre la grandeza del remoto Perú y la del Imperio romano. Una vez más, surge el tema peruano en un huésped de Cirey. En su *Saggio sopra l'Imperio degli Incas*²⁶, Algarotti, que coloca en epígrafe este verso de *Alzire*: “Nous seuls en ces climats nous sommes les Barbares” compara la Roma imperial con el imperio incaico, doliéndose del estado en que se encuentra Roma en el siglo XVIII. La fuente de Algarotti es

²⁴ *Vie privée de Voltaire et Madame Duchâtelet, ou Six mois de séjour à Cirey par l'auteur des Lettres péruviennes suivies d'une lection de Madame de Staël... et de cinquante lettres inédites de Voltaire*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1928. CFG. Noël, *Madame de Graffigny (sic)*, Paris, Librairie Plon, 1913, pág. 273. Agradezco a Jorge Puccinelli el haberme facilitado este último libro y numerosas otras referencias relativas a Madame de Graffigny, así como el estímulo que de él recibí para escribir este artículo.

²⁵ Jorge Bassadre, *Meditaciones sobre el sentido histórico del Perú*, Lima, editorial Huascarán, 1947, pág. 223, citado por Estuardo Núñez en “Bicentenario de Voltaire: La imagen del Perú”, *El Comercio*, Lima, 3 de junio de 1978, pág. 9. En *Candide* reaparecerá el tema peruano, pero el tono es mítico cuando relata la llegada del protagonista a “Eldorado”, último refugio de los incas.

²⁶ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Imperio degli Incas*, Palermo, Sallero Editore, 1987.

nuevamente Garcilaso, quien declaraba en el "Proemio" de los *Comentarios Reales*: "el Cosco fue otra Roma"²⁷. Las citas del inca son múltiples en este ensayo; percibimos allí también el tono nostálgico de los *Comentarios* en la evocación de una desaparecida edad dorada.

Sabido es que Voltaire fue lector de Garcilaso, cuyos *Comentarios Reales*, traducidos al francés como *Historie des Yncas*, en 1633, y ampliamente difundidos en Francia en el siglo XVIII, se encontraban en su biblioteca. ¿Los leyó Madame de Graffigny en Cirey? Lo cierto es que, en las *Cartas de una peruana*, la "Introducción histórica" que antepone a las cartas de Zilia, donde resume la historia de los incas, se basa en su lectura de Garcilaso a quien cita expresamente. Pero si la Graffigny sigue de cerca al inca en lo que a la historia del Imperio se refiere, se aparta de él tanto en su crítica de la religión como en su postura claramente antiespañola.

Garcilaso, "indio, católico y cristiano", como el mismo se define²⁸, mantiene en los *Comentarios Reales* una postura estrictamente ortodoxa. Ya desde el Proemio aclara que su intención al escribir esta obra ha sido la de estar al servicio de la Santa Fe y dar gracias a Dios por haber sacado a los infieles de sus idolatrías, y "haberlos reducido al gremio de su Iglesia Católica, romana, Madre y Señora nuestra..."²⁹. El paso hacia la verdadera fe y el descubrimiento del Dios único ha sido fácil para estos hombres, según el inca: haciendo uso de sus facultades naturales de razonamiento, los habitantes del antiguo Perú no sólo han aprendido a vivir en virtud y armonía, sino que han llegado a intuir al Dios desconocido. Así:

"Los reyes Incas, y sus amautas, que eran los filósofos, rastrearon con lumbré natural al verdadero sumo Dios y Señor, que crió cielo y tierra..."³⁰.

La alusión a la "lumbre natural" que poseían los antiguos peruanos aparece repetidamente en los *Comentarios*, pero siempre como alusión a una situación favorable, que ayudará a acoger la religión verdadera de Cristo. Para el inca, la conquista se justifica sin restricciones por la propagación de la verdadera fe.

En Madame de Graffigny, los habitantes del Imperio aparecen —en definición de Zilia y en oposición a los católicos franceses— como "dóciles a las nociones de la naturaleza": ésta constituye la base de su religión y guía en la vida social. Estos "salvajes" que han conservado la igualdad original y desprecian las riquezas están más cerca de Rousseau. La nobleza de espíritu que la Graffigny pinta en Zilia da lugar a una apología del naturalismo como regla de la verdad y principio de la virtud. Al escuchar al religioso que viene a instruirla en la "religión de Francia", Zilia concluye que no podrían abrazarla, pues advierte:

²⁷ Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Lima, 1941, Librería e imprenta Gil, con prólogo, anotaciones y concordancias con las *Crónicas de Indias*, de Horacio H. Urteaga, pág. 5.

²⁸ *Ibid.*, pág. 105.

²⁹ *Ibid.*, pág. 2.

³⁰ *Ibid.*, pág. 102.

"De la façon dont il m'a parlé des vertus qu'elle prescrit, elles sont tirées de la loi naturelle, et en vérité aussi pures que les nôtres; mais je n'ai pas l'esprit assez subtil pour appercevoir le rapport que devraient avoir avec elles les mœurs et usages de la nation. J'y trouve au contraire une inconséquence si remarquable que ma raison refuse absolument de s'y prêter" (I-124).

Entre las cualidades que la protagonista alaba en Déterville destaca su "razón natural": "Un fils du soleil s'honorerait de vos sentiments, votre raison est presque celle de la nature". (II-31).

El antiespañolismo de la Graffigny permea toda la novela y va de la mano con su crítica de la religión. En la carta xxxviii, Zilia increpa a Aza, convertido al catolicismo en España y se refiere a la "cruelle religion" de los que denomina "ces barbares espagnols". En el *Avertissement* que precede a las *Cartas*, la autora había denunciado con fuerza la conquista española, citando a Montaigne en su ensayo "Des coches":

"Un peuple entier, soumis et demandant grâce, fût passé au fil de l'épée. Tous les droits de l'humanité violés lassèrent les Espagnol les maîtres absolus des trésors d'une des plus belles parties du monde. Mécaniques victoires (s'écrie Montaigne en ce rappelant le vil objet de ces conquêtes) jamais l'ambition... jamais les inimitiés publiques ne poussèrent les hommes les uns contre les autres à si horribles hostilités ou calamités si misérables". (I-18).

Las *Cartas de una peruana* fueron denunciadas —en el original en francés— ante el Tribunal del Santo Oficio en Barcelona en 1791. Un primer censor consideró la novela como una sátira contra la religión, donde se presenta una absurda apología del falso naturalismo. Para el segundo censor, no hay en ella algo "que vaya directamente contra nuestra Santa Fe" y encuentra, por el contrario, que contiene "expresiones amorosas provocativas *ad libidinem*," así como una constante diatriba contra los españoles, "acusados injustamente de ferocidad, barbarie, crueldad... ambición... en la conquista del Perú... utilizando para ello muchas expresiones empleadas por el escocés Robertson, el abate Raynal y otros de la misma calaña para volver totalmente odiosos a los españoles en la conquista de América"³¹.

Una nota final sobre las primeras traducciones al español de las *Cartas de una peruana*. Existe noticia de una traducción que habría realizado en España María Josefa de Rivadeneyra, "natural de Arequipa en el Perú", de la cual no existe copia³². La primera traducción publicada en España, de María Romero

³¹ Cf. Marcellin Desfourneaux, *Les lettres péruviennes (sic) en Espagne en Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, N° 64 bis, Paris, 1972, pág. 413 y ss. (la traducción es nuestra). Las obras aludidas son *The History of America*, de Robertson, prohibida por la Inquisición en España en 1782 y la *Histoire Philosophique des Indes*, del abate Raynal, obra que recoge las acostumbradas acusaciones hechas a los colonizadores.

³² Según Desfourneaux, se trataría de una traducción manuscrita anterior a los colonizadores.

Masegosa y Cancelada, aparece con numerosos cambios y omisiones, en Valladolid, en 1796³³. En un "Prólogo de la traductora", ésta declara con gran libertad haber suprimido algunas

"Expresiones poco decorosas a nuestra sagrada Religión; pues aunque se hable por boca de una gentil, no es ésta razón suficiente para que se dexé de causar desagrado al delicado y católico modo de pensar de la Nación Española".

Más adelante, agrega:

"...es cosa mui sabida el modo con que se explican los Extrangeros por capricho o por envidia, cuando tratan de nuestros descubrimientos y conquistas de América. Empeñados en probar que el intento de nuestros Reyes Católicos no fue el de propagar la Doctrina Evangélica, se valen de qualquier ocasión para denigrar la conducta de los Españoles en aquellos países"³⁴.

La intención "reformadora" que tiene frente a la práctica religiosa es evidente en varias notas agregadas por ella. Así, en la carta xxxiv, se duele de "la tibieza de nuestra devoción," que "nace de la superficialidad con que en nuestra educación se nos inspiran las ideas relativas al ser supremo..."³⁵. En lo que toca a los españoles, los ejemplos de supresiones y omisiones son múltiples a través de la traducción. Un párrafo de la Introducción servirá de ejemplo, donde la traductora elimina todo lo subrayado:

"C'est a Mancocapac et à sa femme Coya-Mama-Oello-Huaco que les Péruviens doivent les principes, les moeurs, les arts qui en avaient fait un peuple heureux, lorsque l'avaricie, du sein d'un monde dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence, jeta sur leurs terres des tyrans dont la barbarie fit la honte de l'humanité et le crime de leur siècle" (t-11).

En otro punto, cuando la Graffigny describe el Templo del Sol, acusa a los españoles de olvidar que los peruanos eran sus semejantes: "... quantités d'autres richesses inconnues jusqu'alors... éblouirent les conquérants de ce peuple infortuné. En donnant libre cours à leurs cruautés, ils oublièrent que les Péruviens étaient de hommes". En la traducción del pasaje se transforma en: "y cantidad de otras riquezas desconocidas hasta entonces deslumbraron a algunos Conquistadores de estos Pueblos, y era indispensable el exceso a la vista de tanta riqueza". Así, la traductora justifica los excesos cometidos por "algu-

³³ *Cartas de una peruana escritas en francés por Mad. De Graffigny y traducidas al castellano con algunas correcciones, aumentada con notas, y una carta para su mayor complemento, por Doña Maria Romero Masegosa y Cancelada*, Valladolid. En la oficina de la Viuda de Santander e Hijos, 1792.

³⁴ *Ibid.*, pág. 18.

³⁵ *Ibid.*, pág. 416.

nos" conquistadores, "a la vista de tantas riquezas" y suprime toda alusión a la crueldad de éstos para con los conquistados.

En 1823, la novela de la Graffigny se publica en París en una traducción española, omitiéndose el nombre del traductor y seguida de *Las Cartas de Aza o de un Peruano*, cuyo autor tampoco se menciona. Esta versión respeta el original francés de 1752 y en ella se alude tanto a la religión como a los españoles en los términos y calificativos que empleaba la autora francesa³⁶. Pese a su fidelidad al original, esta segunda traducción dista mucho de tener la gracia que logra María Romero en la suya, donde reproduce el tono ameno y la expresión sentimental de la Graffigny, tan característicos de su estilo, y que tanto contribuyeron a la boga de esta fábula peruanista en su época.

³⁶ *Cartas Peruanas (sic)* escritas en francés por Madama de Graffigny, traducidas al español. París: En casa de Rosa, librero, gran patio del Palacio-Real y calle de Montpensier, Nº 5, 1823. Existe una edición moderna de *Las cartas de una peruana*, traducida por Milagros Palma, Postfacio y notas bibliográficas de Colette Piau-Gillot, París, Ediciones UNESCO, 1995. Agradezco a Francisca Truel de Barrón el haberme enviado esta traducción.

IDENTIDAD Y GLOBALIZACIÓN EN MANUEL CASTELLS: HACIA UNA NUEVA ARTICULACIÓN

Carolina Gáinza C.*

"En el último cuarto de siglo que termina, una revolución tecnológica, centrada en torno a la información, ha transformado nuestro modo de pensar, de producir, de consumir, de comerciar, de gestionar, de comunicar, de vivir, de morir, de hacer la guerra y de hacer el amor".

Manuel Castells

Como vemos en el epígrafe de Manuel Castells, tomado del tercero de sus tres volúmenes sobre "La era de la Información", la aceleración de la modernización en todo el mundo, con su bandera de lucha puesta en las nuevas Tecnologías de la Comunicación e Información (TIC's), ha producido una serie de transformaciones y el surgimiento de nuevos fenómenos que nos han hecho pasar a una nueva era, ante la cual *ya no hay vuelta atrás*.

Estos fenómenos han cuestionado la idea misma de modernidad, la cual era el referente y el principio organizador de toda la sociedad. La crisis del Estado-Nación, de la identidad nacional asociada a este Estado con la consecuente "explosión de identidades", el desdibujamiento del espacio y el tiempo en el que nos movíamos, la crisis del patriarcado, el cuestionamiento de la razón y el orden modernos, y, finalmente, el cuestionamiento de la idea misma de sociedad moderna industrial, ha llevado a hablar de la crisis de la modernidad y el surgimiento de lo que se conoce como postmodernismo, así como la idea de que vivimos en otro tipo societal: la sociedad de la información, la sociedad del riesgo o la aldea global.

Uno de los principales fenómenos al cual se le imputa la responsabilidad de haber incidido en estos cambios es el proceso de globalización. Sin embargo, autores como I. Wallerstein o Castells plantean que la globalización no constituye un hecho nuevo, sino que se trata de un proceso que siempre ha acompañado al desarrollo capitalista, como las conquistas coloniales, los intercambios mercantiles, la Revolución Industrial del siglo XIX y la expansión de sus alcances a todo el mundo. Lo nuevo es lo que permite esos procesos de globalización, que a su vez posibilita la actual globalización: el desarrollo científico-tecnológico. Todos los procesos globalizatorios y transformadores han sido impulsados por algún tipo de desarrollo tecnológico, que impacta en todas las dimensiones de la sociedad, no sólo en el ámbito económico. Este desarrollo tecnológico sirve tanto a la expansión del capitalismo, en la forma de globalización o expansión creciente del capital, así como puede estar al servicio de las fuerzas liberadoras de la sociedad; pueden servir tanto a la justificación, internacionalización e

* Licenciada en Sociología, Universidad de Chile.

** Manuel Castells, *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, volumen III, pág. 25.

imposición de un modelo (capitalismo por ejemplo), así como para el desarrollo de una sociedad, con capacidad crítica que pueda forjar su propia identidad y sus propios proyectos societales¹.

Por lo tanto, la globalización actual toma la forma de la ideología que acompaña al capitalismo y que actualmente le impone: el neoliberalismo, y además se nutre de las TIC's para su expansión. La globalización neoliberal se nos muestra como la única opción posible, frente a lo que se plantea como el fin de las ideologías ante el debilitamiento del marxismo con la caída de la Unión Soviética y los socialismos reales, los que constituían una opción al capitalismo. En este sentido, el proceso se muestra como una homogeneización, donde no queda otra salida que integrarse al proceso, porque se presenta como el único posible, y hoy vemos que la pregunta sobre cómo nos insertamos en la globalización viene después de ya estar insertos en ella. La urgencia es integrarse cueste lo que cueste.

Frente a esta tendencia homogeneizadora surge un proceso en interacción compleja y opuesta a la lógica globalizadora: la explosión identitaria. Frente a la pérdida de referentes de construcción de identidad, donde la principal fuente fue el Estado-Nación y ante la homogeneización que promueve la actual globalización, las personas o colectivos se vuelcan hacia sí mismos, ya sea hacia la construcción de su identidad personal o hacia identidades comunitarias, en el caso de grupos étnicos o religiosos, por ejemplo. Así como la globalización no constituye un fenómeno nuevo y responde a una etapa en el proceso expansivo del capitalismo, la problemática identitaria ha estado presente también haciendo frente al avance del capitalismo, del imperialismo y del colonialismo, como por ejemplo, lo que podemos encontrar en América Latina en los escritos de José Martí y su preocupación por la construcción de naciones desde la realidad y la cultura latinoamericanas. Tarde o temprano el actual proceso de globalización iba a encontrar un adversario, y éste está en las luchas identitarias en las cuales podemos encontrar algunos elementos que pueden constituir un proyecto alternativo de sociedad que nos permita ver más allá de lo que nos presenta el actual proceso.

Manuel Castells analiza estas transformaciones desde la óptica del paradigma informacionalista, que se basa en el desarrollo de las TIC's y de la información como eje central de constitución del nuevo mundo, o sociedad de la información. Sus análisis son muy extensos y abarcan variadas temáticas que se condensan en tres volúmenes, titulados *La era de la información: Economía, Sociedad*

¹ Con esto no se quiere decir que la tecnología determine la sociedad, como tampoco se puede afirmar lo contrario. Tecnología y sociedad son dos procesos interdependientes, la sociedad se beneficia de la tecnología e impacta sobre ella induciendo transformaciones en todas las esferas de la sociedad (cultura, política, economía), y por otro lado la tecnología y su desarrollo dependen de los contextos culturales en que esta tecnología se inserta y de ahí sus aplicaciones negativas o benéficas. La tecnología surge independientemente de la sociedad, pero sus usos dependen de la sociedad o cultura en que se inserta, así como la sociedad se desarrolla independientemente de la tecnología, donde esta última es sólo un elemento más que acelera o disminuye su desarrollo.

y *Cultura*. El volumen I, "La sociedad Red", analiza las transformaciones a nivel de la economía, la cultura, el trabajo, la empresa, el espacio y el tiempo y cómo estas transformaciones derivan en la composición de una nueva estructura societal: La Sociedad Red. En el volumen II, "El Poder de la Identidad", analiza la explosión de identidades y cómo ésta está minando instituciones tan importantes como el patriarcado o el Estado-Nación, así como está dando forma a nuevos movimientos sociales. Finalmente en el volumen III, "Fin de Milenio", el autor se ocupa de analizar casos concretos, como la situación de Rusia, Japón o Estados Unidos, desde las ideas desarrolladas en los dos volúmenes anteriores.

El eje central desde el cual particularmente se trabajará el tema de la identidad y su relación con el proceso de globalización lo constituye el volumen II de la obra de Castells. Sin embargo, por motivos de espacio y porque las temáticas que trata el autor son muy variadas, de lo cual sólo podría resultar en estas pocas páginas un collage de ideas, analizaré la situación actual de las identidades. En primer lugar, cómo se están construyendo y en torno a qué referentes, dejando de lado el tema del patriarcado, el análisis del Estado-Nación y la democracia, ya que si bien están íntimamente relacionados con el tema, no los analizaré ni profundizaré en ellos por separado sino en su relación con el tema de la identidad. En segundo lugar se presentará lo que el autor plantea con respecto a las problemáticas de la identidad y la globalización en América Latina y se analizarán las implicancias de su planteamiento en la situación actual de la región.

I. UN NUEVO TIPO SOCIETAL:

LA LÓGICA DE LAS REDES TECNOLÓGICAS EN OPOSICIÓN CON LA LUCHA IDENTITARIA

El desarrollo de las TIC's ha marcado un hito en la historia mundial según el planteamiento de Castells. Estas tecnologías han posibilitado el rápido desarrollo del proceso de globalización y se han agregado como un nuevo elemento de cuestionamiento de la sociedad moderna-industrial, permitiendo el surgimiento de un nuevo tipo societal: la Sociedad de la Información, o Sociedad Red como la denomina Castells. Todas las dimensiones de la sociedad están siendo atravesadas por los flujos de información que van transformando su base estructural. Las TIC's, así como las tecnologías asociadas a la biología, la ingeniería, etc., están permitiendo la generación de conocimientos cada vez más avanzados sobre las sociedades y las personas, sobre el mundo que nos rodea y sobre el universo, lo que, como muchos teóricos plantean, está socavando la modernidad y la ha puesto en crisis, ya que a través de estos nuevos descubrimientos, que inducen cambios y cuestionamientos constantes sobre lo conocido, se pone en duda la razón, una de las premisas más importantes de la modernidad, si se entiende por razón la obtención de un conocimiento cierto y no cuestionable.

Es así como la investigación de Castells tiene como punto de partida la tecnología, particularmente las TIC's, sin excluir las tecnologías que se aplican en otros ámbitos del conocimiento, como la biotecnología por ejemplo. Sin embargo, como se planteó en la introducción, Castells realiza una salvedad que tiene que ver con el problema del determinismo tecnológico: "La tecnología no determina la sociedad. Tampoco la sociedad dicta el curso del cambio tecnológico, ya que muchos factores, incluidos la invención e iniciativas personales, intervienen en el proceso del descubrimiento científico, la innovación tecnológica y las aplicaciones sociales, de modo que el resultado final depende de un complejo modelo de interacción"², por lo tanto, tecnología y sociedad se relacionan de forma dialéctica.

Es así como no sólo la tecnología ha permitido el surgimiento de este nuevo mundo, sino que es sólo un elemento más en su configuración, pero un elemento que funciona como punto de partida de las transformaciones según el autor. El surgimiento del nuevo mundo ha sido posibilitado por la revolución de las tecnologías de la información, la crisis de los modelos de desarrollo tanto capitalista como estatista y el surgimiento de nuevos movimientos sociales y culturales, procesos que en conjunto han dado forma a una nueva estructura social: la Sociedad Red; una nueva economía: la Economía Informacional, y una nueva cultura: la Cultura de la Virtualidad Real³.

Para Castells, el surgimiento de un nuevo tipo societal se puede observar cuando se producen transformaciones en tres dimensiones: *relaciones de producción*, *relaciones de poder* y *relaciones de experiencia*. Las modificaciones en estas dimensiones traen aparejados cambios en la formas de concebir el tiempo y el espacio sociales, y acarrear el surgimiento de una nueva cultura. Castells plantea que las *relaciones de producción* hoy se organizan en torno a una forma distinta de capitalismo, el capitalismo informacional, que presenta otra manera de concebir los procesos de producción, el trabajo y el capital, aspectos que derivan en nuevos tipos de relaciones económicas y sociales de producción. Los elementos centrales que están en la base de estas transformaciones son la conexión en red, ya sea de personas, industrias, procesos, etc., la flexibilidad, la innovación y la globalización de los mercados. Estos cambios tienen efectos en las relaciones de clase, donde Castells señala que "...La segmentación de la

² *Op. cit.*, volumen 1, pág. 31.

³ Castells entiende como sociedad red un nuevo tipo societal compuesto por redes de producción, poder y experiencia, que construye una cultura de la virtualidad real en los flujos globales que trascienden el tiempo y el espacio. La cultura de la virtualidad real es entendida como aquella que sustituye los lugares por el espacio de los flujos y que rompe con el tiempo, introduciendo un tiempo *atemporal*. La virtualidad real es un sistema en el que la propia realidad está plenamente inmersa en un escenario de imágenes virtuales, en un mundo de representación, en el que los símbolos constituyen la experiencia real. La economía informacional global corresponde a un sistema en que la productividad se genera y la competitividad se ejerce por medio de una red global de interacción, donde la productividad y competitividad dependen de la capacidad de producir, procesar y aplicar la información basada en el conocimiento. Para profundizar en estos temas, ver el volumen 1 de la obra de Castells.

mano de obra, la individualización en el trabajo y la difusión del capital en los circuitos de las finanzas globales han inducido en conjunto la desaparición gradual de la estructura de clases de la sociedad industrial", con lo que plantea que actualmente los conflictos sociales no son expresión de la lucha de clases: hoy podemos ver en una manifestación social grupos reunidos en torno a un elemento común, demandando o buscando reivindicar alguna problemática, donde conviven obreros, personas con estudios universitarios y sin trabajo, y de distintos grupos sociales, donde el elemento unificador y la lucha, ya no es de clase, sino que de un grupo heterogéneo con demandas particulares en torno a un objetivo que los identifica en su diversidad. No es que no estén presentes las luchas de los trabajadores o sindicatos, pero éstos como elementos unificadores de la lucha social se han visto debilitados, y la lucha se traslada a otros ámbitos, lo que se relaciona estrechamente con el tema de las identidades y la pérdida de referentes que trataremos más adelante.

Con respecto a las *relaciones de poder*, el análisis de Castells se enfoca principalmente en la crisis del Estado-Nación. El Estado está siendo atacado por todos lados: por arriba está el proceso de globalización unido a la ideología neoliberal que quita soberanía a los Estados en la toma de decisiones, reduciendo sus capacidades al mínimo, lo que pone en cuestión su autoridad y su legitimidad. Las decisiones políticas y económicas importantes son tomadas fuera de los límites del Estado-Nación, y a este Estado no le queda otra cosa más que paliar los efectos negativos de estas decisiones, las que han pasado a manos de empresas multinacionales y organismos internacionales. Por otro lado, el Estado-Nación constituyó el pilar fundamental de la Sociedad Industrial Moderna, era el organismo que unificaba a la sociedad civil en torno a una idea de nación moderna que aglutinaba a todas las demás fuentes de identidad que podían coexistir bajo esta identidad estatal nacional como la define Garretón⁴. El Estado-Nación constituía el referente principal en torno al cual se construía la identidad. Hoy, frente a la crisis del Estado-Nación, se pierde el referente principal de construcción de la identidad colectiva, y tenemos enfrente lo que muchos autores denominan *explosión de identidades*. Éstas atacan por abajo a un Estado que ya no es capaz de cumplir sus promesas, que deja de lado a la sociedad civil porque se vuelca hacia la integración internacional de los países, en desmedro de poner atención a las demandas de sus ciudadanos, con lo que el concepto mismo de ciudadanía y de democracia representativa, junto con el Estado, se debilitan.

Finalmente, las transformaciones en las *relaciones de experiencia* tienen que ver con la crisis del patriarcado y la consecuente redefinición de la familia, relaciones de género, de la sexualidad y de la personalidad. Como plantea Castells, "la transformación más fundamental de las relaciones de experiencia en la era de la información es su transición a un modelo de relación social construido, primordialmente, por la experiencia real de la relación", con lo que se refiere a que cada persona, según su experiencia individual, va construyendo modelos de conductas

⁴ Manuel Antonio Garretón, *La sociedad en que vivimos*.

individuales frente a la crisis del patriarcado que imponía modelos de conducta sociales, aspecto que claramente tiene que ver con un vuelco hacia el *sí mismo*.

Como vemos, en todas estas transformaciones, que según Castells están configurando un nuevo tipo de sociedad, encontramos procesos de cambio inducidos por la globalización junto a las TIC's y la ideología capitalista neoliberal, y una respuesta desde las personas a partir de la búsqueda y construcción de su identidad. Lo que vemos aquí es una oposición entre la red y el yo, que configura la dinámica en la que se mueve esta nueva sociedad.

Si bien el punto de partida en los análisis de Castells es la tecnología, el cambio tecnológico no quita importancia al tema de la identidad, como un proceso paralelo que también está determinando nuevas formas de organización social y que para el autor es fundamental. La lucha por la identidad surge ante el vacío dejado por el Estado-Nación como referente de la construcción identitaria y también como respuesta a la lógica homogeneizadora e instrumental de la globalización, que pregona los mercados y las redes como fuentes de integración de los individuos. Como plantea Touraine, mundo simbólico y mundo instrumental se separan⁵, porque las sociedades ya no gobiernan su dimensión económica, no hay un control social sobre el proceso de globalización, frente a lo cual las personas y culturas se sienten desprotegidas ante un proceso que avanza sin control y que está en todas partes, pero a la vez no está en ninguna; y que intenta ponernos a todos como integrantes de una Aldea Global sin memoria, que arrasa con todos los significados culturales y con todo lo que nos une, para tratarnos como individuos consumidores bajo las leyes de mercado. La inseguridad que generan estos procesos en las personas, el sentimiento de desprotección, ya sea individual o colectivo, permite el vuelco hacia la preocupación por identidad individual o comunitaria, sin referencia a un Estado-Nación, y en la gran mayoría de los casos, vemos convivir en un mismo territorio una heterogeneidad identitaria definida como pura diferencia, lo que muchas veces enfrenta a sus integrantes como enemigos, donde cada uno busca su autonomía.

Castells entiende por identidad "...el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido". Esa fuente de sentido principal, como mencionaba en el párrafo anterior, correspondió al Estado-Nación, y hoy, ante su crisis, la identidad comienza a conformarse en torno a otras fuentes de sentido. Si bien aquí también podría entrar la conformación de la identidad individual, como por ejemplo en la forma en que Giddens analiza el problema de la identidad⁶, Castells se centra en el análisis de la identidad colectiva, señalando como hipótesis que el contenido simbólico de estas identidades y el sentido que representan para quienes se identifican o no con ellas, depende de *quién construye estas identidades colectivas y para qué*, donde siempre hay involucradas relaciones de poder⁷.

⁵ Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*.

⁶ Ver: Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*.

⁷ *Op. cit.*, volumen II.

Con respecto a lo anterior, se mencionan tres formas y orígenes en la construcción de la identidad. La primera que analiza el autor es la *Identidad Legitimadora* que corresponde a la "introducida por las instituciones dominantes de la sociedad, con el fin de extender y racionalizar su dominio frente a los actores sociales"⁸. En este tipo de identidad colectiva, los actores sociales internalizan una identidad impuesta desde arriba, es decir, se genera una sociedad civil desde una identidad impuesta por las instituciones dominantes, como es el caso de América Latina, donde en la gran mayoría de los casos se construyó una sociedad civil bajo la idea de Nación asociada al Estado, como una forma de legitimar su dominio. Esto no significa que los actores asuman esta identidad de forma pasiva, sino que se trata de un proceso conflictivo, donde muchas veces hay resistencias desde sectores de la sociedad civil, pero si esta sociedad civil es débil, esta identidad es reproducida como fuente principal de sentido, donde se homogeneiza la heterogeneidad presente en la sociedad, bajo las ideas de Nación, democracia, ciudadanía, Estado, etc. Sin embargo, como plantea Castells, este tipo de identidad aparece hoy en crisis producto de la desintegración de la sociedad civil y el declive del Estado-Nación, sus principales fuentes legitimadoras.

Con respecto al segundo tipo de identidad, la *Identidad para la Resistencia*, "conduce a la formación de comunas o comunidades ... Puede que este sea el tipo más importante de construcción de la identidad en nuestra sociedad"⁹. Las identidades que quedaron comprimidas u homogeneizadas bajo la identidad Nacional-Estatal, las identidades indígenas en el caso de América Latina por ejemplo, o excluidas social, económica o políticamente, como las minorías sexuales, hoy afloran ante la pérdida del referente común o como lucha contra ese referente común que las excluía y alienaba. En palabras de Castells, "el fundamentalismo religioso, las comunidades territoriales, la autoafirmación nacionalista o incluso el orgullo de la autodenigración, al invertir los términos del discurso opresivo (como el de la "cultura *queer* (homosexual)" de algunas tendencias del Movimiento Gay), son todas expresiones de lo que denomino la exclusión de los excluidos por los excluidos"¹⁰. Se trata, entonces, de identidades defensivas en oposición a la cultura dominante y la opresión ejercida por esta última sobre grupos o comunidades, como una forma de reforzar su propia identidad frente al dominio impuesto por una identidad hegemónica que no los reconoce y los excluye. En este sentido, la identidad se construye en torno a la oposición, volcándose al rescate de la diferencia que los posiciona muchas veces como enemigos ante los otros tipos de identidad diferentes a la que estos grupos están construyendo. Como menciona Castells, se trata de identidades excluidas/excluyentes, y el problema que surge aquí es el de la comunicación entre estas identidades, tema que trata también A. Touraine¹¹ al decir

⁸ *Ibid.*, pág. 30.

⁹ *Ibid.*, pág. 31.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos? Iguales y Diferentes*.

que el peligro del multiculturalismo está en que cada cultura, construida de esta manera, se enfrenta al riesgo de encerrarse en una experiencia particular incommunicable, lo que provoca la intolerancia y rechazo del otro, así como su cooptación por poderes autoritarios que luego derivan en totalitarismos.

Este es el debate que actualmente se da en torno a la identidad: el de la heterogeneidad identitaria frente a la homogeneización pregonada por la Globalización, ya que ante la falta de referentes comunes, las identidades se definen por su diferencia y no por aquellos elementos comunes que hay detrás de toda esa heterogeneidad¹². Lo que encontramos hoy en día es una multiplicidad de actores sociales, que muchas veces no permite articular una figura común emblemática que haga frente a las tendencias negativas de la globalización y que permita un control social de este proceso. Como dice Touraine "el actor deja de ser social, se vuelca sobre sí mismo y se define por lo que es y no por lo que hace"¹³, es decir, si antes había una paridad entre roles e identidad, hoy la identidad construida frente a la individualización y autodefinición se hace más fuerte que el rol que se ocupa en la sociedad.

Finalmente, tenemos la *Identidad Proyecto*, donde Castells, siguiendo a Touraine, plantea que es en la generación de este tipo de identidad donde es posible *construir* sujetos. La construcción de un sujeto está ligada a la existencia de un proyecto individual y colectivo, a una idea de sociedad, de proyecto común. Un sujeto es aquel individuo que tiene conciencia de sí. Para Castells los sujetos son "el actor social colectivo mediante el cual los individuos alcanzan un sentido holístico de su experiencia"¹⁴. En este caso, la construcción de la identidad es un proyecto de una vida diferente, quizás basado en una identidad oprimida, pero que se expande hacia la transformación de la sociedad como la prolongación de este proyecto de identidad...¹⁵. El autor, centrándose en su análisis de la Sociedad Red, plantea que la construcción de la identidad en este contexto induce a nuevas formas de cambio social. En este sentido discrepa con Giddens al plantear que en este tipo de sociedad es imposible la construcción reflexiva de la identidad, excepto para las elites que gobiernan la globalización, por lo tanto, la búsqueda del sentido no se encuentra en la construcción reflexiva de la identidad en una sociedad civil, sino que los sujetos se construyen a partir de la prolongación de la resistencia comunal, por lo cual estaríamos más allá de la Modernidad Tardía de Giddens o la Modernidad Reflexiva de Ulrich Beck, induciéndose un orden social distinto al de la Modernidad.

De esta manera, a partir de las *Identidades para la Resistencia* pueden surgir *Identidades Proyecto*, en el sentido que las transformaciones inducidas por la resistencia comunitaria pueden construir sujetos transformadores, desde donde se lograrían procesos de cambio social, ya que según este planteamiento, son

¹² Esa discusión la podemos encontrar en Chile en el último informe del PNUD, *Nosotros los chilenos, un desafío cultural*.

¹³ *Op. cit.*, pág. 41.

¹⁴ Alain Touraine, *Crítica de la Modernidad*. Citado por Castells, *op. cit.*, Volumen II.

¹⁵ *Op. cit.* Volumen II., pág. 32.

los individuos convertidos en sujetos quienes pueden transformar la sociedad a partir de la conformación de un proyecto alternativo de sociedad.

Como Castells está interesado en mostrar casos concretos y análisis empíricos, para luego reflexionar sobre los alcances teóricos de estos análisis, presenta en este volumen, y en los otros dos también, una discusión en torno a una multiplicidad de fenómenos que hoy se pueden observar en el mundo. En el tema específico de la construcción de la identidad, indaga en diversos procesos de construcción de la identidad cultural y movimientos sociales que han aflorado en los últimos años, como consecuencia de la crisis del patriarcado, del Estado y la Democracia, así como a la vez se convierten también en sus cuestionadores y ahondan su crisis.

De esta manera el autor analiza una serie de movimientos que dan cuenta de la diversidad social y cultural en torno a las cuales se está reconstruyendo la identidad. En relación a las comunas culturales¹⁶ de las cuales nos habla Castells, encontramos que están conformadas por las identidades de resistencia o movimientos reactivos que se están construyendo en torno a la religión, la nacionalidad y el territorio, separadas tanto del Estado como de la sociedad civil. Así tenemos el fundamentalismo religioso, donde analiza el fundamentalismo islámico y el fundamentalismo cristiano estadounidense. En el caso del primero, su reacción principal es ante el Estado, el fracaso de los proyectos nacionalistas postcoloniales, la modernización, las consecuencias negativas de la globalización y la crisis de las sociedades tradicionales, y por lo tanto su identidad se construye en *oposición al capitalismo, socialismo y nacionalismo, a las que consideran como ideologías fracasadas del orden postcolonial*. Por lo tanto se trata de una identidad contemporánea, según Negri y Hardt sería incluso postmoderna¹⁷, y no de un movimiento tradicionalista como suele pensarse. Y esta reconstrucción de la identidad islámica no sólo se da en las sociedades islamistas sino también entre

¹⁶ Las comunas culturales son definidas por el autor como reacciones defensivas contra tres amenazas fundamentales, percibidas en todas las sociedades por la mayoría de la humanidad en el cambio de milenio. Reacción contra la globalización, que disuelve la autonomía de las instituciones, las organizaciones y los sistemas de comunicación donde vive la gente. Reacción contra la interconexión y la flexibilidad, que difumina los límites de la pertenencia y la participación, individualiza las relaciones sociales de producción y provoca inestabilidad en la estructura del trabajo, el espacio y el tiempo. Y reacción contra la crisis de la familia patriarcal, raíz de la transformación de los mecanismos de construcción de la seguridad, la socialización, la sexualidad y, por lo tanto, de los sistemas de la personalidad. Ver Castells, Volumen II.

¹⁷ Michael Hardt y Antonio Negri. *Imperio*. Los autores plantean que los fundamentalismos muchas veces son vistos como anti-modernos, en su llamado al rescate de la tradición y la pureza de las culturas frente al avance de la modernización y la secularización. Sin embargo, para los autores del libro, estos movimientos serían postmodernos en el sentido de que el llamado a los valores y prácticas originales se hace desde una nueva creación valórica y de prácticas orientadas a hacer frente al nuevo orden social que se intenta imponer: el Imperio. "La posmodernidad del fundamentalismo debe ser reconocida primariamente en su rechazo de la modernidad en tanto arma de la hegemonía Euro-Americana...En el contexto de las tradiciones islámicas el fundamentalismo es postmoderno en la medida que rechaza la tradición del modernismo islámico para la cual la modernidad estaba siempre codificada como asimilación o sumisión a la hegemonía Euro-Americana". (Pág. 129).

las minorías islámicas presentes en las sociedades capitalistas. Al respecto Castells plantea: "mediante una variedad de procesos políticos, dependiendo de las dinámicas de cada Estado-Nación y la forma de articulación global de cada economía, ha surgido un proyecto fundamentalista islámico en todas las sociedades musulmanas y entre las minorías musulmanas de las sociedades no musulmanas. Se está construyendo una nueva identidad, no mediante el retorno a la tradición, sino mediante la elaboración de los materiales tradicionales para formar un nuevo mundo divino y comunal, donde las masas desposeídas y los intelectuales desafectos puedan reconstruir el sentido en una alternativa global al orden global exclusionista". Por lo tanto, es desde las masas excluidas y los pobres reunidos por el clero musulmán, que también fue afectado, que surge esta reacción ante el fracaso del proyecto nacionalista y modernizador, que dejó fuera a una gran cantidad de población y reprimió a otros.

Con respecto al segundo, el fundamentalismo cristiano estadounidense, la reacción principal se da en torno a la defensa de los valores e instituciones tradicionales frente a la modernización y secularización de la sociedad norteamericana. La crisis de la familia es el principal centro de atención de este movimiento, considerándola como la institución central de la sociedad. Su reconstrucción es proclamada por la afirmación del patriarcado, la autoridad de los hombres sobre las mujeres y la estricta obediencia de los hijos: "Por ello, el fundamentalismo estadounidense está profundamente marcado por las características de su cultura, por su individualismo familiarista, por su pragmatismo y por la relación personalizada con Dios y con el designio de Dios, como una metodología para resolver los problemas personales en una vida cada vez más imprevisible e incontrolable"¹⁸.

Con respecto a las identidades construidas en torno a la nacionalidad, Castells señala que el resurgimiento del nacionalismo como fuente de sentido demuestra que la idea de Nación es anterior y posterior al Estado, por lo tanto con la crisis del Estado no necesariamente entra en crisis la Nación. Por lo tanto, las naciones no serían "comunidades imaginadas", y la idea de Nación que predominaba hasta ahora constituía una idea impuesta, desde el Estado y las elites, lo que significa que la Nación hoy sale del Estado y se reencuentra con la cultura, donde la idea de Nación hace referencia a un proyecto compartido. A partir de este planteamiento, el autor analiza la idea de *naciones contra el Estado*, como es el caso de la ex Unión Soviética con la destrucción de su intento de conformar un Estado plurinacional y de imponer una identidad soviética por sobre la identidad rusa preexistente, y *las naciones sin Estado*, como es el caso de Cataluña donde la idea de Nación fue más fuerte que los intentos de dominación, incluso que el Estado, obligándolo a ceder soberanía y autonomía política a esos territorios. Frente a estos dos casos, Castells define las naciones como "comunidades culturales construidas en las mentes de los pueblos y la memoria

¹⁸ *Op. cit.*, volumen II, pág. 49.

colectiva por el hecho de compartir la historia y los proyectos políticos"¹⁹, donde lo esencial es la diferenciación de las naciones respecto de los Estados, los que sólo se unieron durante la época moderna, y donde lo común que constituye la Nación es la lengua, según la hipótesis del autor.

Las identidades territoriales tienen que ver con la idea de comunidad local que se resiste a los procesos de individualización y atomización social, y si bien en un principio no conforman una identidad cristalizada, sino que se reúnen en torno a intereses comunes, en la opinión de Castells sí pueden llegar a conformar una identidad comunal o cultural. Para que esto suceda, es necesaria la conformación de un proceso de movilización social en torno a esos intereses comunes, produciendo finalmente una nueva fuente de sentido. Este movimiento se realiza en las ciudades, que para Castells han sido históricamente productoras de sentido, articulándose en torno al vacío dejado por los movimientos, como el movimiento obrero, y políticas, como los partidos políticos, incapaces de hacer frente a la explotación económica, donde las personas tienen la opción de rendirse o rearticularse en torno a lo que tienen más próximo, su localidad. U. Beck plantea algo parecido cuando analiza el desplazamiento de la política hacia la sociedad civil, donde las personas son capaces de articularse en torno a objetivos y demandas comunes, compartiendo poder con el Estado, conformándose así una nueva relación²⁰. Sin embargo, se trata de una identidad defensiva al verse envueltos en un mundo desconocido e impredecible, donde ya no hay un Estado que proteja, movimientos que defiendan sus intereses, ni partidos políticos que los atiendan. Muchos de estos movimientos territoriales se han integrado a los gobiernos locales, otros han servido de base a movimientos ecologistas, otros han construido redes de solidaridad y apoyo, como las ollas comunes en Santiago, etc. Sin embargo, sólo son refugios: como dice Castells, no constituyen paraísos.

A partir de estas comunas culturales reactivas y la construcción de sujetos podría conformarse una Identidad Proyecto en torno a una idea de cambio social. Desde esta óptica Castells analiza los movimientos sociales que hoy se pueden observar en el mundo, y que avanzan y se desarrollan de forma distinta respecto a los antiguos movimientos sociales. Sin embargo, lo que no ha cambiado es la lucha contra la dominación, contra la pérdida de control, contra la destrucción y contra los efectos negativos que acarrea el actual desenvolvimiento de la globalización. Castells analiza el Movimiento Zapatista de Chiapas, la milicia estadounidense y Aum Shinrikyo, una secta japonesa. Lo común a todos estos movimientos es la lucha contra el orden global, pero difieren en la definición de su identidad y en sus demandas específicas debido a que pertenecen a contextos sociales muy distintos.

Si bien los grupos mencionados anteriormente son importantes en el intento de dar cuenta del surgimiento de nuevas instancias sociales, el movimien-

¹⁹ *Ibid.*, pág. 73.

²⁰ Ulrich Beck, *La invención de lo político*.

to ecologista es quizás el que más impacto mundial ha tenido y que articula bajo la defensa del medio ambiente y el desarrollo sustentable a muchos otros movimientos (feministas, pacifismo, y actualmente los trabajadores, defensores de los Derechos Humanos, etc.), a veces muy distintos entre sí. Por lo tanto, estaríamos en presencia de un movimiento que ha logrado identificar un elemento común de sentido para muchos, invirtiendo la relación entre economía, sociedad y naturaleza e induciendo una nueva cultura en torno a la cual podría llegar a construirse una *Identidad proyecto*. Este movimiento, según Castells, quien le dedica buena parte del texto, ha sabido actuar de acuerdo a la lógica imperante en la sociedad actual, la Sociedad Red. Su diversidad interna y la gran cantidad de movimientos que lo apoyan, lo han caracterizado como un movimiento multiforme, descentralizado, articulado en red y omnipresente. La popularidad y desarrollo que ha alcanzado este movimiento le han permitido vincularse con las luchas sociales a nivel local y global, por lo que se está convirtiendo en una fuente importante de sentido para muchas personas que creen en la justicia medioambiental.

Finalmente, también analiza el movimiento feminista asociado a la crisis del patriarcado. El patriarcado se ha impuesto como una estructura básica en las sociedades modernas occidentales, pero su permanencia no hubiera sido posible sin la familia patriarcal, que es desde donde se legitima la dominación y se perpetúa. Sin embargo, hoy este tipo de familia es puesta en tela de juicio por la interrelación entre las transformaciones ocurridas en el trabajo y en la toma de conciencia de las mujeres. Es quizás una de las revoluciones más importantes de nuestra época, porque llega hasta lo que se consideró como el núcleo de la sociedad, hacia la institución socializadora por excelencia durante muchos siglos, y que ahora se ve socavada, influyendo en la socialización, pautas de conducta y la formación de la personalidad. Al igual que el movimiento ecologista, el movimiento feminista opera bajo la lógica de comunicación en red, ya sea de intercambio o de apoyo, es descentralizado, utilizan los medios de comunicación, Internet, así como las nuevas tecnologías en la biología por ejemplo, para controlar sus cuerpos y defender sus derechos reproductivos, en otros aspectos.

Castells plantea que de estos movimientos es posible que surjan los sujetos capaces de conformar y realizar un proyecto de cambio social. Según el autor: "las entidades que expresan proyectos de identidad orientados a cambiar los códigos culturales deben ser movilizadoras de símbolos"²¹; por lo tanto, deben actuar sobre la cultura de la virtualidad real invirtiendo su lógica en nombre de valores alternativos. Castells observa dos entidades potenciales en este sentido: 1) Los profetas, que no son líderes carismáticos o estrategas, dan un rostro a un tipo de sublevación simbólica, de manera que los insurgentes se identifican con la lucha a partir de un símbolo, como es el caso del rostro cubierto del subcomandante Marcos. Como la sede del nuevo poder *es la mente de la gente*²² y

²¹ *Op. cit.*, volumen II, pág. 400.

²² *Ibid.*, pág. 399.

se muestra difuso en una serie de códigos de información e imágenes de representación, los rebeldes sin voz la adquieren y su identidad penetra el ámbito de las luchas simbólicas, al lograr tener el poder o buscar insertarlo, en las mentes de las personas. 2) Por otro lado están los nuevos movimientos sociales, que penetran gran cantidad de territorios y mentes debido a su lógica de comunicación en red, interconectada y descentralizada, que se sirve de la lógica interconectada de la Sociedad Red, no sólo en redes de comunicación, sino en redes de cooperación e intercambio, para producir y transmitir sus códigos culturales.

Es así que la construcción de la identidad hoy se realiza en torno a unos códigos culturales, ya sea manejados por comunidades que se cierran sobre sí mismas, o por unos movimientos que intentan hacerlos penetrar en las mentes de las personas, a partir de la lógica de redes. En el caso del movimiento ecologista y feminista vemos los embriones de conformación de un espacio de constitución de sujetos, donde Castells nos dice que quizás en un futuro próximo encontraremos alternativas al orden social imperante hoy en día.

II. UNAS PALABRAS PARA AMÉRICA LATINA: ¿QUÉ SUCEDE CON ESTAS PROPUESTAS?

En el texto de Castells, a mi parecer, hay muy pocas referencias a la situación particular de América Latina, y no podía ser de otra manera, al analizar temáticas y casos tan diversos. Es en los últimos años que en el continente ha surgido la preocupación por el tema de la tecnología, la inserción en el proceso de globalización, y la discusión acerca de la sociedad de la información pregona da por Castells y algunos otros antes que él. Sin embargo, la discusión acerca de la identidad ha estado siempre presente, y hoy se hace patente ante la crisis del Estado-Nación la lógica de la globalización y una modernización tecnológica que se pregona por todos lados y que sin embargo no tiene identidad.

Castells realizó un informe para el PNUD en 1999 conocido como *Identidad, Globalización y Estado*, desde el cual analizaré su propuesta para América Latina en el plano de la identidad. La crisis del Estado-Nación en el continente ha sido quizás más impactante y desintegradora que otros lugares del globo, porque nuestras sociedades fueron construidas desde el Estado, con una idea de Nación impuesta que aglutinaba toda la diversidad identitaria. El Estado asociado a la Nación entregó un sentido a la sociedad latinoamericana, en cuanto el Estado oligárquico excluía una gran cantidad de población del poder del Estado, y en cambio, el nuevo estado nacional permitía la integración de muchos sectores como la clase media y los trabajadores. Otros sectores se mantuvieron excluidos, como los campesinos o los pueblos indígenas que no lograron alcanzar los beneficios del Estado benefactor. Sin embargo, el Estado se convirtió en el referente principal en la construcción de la identidad colectiva, en la fuente que daba sentido a la Nación.

Si bien se trataba de un Estado que construyó la sociedad, y por lo tanto la sociedad era dependiente del Estado con una débil autonomía, éste también

dependía de la sociedad en cuanto a su legitimación. Entonces, cuando el Estado hoy es atacado por la globalización y se pregona su desaparición, también es atacado por la explosión de identidades desde la sociedad, ya que no es capaz de responder a demandas que han cambiado y porque además deja de lado su preocupación por la sociedad civil para integrarse a los circuitos globales. De esta manera, el Estado ha visto reducido su papel en competencia con el mercado, y es atacado por la globalización en términos de soberanía sobre un espacio territorial.

A esta crisis del Estado-Nación se suma el proceso de globalización, que mundialmente, como vimos en el apartado anterior, está produciendo una reacción desde las identidades culturales, y que en América Latina se expresa en las demandas de los pueblos indígenas, en el movimiento Zapatista, y también en la *individualidad*, donde cada individuo, ante la falta de referentes, se vuelca hacia sí mismo, hacia la familia, hacia los amigos, o también en el reforzamiento de los poderes locales. Sin embargo, un proceso interesante tiene que ver con la modernización actual, que mucha relación tiene con la globalización y las nuevas tecnologías, ya que se trata de una modernización sin identidad, que intenta "copiar" los procesos de modernización tecnológica de otros países, introducir tecnología a toda costa, para llegar a la "sociedad de la información", sin preocupación por el sentido que tiene o puede tomar esta modernización en la sociedad latinoamericana. Lo que importa es la integración en los circuitos globales, pero sin un proyecto de sociedad y sin preguntarse por el cómo nos integramos. Y como ha sucedido en otros periodos históricos, la pregunta por la identidad del proceso o por el proyecto de sociedad viene después, cuando comienzan a pesar los efectos negativos en la población. Como plantea Castells: "América Latina está integrada en la nueva economía global. Pero de forma desigual, con altos costos sociales y económicos en la transición, y con amplios sectores sociales y territorios excluidos estructuralmente de ese proceso de modernización e integración económicas"²³. No hay una pregunta por el *cómo nos integramos*, es decir por el proceso, sino que la cosa va por el *cuánto*, es decir cuan integrados estamos en la economía global, lo que nos lleva a la pregunta por la identidad.

Frente a la explosión identitaria producida por lo mencionado anteriormente, podemos ver en América Latina que la construcción de la identidad se da en torno a tres fuentes de sentido, que también fueron desarrolladas en el apartado anterior: la étnica, la regional y la nacional. La étnica se manifiesta en Chiapas, Guatemala y Bolivia, el Amazonas y en las reivindicaciones mapuches. Éstas conforman identidades de resistencia, en la manera que las define Castells, pero que sin embargo, en el conjunto de América Latina, son vistas como identidades y reivindicaciones que pertenecen a esas comunidades y que no representan una fuente de sentido para toda la sociedad. Con respecto a las identidades regionales, éstas han surgido con mayor fuerza o se han hecho más visi-

²³ Manuel Castells, *Globalización, Identidad y Estado en América Latina*, pág. 10.

bles en los últimos años en el espacio público, donde se pueden visualizar comunidades más allá de la cotidianeidad o el costumbrismo²⁴. Las redes de protección social en Colombia ante la pérdida de legitimidad y debilidad de su Estado, o la frontera mexicana que refuerza su comunidad local como polo dinámico de un nuevo espacio económico, son ejemplos que menciona Castells de formación de comunidades locales donde ha surgido algún tipo de identidad, pero que sin embargo, al igual que lo que sucede con las identidades étnicas, no constituyen un referente identitario para la sociedad en conjunto, sino que surgen de manera defensiva y reaccionaria en algunos pueblos o comunidades.

La identidad nacional, como discutimos al principio de este capítulo, es quizás una de las más afectadas. La identidad dominante en América Latina fue la identidad nacional asociada al Estado-Nación. En la tipología de identidades presentada por Castells, ésta constituía una identidad proyecto, que traía consigo un proyecto de sociedad que tenía asociado una idea de cambio social y desarrollo, con una especificidad cultural que en algunos países era más fuerte que en otros. Si bien la dependencia era un problema presente, existía un proyecto nacional, sobre las bases del Estado-Nación, que unificaba a las sociedades en torno a un referente común y que permitía imponer una identidad cultural en la integración a los procesos, o por los menos a las negociaciones. En el contexto actual de globalización, el Estado enfrentado a su pérdida de soberanía en los flujos globales, centra su atención en la integración internacional, dejando de lado su preocupación por la sociedad, y por lo tanto, el Estado se separa de la Nación. Así, esa Nación construida en torno al Estado también es cuestionada, y por lo tanto la identidad nacional se pierde como fuente de cohesión social.

De esta manera, la Nación se pierde como fuente de sentido, y según Castells, esta identidad es suplantada actualmente por dos tendencias: el individualismo donde se podría decir que el mercado penetra en la vida de las personas y se convierte en fuente de sentido, *de racionalidad y de proyecto*²⁵, donde aparece el consumo como fuente de identidad; y las identidades comunitarias, que aparecen como principios de identidad más fuertes que la identidad nacional, como las identidades étnicas, por ejemplo en el caso mapuche, o identidades religiosas, etc. Sin embargo, no se observa el surgimiento de un principio identitario unificador a la manera de lo que fue la identidad nacional, es decir, no se observan señales de surgimiento de una identidad proyecto o de sujetos que lleven consigo un proyecto de cambio social.

El problema que surge aquí es cómo se pueden comunicar estas identidades tan heterogéneas: ¿cómo encontrar un principio unificador de esta multiplicidad identitaria que permita conformar un proyecto de sociedad que nos dé especificidad? El re-posicionamiento del Estado-Nación como referente principal de la identidad no parece ser viable en este sentido: su papel hoy en día es

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, pág. 12.

reconocer la pluralidad de identidades que convive en cada territorio, y entregar herramientas para hacer de éstas, identidades comunicables, a la manera del sujeto personal en Touraine²⁶.

Castells plantea que "la acción pública en este nuevo contexto consiste en proporcionar puentes de comunicación simbólica, no para fundir las identidades, o subyugarlas en nombre de una identidad única"²⁷, donde la escuela y los medios de comunicación juegan un rol fundamental: la escuela como el lugar donde se enseña a vivir en un mundo de identidades plurales, y los medios de comunicación como el espacio donde se pueden transmitir símbolos e imágenes que nos vinculen, sin homogeneizarnos, pero que nos permiten reconocernos en un imaginario cultural (como lo que fueron las Industrias Culturales en algún momento). En este sentido, el desafío latinoamericano es reflexionar sobre la identidad cultural del continente y el sentido que representan estos procesos, es decir, lograr una integración al proceso desde la cultura, generando los espacios para el desarrollo de identidades comunicables que puedan reconocerse en un imaginario colectivo común, pero sin perder su especificidad.

BIBLIOGRAFÍA

- J. Beriaín (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Editorial Antrophos, 1996.
- Ulrich Beck, *La invención de lo político*, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen I: La sociedad red*, Alianza editorial, 1997.
- , *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la Identidad*, Alianza editorial, 1997.
- , *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen III: Fin de milenio*, Alianza editorial, 1997.
- , *Globalización, Identidad y Estado en América Latina*, PNUD, 1999, en <http://mirror.undp.org/chile/Desarrollo/textos/otraspub/Pub01/IDyest.pdf>
- Manuel Antonio Garretón, *La sociedad en que vivimos. Introducción sociológica al cambio de siglo*, LOM, 2000.
- Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Editorial, 1993.
- Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Traducción de Eduardo Sadier, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, en <http://www.chilevive.cl/libros/Imperio-Negri-Hardt.pdf>
- Arnold Pacey, *La cultura de la tecnología*, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PNUD, *Desarrollo Humano en Chile: Nosotros los chilenos. Un desafío cultural*, PNUD, 2002.
- Eduardo Sabrovsky (comp.), *Tecnología y modernidad en Latinoamérica. Ética, política y cultura*, Ediciones Pedagógicas Chilenas, 1992.
- Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*, Fondo de Cultura Económica, 1997.

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ *Op. cit.*, pág. 19.

"Cuando la identidad personal está cuestionada a través de los incesantes cambios de sentido y de valores que marcan a la modernidad, cuando los otros se vuelven menos presentes, cuando el reconocimiento de uno se vuelve un problema, aun cuando no sea a un nivel muy grave queda, en efecto, el cuerpo para hacer oír una reivindicación de existencia".

David Le Breton

Los temas del escándalo, la intimidad y el borde se han convertido en la más reciente materia informativa y anecdótica de los medios nacionales. Narrar miserias, profanar recuerdos, exhibir víctimas y mediatizar el dolor y la ausencia, son artículos repetidos en agendas noticiosas envejecidas por el comentario, el sentido común y la palabra normalizadora. Sería fácil, en todo caso, culpar a la comunicación de estos excesos tan fijados en lo raro, lo emocional o lo exótico y adjudicar a los discursos producidos la condena de la futilidad. Al concentrarnos —exclusivamente— en el funcionamiento de los medios creemos que esto es resultado de una vicaria práctica, organizada por ventajas económicas ansiosas de *scoop* (primicia) y competencia destinada a atrapar audiencias en las mallas del acuerdo y la mercancía. Todo esto ocurre, pero reduce demasiado las cosas y consagra velozmente las profecías autocumplidas que responsabilizan sólo a los medios de la oscurecida forma que toma el mundo en sus relatos.

La importancia dada a lo informativo y a nuevos modelos noticiosos¹ que rompen el género y apuestan a recreaciones, cámaras ocultas, infoentretención o "investigación" de submundos, con rutinas alteradas a fin de producir híbridos semánticos y enlazar la ficción con lo verosímil, han logrado reorientar gustos y modos de recepción. Lo social diferido de lo político y lo económico exaltado como principio regulador de todo destino, han contribuido a generar un tipo de proceso comunicacional de extrema exposición de lo personal. El cuerpo y sus múltiples circunstancias se transforman en el texto cotidiano de una socie-

* Licenciado en Teoría e Historia del Arte y Comunicación Social. Candidato a Magíster en Comunicación Social. Profesor e Investigador de la Universidad Arcis y de Chile. Autor de *Golpe al Corazón* (1996); *La Pantalla Delirante* (Compilador, 1999); *Saberes Académicos y Modernización* (2003); *Santiago Dispar* (en prensa). Director de la Revista *Comunicación y Medios* del Instituto de Estudios de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

¹ El caso de *Las Últimas Noticias* es significativo en esta línea: apuesta a contar pequeñas historias que pueden involucrar personajes públicos y también a personas desconocidas, y promueve un tipo de imaginación melodramática que describe infortunios, caídas y felicidades básicas, cuya capacidad de vínculo cotidiano es muy eficaz. Ya no se trata de lo excesivo o grandilocuente, sino de lo minúsculo y, por lo mismo, puede afectar a cualquiera. El diario opera con la racionalidad discursiva (Habermas) del consenso en lo común y privilegia una "oralidad moderna" de lo impulsivo y lo "auténtico" que habla desde el cuerpo y de las diferencias que lo marcan.

dad que no tiene puntos de diálogo. Además, el espacio interno de las personas al ser tanto más expuesto que su espacio social, e invadido por múltiples miradas analíticas que provienen de sistemas y aparatos, nos enfrenta a un tipo de vigilancia dócil y ubicua estructurada por la necesidad de saber –dónde– está la gente.

La *mass*-mediatización facilita un proceso comunicacional de baja densidad y mayor dominio de códigos que permite funcionalizar gestos con la brevedad suficiente para soportar la rutina del *zapping* y las estrategias de conversación fingida. Se expresa un modelo comunicativo de alta velocidad y cuyo movimiento incesante, por un lado, genera hábitos perceptivos nuevos y, por el otro, contribuye al embotamiento sensorial ya consagrado por la vida urbana. En los dos casos se da una simbología plana del capital donde las imágenes son capaces de valer –vendible– y su posesión es de por sí un capital que refleja y representa lo invertido en ellas (J. Schulte-Sasse). Este fenómeno auspicia la producción de “narraciones simuladas” que no descartan la representación, pero prefieren ámbitos discursivos donde las consecuencias son limitadas y controlables, por ejemplo, la farándula, el chisme político, la vida glamorosa y trágica de famosos.

La destrucción sistemática de lo público y su reemplazo por voces institucionales y corporativas financia esta tendencia a lo confesional y fáctico, que aspira a recrear un país de fortunas, prosperidades y éxitos permanentes donde los individuos tienen lugar si juzgan lo ruín y lo culpan, para su rápida desaparición. Lo curioso es que a pesar de una creciente agresividad comunicacional que parece no tener concesiones con ninguna figura del poder, opera un deseo de actualidad y saturación que desgasta el acontecimiento antes de interpretarlo, y lo habitual es vivir en el límite de la conjetura y la opinión.

Las comunicaciones han ido cotidianizando la modernización², o, ciertos procesos de la misma que tienen directa relación con la vida de las personas. Los relatos y las imágenes diarias que circulan por los medios escritos y audiovisuales privilegian la exposición de individuos y desgracias personales: de escándalos y complejas tramas de poder; de milagros y esperanzas posibles. Una “cartelera” confeccionada con lo inusual, apasionado, violento y circunstancial organiza la página diaria de la conversación, el asombro y el miedo. Al parecer uno de los aspectos llamativos de este fenómeno se relaciona con el cambio de eje de la información periodística, que en un doble proceso que la tensiona y disculpa, logra generar una esfera de divulgación de la intimidad personal, junto con, una esfera de denuncia de lo social y político desviado. Pero no se trata de un modo de normalizar lo público, al contrario, se busca noticiar el desorden de lo personal, advertir la permanente fragilidad de la promesa y la inestabilidad de la confianza social.

² Un examen más detallado sobre este aspecto se encuentra en Carlos Ossa, *Saberes Académicos y Modernización*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Editorial Norma, Bogotá, 2003.

La insistencia en desplazar lo colectivo por la anécdota particular y transformar en noticia aquello que en otro tiempo se consideraba propio de la vida privada, se podría explicar como resultante de una modificación del contenido de la subjetividad moderna, hoy más abierta a una secularización de los ritos y los comportamientos. Sin embargo, no se puede leer esta condición como el triunfo de una especie de laicismo cínico que ha encontrado vitalidad en el consumo del accidente o la hazaña mínima. Una serie de síntomas van organizando los contenidos y la forma del periodismo y la comunicación, que tiende a mostrar a sujetos, sociedad e historia, complacidos con la uniformidad de la época. Es dable reconocer los siguientes referentes:

- primero, la tendencia a convertir lo popular en plebeyo y reducirlo a su versión más clásica de doble sentido, margen y consagración sexista³;
- segundo, la ausencia de diálogos entre sociedad y poder que permite a la televisión realizar la gestión de un mediador institucional más efectivo por su inmediatez y capacidad de solución⁴, y
- tercero, la aparición de un espacio biográfico—de acuerdo a lo indicado por Leonor Arfuch— donde son las personas y sus dramas quienes narrativizan el contenido de la información⁵.

Estos tres puntos funcionan en diversos niveles, pero logran articular discursos y trances en torno a lo privado, alejándonos de aquella oposición histórica que la modernidad hacía explícita entre asuntos de interés general y temas de individuos. Hoy, el escenario tolera múltiples prácticas y actores y crea los formatos y los programas necesarios para visibilizarlos, con una velocidad donde la yuxtaposición formal y temática, permite hacer coexistir lo banal con lo horroroso. Ya no hay una distinción clara y todo alcanza el mismo nivel de espectacularidad y olvido. La interioridad se revela como un nuevo dispositivo de confección de historias y una vasta producción de literatura y diversión mediática fomenta su presencia. Autobiografías, entrevistas-confesiones, publicación de cartas íntimas, memorias, cámaras de vigilancia, *reality show*, prensa del corazón y el chisme, conforman la bitácora de una sociedad que se entretiene con los detalles oscuros y los secretos descubiertos de famosos y desconocidos.

No es la ficción y sus estrategias de verosimilitud lo deseado, hay un anhelo de realidad cuya demanda se gratifica en ver lo que se encuentra en la orilla, acceder al dato, la parte o el fragmento que falta para conocer lo pendiente.

³ El Programa "Morandé con Compañía", en la justificación de recrear la revista nocturna, da a la televisión la oportunidad de pacificar lo popular en la extensa sombra de lo plebeyo que sonríe ante lo femenino deseado.

⁴ La interpelación diaria de los matinales de canal siete o trece que denuncian, siguen y piden explicaciones ante abusos, negligencias o demoras, logrando comprometer "soluciones" de autoridades e instituciones, junto con ayuda de particulares y empresas.

⁵ La aparición de los *reality-show* y su éxito debido a la forma de escenificar el deseo de reconocimiento y afirmación identitaria, al interior de un paisaje marcado por el quiebre de la distinción entre lo creíble y verdadero.

Quizás el ejemplo más claro lo represente el *reality show* y su emboscada a la intimidad, pues al margen de todo género televisivo clásico, triunfa por su desnudez y cruda veracidad. Desde el *directo* del estudio nos permite acceder a un grado total de la escena. La anulación de diferencias que el *reality-show* produce rompe el esquema entre información y narración, pues es teatro y documental, competencia y amistad, vacío y sueño. Frente a los discursos de las vidas-modelo, siempre demasiado perfectas para ser verdad, los *reality* proponen una acción dramaturgica centrada en el *sí mismo*, pero limpia de militancias heroicas, poderes especiales o virtudes irrepetibles. Interesa mostrar la existencia en aquello que más tiene de evidente y propone un *verismo antropológico*, como respuesta al déficit de credibilidad que la televisión ha sufrido.

DIVIDIDOS POR LA FELICIDAD

La modernización, en Chile, ha fomentado el nacimiento de una nueva sociabilidad marcada por el temor al conflicto, el desencanto utópico, la sospecha por lo diferente y la preocupación por la seguridad. Las maneras cotidianas acentúan la privatización de los accesos, los goces y los mensajes han logrado desplazar –en buena medida– lo político por lo estético. El consumo cultural y comunicacional privilegia, entonces, el cruce entre la desdicha e infelicidad de *ellos* y la ventura y sosiego de *nosotros*. Así, se acrecienta la obligación de enfatizar los emblemas de la tranquilidad y la “buena vida”, de reducir la vulnerabilidad con recetas y simplificaciones, de sanar lo perverso y grosero en el ámbito del “relato terapéutico” donde: “se nos prescribe, tutorea, monitorea, se nos vigila simbólicamente –a través de los medios, la legislación, la escuela, las campañas de prevención, la salud pública, etc.– en la alimentación, la dieta, la salud, la sexualidad, los consumos, los límites y los excesos, en definitiva, en todos los órdenes relevantes de la vida”⁶. El dar cuenta de lo individual y apelar a éste en su obvedad y caída, es según Laurent Berlant, acentuar la idea de “tener una vida”, pero una vida para ser publicada, una intimidad mediatizada.

La modernización acrecienta la fragmentación estructural de la sociedad –ha dicho Norbert Lechner– y la tensión histórica promovida por los especialistas de la transición democrática entre pasado trágico y presente tecnológico, viene a remarcar ese interés por mantenerse fuera de lo colectivamente peligroso y dentro de lo individualmente seguro. Entonces, la privacidad y sus cuerpos concurren a declarar un nuevo signo: la exhibición sin materia o la pura velocidad de las superficies. Así, los cuerpos muestran un estado pasajero de la moda, el dinero, el crimen o la soledad y lo desviante o maligno se relata como un afuera que sucede en los límites de la sociedad, el trabajo de la comunicación es ofrecer indicios y cautelas para saber distinguir su asonada y truco.

⁶ Leonor Arfuch, “Público/privado/político: reconfiguraciones contemporáneas”, en *deSignis* Nº 2, Barcelona, Gedisa, 2000.

Informar, entonces se convierte en la capacidad de denunciar "el secreto de lo público" y manifestar la vergüenza de sus negociaciones, pero es una condición de lo público sin texturas políticas, pues ahora son los individuos los sospechosos. Ellos documentan al nuevo tipo de convicto mediático que viene a reemplazar a la política en la tarea de entretener con la "monstruosidad familiar".

La comunicación y el periodismo asumen a la modernización como la prótesis funcional de lo posible, de esta forma es el realismo que ésta impone lo narrable, lo decible por un sistema informativo que sólo puede obedecer este designio. Disculpada de lo social y sus abismos, se divierte imponiendo borraduras en su intento de negar la violencia fundante del neoliberalismo nacional. Por ello, su interés no está centrado en exponer los conflictos de la sociedad, al contrario, busca nivelar aspiraciones dando a las personas aquello que les quita su lugar: el consumo.

La masculinidad, entonces, aparece unida a nuevos procesos de significación donde el cuerpo se antropologiza y domestica en las veredas del ornamento, la exaltación, la autoconformidad y la fuerza (contenidos propios de la postdictadura). Se trata de una combinación extrema donde lo masivo de la virilidad unido al control, la exactitud y el cálculo produce unos derechos a la privacidad que entrega el cuerpo a su puro gasto. La sociedad chilena disciplinada por morales reactivas y leyes sexagenarias se gasta —continuamente— en el cuerpo, convertido ya en el único refugio ante la voracidad de una lógica económica que arrasa enigmas y lugares sagrados.

El carácter narrativo que la comunicación da al cuerpo masculino y femenino se relaciona con la promesa de una estetización que libera de la marca social, el dispositivo ideológico o la cobardía económica⁷. Así, el discurso terapéutico ofrece a través de situaciones ejemplares y testimonios "verdaderos" el catálogo de la medicalización y la tecnologización como los objetos preciados de una resurrección del cuerpo ante la devastación y la "infamia de lo colectivo y sus formas de humillación y vigilancia". Entre la televisión y el museo el cuerpo aún se imagina cultural y bello. Refugio del desorden ante una transición que sólo dispone del gusto y la moral para darse un estilo, una ciudadanía y una globalización sin mundo.

La utopía neoliberal del individuo que se realiza en el biopoder, es a costa de negar una reflexividad sobre el uso y destino de la corporalidad, promovida ésta como una figura de libertad donde el sexo y la vida se tornan espectrales. En vez de ocupar el espacio físico, se invade el corporal y cada uno de nosotros debe de alguna manera, afirmar la obligación de vivir una representación —a cambio— de una identidad: siguiendo a David Le Breton, podríamos indicar que el modelo comunicacional ha logrado hacer circular por la información, la publicidad y el entretenimiento, un cuerpo sin sujeto. Esta liberación de la

⁷ El desnudo artístico sigue financiando este voto de redención al sugerir que el cuerpo expuesto a su pura materialidad se salva de lo rastreado y fallido, cuando muestra la autenticidad de lo humano.

corporalidad, permite un carácter más pulsional de lo masculino y lo femenino que puede, ahora inventar límites y reorganizar sentidos, asimismo se convierte en el contenido frecuente de reportajes, noticias y curiosidades donde el cuerpo masculino es celebrado por la capacidad de adaptación a nuevas escenas y el femenino es ratificado en la explicitéza de la carne...

El género puede confesar su estado (extravío, demencia o vulgaridad), violentar la norma que lo unfa a la "sexualidad correcta" y jugar en las fronteras de lo permitido o, explícitamente, confesar la trasgresión: lo masculino se ha transformado en el espectáculo de su negación formal para aceptar la usura personal del caso raro, es decir, especular con la debilidad de la identidad viril. Nadie es él mismo, la construcción moderna de la unicidad se rompe y es el cuerpo quien absorbe las consecuencias, pero esta posible multiplicidad de las personas no favorece mayor aceptación, sino una especie de pluralismo jerarquizado donde el buen tono de la sociedad democrática chilena es fomentar el reconocimiento (la creciente visibilidad de lo "gay", por ejemplo), pero no la tolerancia. Dicho de otra manera, lo diferente sigue siendo desigual, pero aceptable por su rareza....

Las comunicaciones encierran al cuerpo en su puro evento y hacen circular variados textos –anodinos la mayoría– que dejan sin gravedad los significados y devastan la materia que les dio sentido. En su reemplazo concurren todo tipo de diagramas a definir el lugar de lo masculino y femenino, siguiendo una traza convencional administrada por nuevas tecnologías del rendimiento y la belleza. Los hombres se decoran con las insignias de la propiedad, es decir valen en la medida que producen; su contextura física debe ser proporcional a su capacidad de ganancia que se viste con los íconos de la técnica: celulares, *beeper*, *notebook*, máquinas de pesas, cosmética facial y corporal, moda y performance. Desde una perspectiva general hay una tendencia a intervenir el cuerpo (el único lugar propio) esperando obtener un saldo de poder (vestirlo con una memoria de lo inmediato) que permita una identidad, sin embargo: "La nueva moda no da posibilidades, revela todo. Es casi brutal en la firmeza, en la negación de un espacio de imaginación. Es similar al tatuaje, a la descarnadura. Es declarada implacable como un rito de iniciación y la discriminación puede asumir los matices más crueles, porque está basada en la estructura física y la dificultad en modificarla, no en el modelo o en el color de una prenda. El cuerpo se convierte en una suerte de superficie, de tela sobre la cual dibujar, que debe ser cada vez más neutra y lisa, del cuerpo debe quedar sólo la línea, la silueta, el mínimo perímetro. La moda está exasperando el concepto de negación, de renuncia a la condición física"⁸.

La prensa naturaliza el relato de los cuerpos vencedores y fomenta en torno a ellos un aura biográfica que permite todo y lo opuesto, desde las chismografías de deportistas, políticos o actores hasta desgracias físicas o psico-

⁸ G. Bettetini, y A. Fumagalli, *Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación*, Buenos Aires, editorial La Crujía, 1999, pág. 236.

lógicas que alteran la rutina de las noticias de variedades⁹. Así, la información sólo es útil si expresa una regularidad mecanizada y represiva de los trastornos o descomposturas de los significantes, es decir si omite lo infame a favor de lo tolerable. Aceptada la culpa los infractores entran en la lectura diaria como accidentes comunes ("a cualquiera le pasa"), el cuerpo produce el punto de contacto entre comunicación y sociedad a partir de un esquema donde las cosas no tienen gravedad y sólo son un texto efímero cuya novedad avanza según el personaje en mérito.

El modelo cultural generado por la transición democrática permite la coincidencia de la identidad psíquica con el peso del cuerpo, el sentimiento de triunfo o aceptación por lo mismo se vincula con distintos matices de esa corporeidad. Lo bello y ejecutivo con una delgadez orgánica que indica autocontrol y suficiencia; lo obeso y libidinal con los excesos de la abundancia y la ansiedad. Los hombres buscan una forma de perfección física sin valores que se traduce en un neomachismo curioso: estilización corporal que se educa con gimnasia, dietas, cirugías estéticas o medicinas alternativas y, reafirmación sexista del dominio de lo público como lugar de negocios y fuerzas. Las mujeres encuentran en el brillo náufrago de la piel la resistencia a la vejez y viven cierta modernidad que no las imagina sólo en el matrimonio, pero la convierte en consumidoras permanentes de sí mismas.

En suma, hay una lógica cultural en la sociedad chilena donde el cuerpo es algo para ser gastado, consumido y perdido en el instante en que se invierte en él todo esfuerzo y economía. Eso permite hacer convivir lo inasible con una nueva saga de individualidades, producidas en el vientre de una sociedad que se divierte porque está de acuerdo, que recicla gustos, tendencias, comidas o actitudes provenientes de referencias culturales globales y materializa las ansiedades de los "chilenos modernos", destacadas por el discurso periodístico que se concentra en las noticias del nacionalismo deportivo, las morales sexuales, el ímpetu empresarial, los estilos de vida o las mascotas domésticas.

BIBLIOGRAFÍA

- G. Bettegini y A. Fumagalli, *Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación*. Buenos Aires, editorial La Crujía, 1999.
 Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997 (1996).
 José Joaquín Brunner, y Carlos Catalán, *Televisión. Libertad, mercado y moral*. Santiago, Editorial Los Andes, 1995.

⁹ Los medios, en cuanto instituciones productoras de discursos y acontecimientos articulan y compiten por ciertas formas del poder discursivo y el gobierno visual, ello les permite ejercer monopolios del signo y la versión. En ese sentido, y a modo de hipótesis, creemos que la farándula puede ser vista como un panóptico: una forma de subjetivización del disciplinamiento por la vía de la exhibición de un significante que delata continuamente el lugar del cuerpo. No es la banalidad, sino una economía de la mirada —que disuelta en el texto informativo— funciona regulando lo que tiene derecho a decirse. El escándalo se convierte en un artefacto jurídico...

- Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la Prisión*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1997 (1976).
- John Langer, *La televisión sensacionalista. El periodismo popular y las "otras noticias"*, Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 2000 (1998).
- Norbert Lechner, "Modernización y democratización: un dilema del desarrollo chileno", en *Revista Estudios Públicos*, N° 70, Santiago, 1998.
- Jesús Martín-Barbero y Germán Rey, 1999 *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
- Armand Mattelart, *La mundialización de la comunicación*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998 (1996).
- Mabel Piccini, *La imagen del tejedor. Lenguajes y políticas de la comunicación*, México, Ediciones Gustavo Gili, 1987.
- Nelly Richard, *Residuos y Metáforas*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Mauro Salazar, y Miguel Valderrama (comp.), *Dialectos en Transición. Política y subjetividad en el Chile actual*, Santiago, Ediciones Lom-Arcis, 2000.
- Eduardo Santa Cruz, "Comunicación, consumo cultural y cultura cotidiana: el caso de la información televisiva", en *Documento de Trabajo del Centro de Investigaciones Sociales*, Santiago, Universidad Arcis, N° 25, 1997.
- Giovanni Sartori, *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Editorial Taurus, 1998 (1997).
- Roger Silverstone, *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1994.
- Nick Stevenson, *Culturas Mediáticas. Teoría social y comunicación masiva*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998 (1995).
- Dominique Wolton, *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992 (1990).

LOS DEBATES DE LA HISTORIOGRAFÍA CHILENA EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI

*Germán Alburquerque Fuschini**

I. INTRODUCCIÓN¹

El estudio de la historia en Chile ha abandonado las pretensiones de antaño y no se plantea ya como una ciencia dura y positivista que perseguía teorías y verdades generales. Se habla ahora de *historias* de Chile, de una historia plural, crítica y, en ciertos casos, minimalista. Sin embargo, por más respetado que sea, este paradigma "posmoderno" —si se me permite la expresión— es asediado desde diversos frentes, como se advertirá en los debates que estudiaremos².

La historiografía chilena no se caracteriza precisamente por la reflexión "metalingüística". Rehúye una discusión sobre su teoría y su método, concentrándose en los resultados concretos de la investigación. Por supuesto que hay excepciones, momentos en los que se cuestiona el sentido y fin de la historia. Uno de esos momentos fue a mediados del siglo XIX, cuando se confrontaron Andrés Bello y José V. Lastarria; el primero recomendaba asentar los hechos y sólo entonces interpretar; Lastarria, en cambio, defendía el derecho de interpretar aun antes de la certidumbre factual. Aunque con posterioridad se han sucedido debates, pocos han alcanzado el revuelo de éste; es más, en las últimas décadas su ejercicio se ha minimizado, como si la discusión fuese ociosa o de mal tono.

A fines del siglo XX hemos presenciado dos debates que nuevamente han puesto en entredicho lecturas, métodos y funciones del quehacer histórico. Esta investigación se propone examinar esas controversias con el propósito de conocer el estado de nuestra historiografía, vale decir, sus presupuestos teóricos, sus objetivos, su autoimagen.

Ciertamente, los resultados que se obtengan tendrán limitaciones debido al acotado volumen de la fuente. En ese sentido, los debates son un atajo que nos conducirá rápidamente a nuestros objetivos, aun reconociendo que lo aconsejable sería un exhaustivo estudio de la producción historiográfica nacional. Esa fórmula informaría mejor de la situación de la disciplina, pero acarrearía un gran esfuerzo; al trabajar los debates, en cambio, se apuesta a obtener un diagnóstico inmediato fundado en las ventajas de la polémica: claridad expositiva, simplificación de conceptos, ataques no disimulados, caricaturización de las ideas contrarias, etc.

* Licenciado en Historia, Universidad Católica; Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. galbur@entelchile.net

¹ Una primera versión de este trabajo fue publicada previamente en la revista electrónica *Pensamiento Crítico* (www.pensamientocritico.cl), bajo el título "El Manifiesto de Historiadores y la historiografía chilena actual". Allí se encuentran —íntegros y en formato de links— gran parte de los artículos que cito en este texto.

² Agradezco las sugerencias y comentarios que para este artículo me han brindado Ana María Stiven y Miguel Valderrama.

Se afirma que en estos debates se revelan argumentos de gran parte de la comunidad historiográfica, por supuesto no toda, pero sí una muestra representativa que, además, no elude los tópicos más conflictivos de la labor intelectual. Manifiestos, reseñas, réplicas y contra-réplicas conforman, entonces, un corpus del que se desprenden teorías y sensibilidades.

Es probable que las polémicas divulgadas a través de la prensa constituyan un "sub-género" al interior de la historiografía que exigiría un tratamiento especial. Esto porque están dirigidas a un público amplio —no sólo al interlocutor— y necesitan ser más directas, incisivas y asertivas para aventajar al oponente. Por apelar a la retórica se acercan más al debate oral que a la exposición escrita de carácter académico. Las discusiones más profundas y acabadas —aunque también más restringidas— se verifican en el campo de la investigación, pues allí los historiadores enfrentan sus argumentos con sutileza y erudición.

II. LOS DEBATES

Corresponde referirse en concreto a las polémicas. La primera de ellas nació como una reacción al caso Pinochet. Como es sabido, el ex gobernante fue detenido en Londres, donde permaneció varios meses. Durante ese tiempo redactó su "Carta a los chilenos", en la que confirmó su juicio acerca del período histórico, declarándose un "inocente" protagonista del mismo. Los sucesos reavivaron de algún modo la lectura del Golpe de Estado de 1973, sus orígenes y consecuencias. El diario *La Segunda* comenzó a publicar una serie de fascículos del historiador Gonzalo Vial referidos al período 1964-1973. Como respuesta a la carta de Pinochet y a los escritos de Vial nació el *Manifiesto de historiadores*³.

El documento fue firmado el 25 de enero de 1999 por once historiadores próximos al ejercicio de la historia social, preferentemente⁴. Se atribuye su redacción a Gabriel Salazar, aunque la iniciativa se la adjudica Armando de Ramón. Vio la luz pública el 2 de febrero de ese año a través del mismo periódico *La Segunda*, aunque pronto fue reproducido en otros medios. Tanto en Chile como en el extranjero recibió copiosas firmas de adhesión. El texto del *Manifiesto*, las firmas, las contra-réplicas y otros comentarios y profundizaciones sobre el mismo se editaron en un económico volumen en septiembre del 99.

La segunda polémica se verificó meses más tarde, entre mayo y agosto de 1999. A propósito del lanzamiento de la *Historia contemporánea de Chile*, tomos I y II, de los organizadores Julio Pinto y Gabriel Salazar⁵, se publicó en el diario *El Mercurio* —escenario virtual de toda la discusión— una generosa reseña de la historiadora María Angélica Illanes. Le siguió un comentario de Sergio

³ Sergio Grez y Gabriel Salazar (compiladores), *Manifiesto de historiadores*, Lom, Santiago, 1999.

⁴ La nómina de firmantes: Mario Garcés, Sergio Grez, María Eugenia Horvitz, María Angélica Illanes, Leonardo León Solís, Pedro Milos, Julio Pinto, Armando de Ramón, Jorge Rojas Flores, Gabriel Salazar y Verónica Valdivia Ortiz de Zárate.

⁵ Julio Pinto y Gabriel Salazar, (org.) *Historia Contemporánea de Chile*, Tomos I y II, Lom, Santiago, 1999.

Villalobos, para luego, como bola de nieve, agregarse al debate los propios autores y el historiador Rodrigo Ahumada. En total son ocho artículos, los que fueron recogidos en un solo volumen por *Cuadernos de Historia*, la revista del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile.

De ambas polémicas se han recogido aquellos elementos reveladores de las concepciones en boga sobre la disciplina, agrupándolos en distintas categorías. Es oportuno aclarar que aquí no se han analizado, ni sintetizado, ni reconstruido los debates en sí, sino que se extrajo lo que aportaba a este trabajo.

III. LAS CLAVES

I. CONCEPTO DE HISTORIA

Existe cierto consenso en torno a los fundamentos básicos de la disciplina, en cuanto conocimiento científico que pretende explicar, interpretar y comprender los "hechos". Pero a poco andar comienzan los disensos. Problemático es el concepto de verdad, porque, aún a estas alturas, se sigue sosteniendo la existencia de verdades puras. Así, Sergio Villalobos, amparado en un sentido común ajeno a dogmatismos, expresa que "pensar que no hay verdad absoluta...es caer en un historicismo a ultranza, cuyo relativismo impide ponerse de acuerdo en nada... Comenzar negando la existencia de verdades absolutas que nos guíen es abrir el camino a todas las arbitrariedades imaginables"⁶. Sin duda, Gonzalo Vial, historiador conservador de la vieja escuela, estaría muy de acuerdo con lo anterior, pues reprueba el relativismo. Señala que los firmantes del *Manifiesto* "niegan sean posibles la verdad unívoca y la objetividad en la Historia"⁷. Es más, Vial se alarma de que uno de los firmantes se confiese "relativista"⁸.

Lo más curioso es que quienes son acusados de relativismo no lo son tanto. Ya en el *Manifiesto* se observan resabios positivistas. Observemos primeramente este párrafo: "Queremos decir que en Historia se asigna la expresión 'gesta, hazaña o epopeya nacional' sólo a las acciones decididas y realizadas mancomunadamente por todo un pueblo, nación o comunidad nacional, actuando en ejercicio de su soberanía"⁹. La definición parece sacada de una enciclopedia, como si la historia tuviera un vocabulario científico establecido¹⁰.

⁶ Sergio Villalobos, "Vientos variables en la historia", *Cuadernos de Historia*, N°19, Santiago, 1999, pág. 277.

⁷ Gonzalo Vial, "Reflexiones sobre un Manifiesto", *La Segunda*, Santiago, 12-2-1999.

⁸ No me parece justo achacarle a Vial los males que se le adjudican a la historiografía tradicional, fundamentalmente el hecho de asimilar historia de la elite con historia nacional. Cfr. Rafael Sagredo, "Elites chilenas del siglo XIX. Historiografía", *Cuadernos de Historia*, N°16, Santiago, 1996. Sagredo sí considera cuestionable que en su obra Vial identifique el colapso aristocrático con la decadencia nacional de inicios del siglo XX (120).

⁹ *Manifiesto de Historiadores*, op. cit., pág. 9.

¹⁰ Esta definición de gesta, hazaña o epopeya nació para oponerse a la afirmación de Augusto Pinochet, para quien el golpe de 1973 alcanzó dicho estatus. Es obvio que no puede considerarse una epopeya nacional lo que en otras circunstancias se ha calificado de "guerra".

Más importante que lo anterior es la presencia de ciertos esquemas teóricos que determinan la comprensión del pasado, planteando un modelo unívoco y universalista. "Nuestro parecer —se explica— es que la cuestión de la soberanía y de los derechos humanos es la materia última, esencial, de que trata la Historia"¹¹. El trabajo del historiador, por tanto, debe dar cuenta de los procesos de conquista de la soberanía, entendida ésta como el derecho humano primordial: "La soberanía emana de la libertad individual y colectiva, y los derechos humanos constituyen la consagración jurídica universal de esa dignidad soberana. La historia no es sino el ejercicio de esa soberanía y la revalidación continua de esos derechos"¹². Para mayor claridad, soberanía es definida como "la posibilidad de una comunidad de construir por sí misma la realidad que estime conveniente"¹³. Ciertamente, al sugerir un modelo de interpretación general de la historia los autores están realizando un esfuerzo respetable, pero es dudoso que este modelo que funciona eficazmente para la realidad chilena sea aplicable a sociedades donde por derechos humanos se entienden cosas distintas. Tampoco es tan claro que la soberanía sea el derecho humano primordial. Es probable que sí lo sea para los pueblos oprimidos, pero aun para éstos el derecho a la vida o la libertad —como señala Rodrigo Ahumada—¹⁴ asoman como derechos más urgentes y universales, aunque, insisto, es complejo hablar de universalidad en esta materia.

Continuando con el concepto de historia, los firmantes del manifiesto señalan el deber de tomar posición dejando atrás la utopía de la neutralidad. Se adjudican la misión de "reconstruir la historia de Chile desde una clara perspectiva de compromiso con sus grandes mayorías"¹⁵. El problema es qué se entiende por "grandes mayorías". Por una parte, al identificarse con ellas no advierten que están, necesariamente, excluyendo a las minorías, incidiendo paradójicamente en esa historia de exclusiones que anhelan erradicar.

Según el discurso de estos autores, las grandes mayorías aluden al "ciudadano", aquel que lucha por su soberanía. El concepto es amplio, pero se clarifica por su contrario que es la clase política: "Este ciudadano-concreto se opone o diferencia críticamente en [la *Historia contemporánea*] respecto de la 'clase política', la cual encuentra su definición de 'clase' justamente en el acto y proceso de negación de este ciudadano de base, al que utiliza para sus propios intereses de poder"¹⁶. Tenemos pues que los miembros de la clase dominante no son ciudadanos concretos. Es justamente ese ciudadano el sujeto de la historia para estos autores, ya que es él quien da vida a los procesos sociales. María A. Illanes

¹¹ *Manifiesto*, op. cit., pág. 18.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ver Rodrigo Ahumada, "Saber histórico o discurso ideológico", *Cuadernos de Historia*, N°19, Santiago, 1999, pág. 279.

¹⁵ Sergio Grez y Gabriel Salazar, "Presentación" a *Manifiesto...*, op. cit., pág. 5.

¹⁶ María Angélica Illanes, "Nueva Historia de Chile", *Cuadernos de Historia*, op. cit., pág. 267.

caracteriza este sujeto como "un actor *concreto*, vital, existencial, de 'carne y hueso'"¹⁷.

En síntesis, para Salazar y la escuela que encabeza, la historia del hombre es la historia de la obtención de su soberanía, concebida como la posibilidad de construir la realidad que le plazca. Quienes llevan adelante este proceso, es decir, el sujeto de la historia, son los ciudadanos. ¿Cómo llega Salazar al concepto de ciudadano? En obras anteriores se había referido a "bajo pueblo", pero ahora, como bien apunta Illanes, "ha buscado ampliar esta categoría optando por el concepto 'ciudadano', en un claro esfuerzo por abarcar una sociedad y una historia más compleja", pese a que "se ve tentado, a veces... de hablar de 'baja ciudadanía' para referirse a un sujeto civil que es excluido de la distribución por arriba, del poder"¹⁸. Aunque esta opción parece más precisa, deriva en definitiva a la de "ciudadano de base". Pero si el bajo ciudadano o ciudadano de base es aquel que ha sido excluido de la "distribución por arriba del poder", ¿qué pasa con los sectores medios, que acceden parcialmente, al menos, al poder y a la soberanía? ¿No son sujetos de la historia? ¿Tampoco lo son las clases dominantes? ¿Es que las "grandes mayorías" no incluyen ni a los sectores altos ni medios?

Otro pilar de la construcción teórica que nos ocupa lo constituye el tema del poder: "[La historia se articula] sobre la base de un juego de poderes que se mueven en direcciones distintas en busca de su hegemonía"¹⁹. Al incorporarse los sectores populares a la lucha por la distribución del poder, se convierten en sujetos históricos. Esto parece contradecirse con lo anterior, pues no niega historicidad a los sectores detentadores del poder. En esa misma línea, Salazar explica que "la historia debe centrarse en el sentido de lo humano y en la suerte que corren, por tanto, la legitimidad y la soberanía cívicas —expresiones de lo humano como poder—, lo que implica conocer *todas las posiciones involucradas en esa suerte*"²⁰. (Esta declaración es coherente con el contenido mismo de la *Historia contemporánea de Chile*, donde se analiza en profundidad la participación de todas las fuerzas sociales)²¹.

Asimismo, estos historiadores nuevamente se alejan del relativismo, acercándose a posiciones científicas "duras", al incurrir en una inconsistencia histórica. Me refiero a la explicación del pasado mediante esencialismos de clase. Para estos historiadores, la oligarquía y el bajo pueblo son ahistóricos, no cambian en el tiempo y conservan imperturbables su esencia. A modo de muestra, Leonardo León comenta que "en diferentes tiempos pero siempre con la mis-

¹⁷ *Ibid.*, pág. 266.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ María Angélica Illanes, "La transformación del historiador Sergio Villalobos", *Cuadernos de Historia*, op. cit., pág. 273.

²⁰ Gabriel Salazar, "Sobre unas críticas indirectas a la Historia contemporánea de Chile", *Cuadernos de Historia*, op. cit., pág. 274. El destacado es mío.

²¹ Cabe advertir que en esta investigación no se ha incluido el análisis de esta obra, pues dicha labor ameritaría un estudio aparte y mayor.

ma intención, se inventaron los presidios ambulantes, se castigó con el hambre, se llenó la ciudad de discotecas donde se torturaba a los enemigos del régimen"²². Demás está decir que según este esquema la oligarquía siempre es culpable del uso y abuso del poder, utilizado para monopolizarlo y para mantener alejado de él al bajo pueblo. Para la profesora Illanes, éste es uno de los grandes méritos de la *Historia contemporánea*, pues "Salazar juega con esta dialéctica del 'hoy como ayer y del ayer como hoy', tejiendo magistralmente los hilos de la historia"²³. Hoy como ayer y ayer como hoy, es decir, nada cambia en la historia, todo permanece igual: no nos engañemos, la clase dominante del siglo XIX es la misma que se abre al siglo XXI. De esta interpretación deriva un problema mayúsculo para la historiografía, ya que hasta hoy la historia ha sido escrita por esa clase, con los problemas presumibles. Así, "se fue construyendo una memoria pública que se ajusta globalmente a la imagen que de sí desean tener los que han sustentado y sustentan el poder... No se titubeó en omitir, desterrar, cercenar o mentir respecto de la parte más importante de los procesos que afectaron a nuestra nación"²⁴. Se colige que la parte más importante de nuestra historia es la de los ciudadanos corrientes. Por tanto, es indispensable que los historiadores se ocupen de lo que hasta ahora se ha silenciado. "Al fin de cuentas, prosigue León, lo que se nos enseñó y se nos enseña es que en Chile hay dos historias: la que se conoce y la real"²⁵. Según el autor, en consecuencia, la historia conocida, la de los grandes apellidos, es falsa o pura imaginación; hace falta escribir la real, la verdadera historia de Chile.

Sergio Villalobos y Rodrigo Ahumada se enfrentan a buena parte de estas concepciones, como veremos. Por de pronto conocemos su rechazo enérgico a todo lo que huele a teoricismo. Consideran que la única forma válida de aprehender los hechos es a través de los documentos, pues "desde los hechos surge, mediante la inducción, el pensamiento teórico y desde este último, a través de la deducción, se desciende a los hechos para ver si caben dentro de la teorización"²⁶. Impugnan que la teoría prevalezca sobre los hechos, lo que remite a las sospechas más evidentes que despertaba el materialismo histórico. Ahumada no vacila en calificar de ideología –de inspiración "hegeliano-marxista"– lo que está detrás del discurso de Salazar y Pinto; en él, "la función del historiador no consiste en constituir los hechos sino en construirlos desde su propio paradigma ideológico"²⁷. Acusa que la intención última es utilizar la historia como medio de prueba de tales ideas. Además, para Ahumada esta historiografía se contamina con "categorías metafísicas", lo que conduce a una "hermeneutización ideológica" del discurso histórico.

²² Leonardo León, "Los combates por la historia", *Manifiesto*, op. cit., pág. 97.

²³ Illanes, "Nueva historia...", op. cit., pág. 267.

²⁴ León, op. cit., pág. 110.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sergio Villalobos, "Otoño y primavera en la historia", *Cuadernos de Historia*, op. cit., pág. 290.

²⁷ Ahumada, op. cit., pág. 280.

Parecen exageradas las reservas de Ahumada, pues de seguir las iríamos a parar a una historia autorreferente, carente de teorizaciones y de conceptualizaciones. Es evidente que la historia se hace con documentos, pero tal construcción se hace insuficiente si no se enriquece con una reflexión que posibilite la abstracción, la generalización y la comunicación con las ciencias sociales.

2. FUNCIÓN SOCIAL DE LA HISTORIA

En la actualidad es exigua la discusión acerca del rol que debe cumplir el historiador en la sociedad. Esto se hace aun más preocupante en un país como Chile, donde las ciencias humanas no son escuchadas en el debate público ni menos en la gestión social. En esa línea, la aparición del *Manifiesto de historiadores* generó la reposición del tema.

En primer término, se valoró la necesidad de elevar el debate intelectual para coadyuvar a la construcción de una sociedad auténticamente democrática. Para Fabio Moraga, los historiadores no sólo tienen el deber de ampliar y enriquecer la discusión, sino que tienen el imperativo ético de enjuiciar la trayectoria histórica de una nación "que ha basado su estabilidad en la represión y marginalización de una parte importante de su población"²⁸. Podría marcarse, entonces, un emplazamiento a los historiadores para que se constituyan en una suerte de conciencia o reserva moral de la nación; a eso apunta Leonardo León cuando insta a evitar que "alguna vez vuelva nuevamente a correr la sangre de chilenos por nuestras calles. Y... también [evitar] que se intente transformar en héroes a criminales"²⁹.

Ante la pregunta de qué es lo que demanda la sociedad a la historiografía, estos autores afirman consecuentemente que los ciudadanos precisan una historia cercana a sus preocupaciones cotidianas y no ocupada de un pasado remoto; para ello es imperioso establecer "una trama donde la relación entre el presente y el pasado [sea] muy activa, una historia puesta al servicio de las preguntas que el presente le plantea al pasado"³⁰. Si bien esto último suena bastante conocido, no es menos cierto que los historiadores de una vez por todas deben asumirlo en plenitud y focalizar su trabajo hacia problemas concretos con una resonancia efectiva en la contingencia pública.

Una de esas preocupaciones tangibles sería la urgencia de identidad y pertenencia comunitaria que impone el posmodernismo y el avance de la globalización. Sergio Grez constata la necesidad de recordar para así redescubrir el pasado colectivo, tarea que interpela, evidentemente, a los historiadores. Lo anterior conecta con el tema de la memoria.

²⁸ Fabio Moraga, "Responsabilidades históricas", *Manifiesto*, op. cit., pág. 87.

²⁹ León, op. cit., págs. 111-112.

³⁰ Sergio Grez, "Historiografía y memoria en Chile. Algunas consideraciones a partir del Manifiesto de historiadores", en Gropo, Bruno y Flier, Patricia (comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, 2001, pág. 211.

3. HISTORIA Y MEMORIA

El concepto de memoria ha irrumpido en la reflexión de las humanidades y ciencias sociales a partir de los recientes desgarros sufridos por las sociedades latinoamericanas. Para los historiadores ha significado la posibilidad de insertar el ejercicio historiográfico dentro de las necesidades vitales de la comunidad.

La relación entre memoria e historia es bastante obvia, sobre todo para países como Chile, donde se acusa a la historiografía "oficial" de establecer una brecha abismal entre su discurso y el recuerdo colectivo de los ciudadanos. La nueva historia que proponen los historiadores del *Manifiesto* tiene entre sus propósitos suprimir este desfase, ya que "[la memoria social y popular] necesita que la investigación académica –si se propone ser directa, empírica y socialmente interactiva– confluya con ella y potencie el contenido cognitivo y la conducta histórica de la mayoría popular de Chile"³¹. Historiografía y memoria social se enriquecerán dialécticamente. Esto supone que la memoria social se alimenta de la historia que se escribe, y la historia que hasta ahora se ha escrito ha manipulado la "verdad pública", incidiendo "en la articulación de la memoria histórica de la nación"³².

Si la memoria social se nutre de la historia "oficial" tanto como de una historiografía "auténtica", resulta extraño que estos mismos autores declaren luego su autonomía y pureza: "A la larga, de mayor peso y trascendencia [que la memoria pública] es la memoria social, [o sea, la] de las mayorías ciudadanas que han estado sujetas, por décadas y aun siglos, a la exclusión, la pobreza, el empleo precario y la represión. Poco pueden contra esta memoria las relativizaciones de la memoria pública o las pragmáticas amnesias de la memoria oficial"³³. Por fin –y continuando con la propensión ahistórica– niegan la posibilidad de que la memoria cambie, al profetizar que "el pueblo mapuche...no ha olvidado ni olvidará jamás...Tampoco el 'bajo pueblo' chileno ha olvidado, ni olvidará"³⁴. En esas circunstancias, no se entiende qué sentido tiene preocuparse por la "manipuladora" historia oficial, si es que la memoria social es incólume³⁵.

³¹ "Réplicas a las 'Reflexiones sobre un Manifiesto'", *Manifiesto, op. cit.*, pág. 36.

³² *Manifiesto, op. cit.*, pág. 7.

³³ "Réplicas...", *op. cit.*, pág. 35.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Es interesante la proposición de Alfredo Jocelyn-Holt: "La historia que hacemos los historiadores, bien puede, incluso, paradójicamente que debilite la memoria. La historia no sería otra cosa que una memoria mediatizada, contaminada, que degenera la facultad memorística... Permite recuperar el pasado, pero atrofia la capacidad de sentirlo propio. Los historiadores al plantearse como los custodios de la memoria, expropian el recuerdo colectivo. Vuelven el recuerdo del pasado, hasta entonces experimentado como algo vivo, en un pasado-pasado, como algo muerto que se revive precisamente gracias al historiador y su mediación... Para los historiadores es tan importante o crucial el olvido como el recuerdo. Precisamente porque los pueblos olvidan es que los historiadores cumplen la función de recordar... Historiar implica un acto consciente de olvidar para luego, si se quiere, recordar". Cfr. Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, "Los laberintos de la memoria: Las estrategias históricas", en Sonia Sáenz y Rodrigo Alvaay (eds.), *La mala fama de la democracia*, Lom, Santiago, 2000, págs. 66-67.

4. PAPEL DEL HISTORIADOR

Sin desconocer que de todo lo anterior se desprende ya qué lugares puede o debe ocupar el historiador, me abocaré ahora a detallar tales perspectivas.

Gabriel Salazar postula una ruptura con las anteriores generaciones de historiadores, responsables de una historia de Chile escrita "para y desde las elites"³⁶. Frente a las sospechas que le inspira esta historia, Salazar prefiere confiar en la historia que los ciudadanos —basándose en sus propios recuerdos— empiezan a escribir por su cuenta, sobre todo si "tanto el conocimiento histórico como cualquier otra forma de conocimiento se construye desde la posición en la que se sitúa, concretamente, el sujeto cognoscente, cualquiera sea el desarrollo intelectual de éste"³⁷. Esto abre varias lecturas posibles. La primera cuestionaría la vigencia del historiador profesional, en vista de la intrascendencia del desarrollo intelectual del sujeto cognoscente. Una segunda lectura validaría la historia "para y desde" la elite, pues el historiador, inocente, no puede escapar de la posición desde la cual conoce. Todavía una tercera lectura consagraría al historiador como el árbitro encargado de sintetizar las distintas historias sectoriales, esto suponiéndolo capaz de liberarse de su sitio cognitivo. El autor tiende a propugnar esta última alternativa: "El trabajo actual del cientista social es operar y desarrollar el conjunto dialéctico de verdades posicionales, sin autohipnotizarse con supuestas verdades absolutas"³⁸. Sin embargo, este mismo cientista social "puede" —y a veces, éticamente, 'debe'— situarse en una u otra posición, y a menudo optar por posiciones no-tradicionales y no-oligárquicas ni elitistas"³⁹. El historiador pasaría entonces de árbitro a vocero.

Con todo, Salazar consigue dar con una propuesta equilibrada que acentúa la diversidad al afirmar que "la ciudadanía chilena necesita conocer... algo tan variado, multifacético, plural y democrático como es ella en sí misma. Necesita recorrer todas las 'posiciones' posibles"⁴⁰.

A Rodrigo Ahumada no parecen convencerle estas buenas intenciones. Apuntando al compromiso (explícito) que los autores de la *Historia contemporánea* asumen con las mayorías ciudadanas, les objeta el derecho a asignarse su representación. "¿Quién les puede garantizar a Salazar y Pinto que ellos han recibido una suerte de *don* especial para tener la capacidad 'intelectual' de captar la 'mirada' del ciudadano?", observa⁴¹.

³⁶ Salazar, "Sobre unas críticas...", *op. cit.*, pág. 274.

³⁷ *Ibid.* Sergio Villalobos se rebela ante la opción de considerar a pobladores de La Legua como legítimos historiadores. A lo más, su testimonio serviría como fuente oral del pasado reciente (Villalobos, "Vientos variables...", *op. cit.*, pág. 277).

³⁸ Salazar, "Sobre unas críticas", *op. cit.*, pág. 274. Muy parecida es la postura —clásica— de Villalobos, sólo varía el lenguaje: "es el historiador general el que sintetiza los resultados y los pasa por el tamiz de la crítica para dar a cada uno lo suyo" (Villalobos, "Vientos variables", *op. cit.*, pág. 277).

³⁹ Salazar, "Sobre unas críticas...", *op. cit.*, pág. 274.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 275.

⁴¹ Ahumada, *op. cit.*, pág. 279.

Ahumada aboga por la objetividad del historiador, desautorizando la "historia desde abajo" o desde la ciudadanía. Concluye que "si 'la mirada del ciudadano constituye el único estrado desde donde los hechos y procesos históricos'⁴² se investigan 'en su condición de verdad (tarea de los historiadores)', entonces ya no nos encontramos ante un historiador realizando una tarea de investigación, sino que ante un 'vocero' o 'dirigente' realizando una tarea política"⁴³.

5. VISIÓN DE LA HISTORIA DE CHILE

En el análisis de las interpretaciones de la historia chilena es apreciable cómo operan en la práctica algunos de los conceptos que hemos visto antes desarrollados.

Insistamos una vez más en que para los autores del *Manifiesto* y la *Historia contemporánea* el eje que articula el devenir histórico es el pueblo ciudadano. Pero para que el ciudadano adquiera en plenitud su condición de sujeto de la historia se sostiene que debe poseer un proyecto propio o un discurso reivindicativo explícito que revele, además, su conciencia de clase. Como la elaboración autónoma de este proyecto es más que dudosa y además tardía, estos historiadores se han empeñado en considerar la mera resistencia al poder como el anhelado proyecto. El proyecto de la baja ciudadanía, según ellos, "se expresa en la negativa a su proletarianización económica y política y... en su resistencia al privilegio de clase... No tanto el 'desdén' del pueblo, sino la insolencia, la gallardía, el rostro alzado frente a frente y el desprecio del pueblo respecto a una clase que pretende construir sus privilegios sobre sus espaldas. Tanto su instinto como su conciencia 'igualitaria' ha sido y es el proyecto del ciudadano chileno"⁴⁴.

Ante estos épicos argumentos se alzan los razonamientos de Sergio Villalobos, para quien es un despropósito negar el papel conductor de las elites en la construcción de la nación; al mismo tiempo comparte la crítica a la historiografía tradicional, la que prescindió del pueblo y de la clase media⁴⁵. Ciertamente, Villalobos no cuestiona el valor —para él, absoluto— de construir una nación, ni tampoco si esta construcción ha resultado positiva o negativa para su población, cayendo incluso en el simplismo de glorificar progresos materiales puntuales atribuidos a la elite.

María A. Illanes le replica calificándolo de mecanicista. Lo acusa de concebir la sociedad como un sistema solar donde el sol es la elite —el sujeto por excelencia— y los planetas los demás actores despojados de "sujeto autónomo". No obstante, agrega Illanes, los sectores populares poseen poder, el que se

⁴² Ahumada está citando la *Historia contemporánea de Chile*.

⁴³ *Ibid.*, pág. 281.

⁴⁴ Illanes, "Nueva historia", *op. cit.*, pág. 268.

⁴⁵ Sergio Villalobos, "Historia incompleta", *Cuadernos de Historia*, *op. cit.*, pág. 271.

expresa en la voz que reclama el derecho a una vida más digna⁴⁶. No dejan de confundir estas aseveraciones, pues ¿no estaba el pueblo excluido de la distribución del poder? Luego, ¿no es tanto o más "mecanicista" definir a la ciudadanía como todo aquello que *no* es la elite, proyectando así una imagen polarizada de la historia?

6. LA HISTORIOGRAFÍA CHILENA

Conocemos bien el desprecio prácticamente unánime que despierta la llamada historiografía tradicional. Claro que con este término se designan cosas distintas. Para Villalobos abarcaría a los historiadores liberales y conservadores que dominaron la producción hasta 1950, mientras que para Salazar la corriente —que también llama positivista— se prolonga hasta incluir al propio Villalobos⁴⁷. Ambos coinciden en que desde mediados del siglo xx se observan tendencias renovadoras. Quien mejor caracteriza la denostada historia tradicional es Leonardo León.

En su retrato asoma una historiografía culpable de omitir, "por segunda vez" (la primera es responsabilidad de la historia-devenir), la historicidad de "mapuches, desterrados, exiliados, bandoleros, sacrílegos y blasfemos, rotos insolentes e inquilinos arrogantes, libertinas y malévolas"⁴⁸. El historiador, que sólo debía narrar la historia de la gente decente, ocultó "el lado oscuro y subterráneo de nuestros procesos formativos, escondió en el desván sus monstruos y barrió bajo la alfombra lo que estimaron sucio, poluto, asqueroso y vulgar"⁴⁹.

Para remediar o al menos mitigar tal situación es que emerge la historia social, quizá demasiado tarde: "Lo más terrible, como historiador, es saber que ese mundo [popular] ha desaparecido, justo cuando los grandes pensadores de la Historia se dieron cuenta que allí crecía el material más precioso en el desenvolvimiento de nuestra narrativa; cuando desde Francia, Inglaterra, España y Norteamérica nos anunciaron con bombos y platillos que la historia del pueblo sí tenía sentido"⁵⁰.

Entre quienes se dedicaron a esa tarea se inscribe el mismo Villalobos, quien con bastante razón recuerda que hace veinte años, en la introducción al primer tomo de su *Historia del pueblo chileno*, se propuso escribir una "historia de los grandes procesos, que incluyese todos los elementos del acontecer, marcando alguna preferencia por el económico y el social, dentro de un concepto de

⁴⁶ Illanes, "Sobre la transformación...", *op. cit.*, pág. 273.

⁴⁷ Villalobos refuta este menosprecio por los positivistas, aduciendo que con su abnegada labor hicieron posible que historiadores como el propio Salazar se lanzaran al vuelo de la interpretación. Es sintomático que un siglo y medio antes Andrés Bello le sugiriera al impetuoso Lastarria cultivar una historia positiva y factual antes que ensayar una de corte filosófica.

⁴⁸ León, *op. cit.*, pág. 94.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 108.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 98.

historia de lo masivo y anónimo. Ahí debían estar incluidos todos los sujetos del pasado⁵¹.

No es éste el lugar para resolver el grado de veracidad de muchas de las anteriores afirmaciones. Sí se podría recomendar un poco de mesura que impida incurrir en caricaturizaciones. Con seguridad, ni la historia tradicional fue tan ciega ni la nueva tan visionaria...

7. ESTADO DE LA DISCIPLINA

Ciertos desacuerdos menores entre las partes dan noticia del estado de la historiografía chilena.

Tal es el caso del dispar enfoque hacia lo que se está haciendo en Europa. Rodrigo Ahumada plantea que la propuesta de Salazar y Pinto está obsoleta, pues en el Viejo Mundo los historiadores, cansados de estructuras y actores colectivos, vuelven progresivamente al evento y a las personalidades históricas⁵². Los autores aludidos, en un esfuerzo por mostrarse "al día" con los europeos, responden que allá, en realidad, se están centralizando "sujetos sociales que, al revalorizar su propia memoria, potencian su identidad de sujeto, su calidad de 'actor' y su pertenencia a 'comunidades cívicas'"⁵³.

Un segundo aspecto estriba en la relación de la historia con las ciencias sociales. Mientras en Occidente la tendencia hacia la transdisciplinariedad es cada vez más fuerte, en Chile la sola cercanía de la historia con las ciencias sociales provoca notables resistencias. En esa línea se enmarca el reclamo de Ahumada ante una obra como la de Pinto y Salazar, que le parece una amalgama "en la cual es imposible diferenciar lo que pertenece propiamente al trabajo del historiador y lo que corresponde más bien a la tarea de los científicos sociales"⁵⁴.

En la misma línea Villalobos confiesa que la *Historia contemporánea* le resulta incomprensible "por las categorías que se manejan y la forma de expresarse... [por] la construcción de la frase, el lenguaje para iniciado y el discurrir por lo abstracto de lo más abstracto... Avanzo a razón de cuatro páginas por hora y temo que el esfuerzo me deje exhausto"⁵⁵. Villalobos se incomoda ante tanto concepto tomado prestado de la ciencia política o la sociología. Sin embargo, acierta en el sentido que tan trabajosa prosa no se condice con la intención de escribir la historia desde y para el ciudadano corriente.

⁵¹ Villalobos, "Vientos variables...", *op. cit.*, pág. 276.

⁵² Ahumada, *op. cit.*, pág. 283.

⁵³ Julio Pinto y Gabriel Salazar, "Crítica histórica o añejez ideológica", *Cuadernos de Historia*, *op. cit.*, pág. 285.

⁵⁴ Ahumada, *op. cit.*, pág. 280.

⁵⁵ Villalobos, "Historia incompleta", *op. cit.*, pág. 271.

IV. CONCLUSIONES

El único camino para averiguar el grado de vigencia o actualización de la historiografía chilena es la comparación: compararnos con lo que se discute en otras partes del mundo o, mejor dicho, en aquellas partes del mundo de las que estamos mejor informados.

Considero que varios de los conflictos en los cuales nuestros historiadores se enfrascan apasionadamente son materia superada en los mayores centros intelectuales, donde se ha dejado atrás el tema de la objetividad, de la verdad, de la separación rígida entre las ciencias, de los peligros de la ideología. Han caído en desuso las grandes teorías explicativas, el culto al hecho y al documento, los maniqueísmos y esencialismos. Es cierto que el posmodernismo inspiró un relativismo extremo, pero aunque hoy se experimenten resistencias en su contra ya es imposible retornar a los imperios del positivismo.

Como contrapartida, se observan reflexiones que se hallan muy presentes en el debate internacional. Puede afirmarse que la historiografía chilena no está desfasada en la utilización y aceptación de los diversos métodos y fuentes con que hoy se construye el conocimiento histórico. Asimismo, tan vigorosa como en otros lares es la preocupación por el sujeto, tanto por el sujeto-cognoscente como por el sujeto-actor. Tampoco se aprecia retraso en aquellas materias que exigen la globalización y el neoliberalismo: la identidad, las comunidades locales, la sociedad civil. Finalmente, y con seguridad estimulada por los avatares de la segunda mitad del siglo xx, en Chile se difunde, se demanda y se practica la historia del tiempo presente, lo que se hace vital en la medida que no saldemos nuestras deudas con el pasado inmediato.

Es sensible en nuestras polémicas la omisión de los siguientes temas, vigentes en otras regiones: la querrela del narrativismo, o en qué medida el discurso de la historia no se diferencia del discurso literario ni en la forma ni en el contenido; la crisis de la historiografía con posterioridad al fin de los grandes paradigmas; la naturaleza peculiar del conocimiento historiográfico y su especificidad con respecto a los otros discursos científicos; la respuesta apropiada al "giro lingüístico" y su concepción del lenguaje como una "realidad" en sí misma y la única posible de conocer; el problema de la representación del conocimiento histórico; las implicaciones de la "nueva historia cultural"; los misterios del tiempo⁵⁶.

De las polémicas se infieren elementos que confirman la intencionalidad de todo discurso historiográfico. La narración del pasado no es inocente, posee sentidos ocultos que reflejan las corrientes de pensamiento que fluyen en la escena pública. En la actualidad se aprecia que desde la tendencia crítica-social-popular ha surgido un modelo que subraya la acción de los distintos suje-

⁵⁶ Cfr. Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método*, Crítica, Barcelona, 2001, págs. 134-189.

tos en la evolución del país. Estos sujetos responden al afán de crear identidades localizadas que generen una democratización, una descentralización y una fuerte sensación de pertenencia. Si antes el sujeto de la historia era la elite, ahora lo es una gama de comunidades que ya no sólo son actores de la historia, sino también dueños de su propia memoria.

Esta proliferación de sujetos ha causado escozor en aquellos sectores que no conciben una fragmentación de la historia patria ni menos la proclamación de limitadas autonomías locales. En esta línea, una premisa básica para casi todas las tendencias históricas es usar el estado-nación como el único marco admisible, como si fuera una forma de organización imperecedera. No se explora más allá de sus límites y se ignoran pueblos, regiones geográficas, formas espontáneas y alternativas de organización, que no responden a los ordenamientos oficiales.

La historiografía ha colaborado de manera decisiva en la constitución de comunidades que adoptaron una memoria y una identidad específica. Se ha promovido la práctica de escribir la historia propia, tarea emprendida por pobladores, vecinos, minorías étnicas, campesinos, etc. No obstante, los historiadores deben abstenerse de constituir sujetos artificiales que obedezcan más bien a sus propias construcciones intelectuales.

La acentuada globalización y la proximidad del bicentenario del país imponen desafíos importantes a nuestra disciplina. Para encararlos hay que superar el temor a la polémica y así convertirla en un ejercicio saludable.

V. BIBLIOGRAFÍA

Sergio Grez y Gabriel Salazar (compiladores), *Manifiesto de historiadores*, Lom, Santiago, 1999. 122 págs. Contiene los siguientes textos:

- "Manifiesto de historiadores".
- "Réplicas a las 'Reflexiones sobre un Manifiesto'".
- Mario Garcés, "En torno al 'pesado trabajo' del historiador en el Chile contemporáneo".
- Cristián Gazmuri, "Pinochet y su imagen histórica".
- Sergio Villalobos, "El dilema de la historia".
- Rafael Sagredo, "Chile y su historia".
- Fabio Moraga, "Responsabilidades históricas".
- Leonardo León, "Los combates por la historia".
- Sergio Grez, "Los historiadores. El caso Pinochet y el ejercicio de la ciudadanía".

Gonzalo Vial, "Reflexiones sobre un Manifiesto", *La Segunda*, Santiago, 12-2-1999.

Sergio Grez, "Historiografía y memoria en Chile. Algunas consideraciones a partir del *Manifiesto de historiadores*", en Bruno Groppo y Patricia Flier (comps.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, 2001.

"Dos ángulos de la historia", compilado por Comité Editorial, *Cuadernos de Historia*, N° 19, Santiago, Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile, 1999, págs. 265-290. Todos los artículos que incluye fueron publicados originalmente en el diario *El Mercurio* de Santiago. Entre paréntesis se indica fecha de aparición.

María Angélica Illanes, "Nueva historia de Chile" (9-5-1999).

Sergio Villalobos, "Historia incompleta" (16-5-1999).

María Angélica Illanes, "La transformación del historiador Sergio Villalobos" (6-6-1999).

Gabriel Salazar, "Sobre unas críticas indirectas a la *Historia contemporánea de Chile*" (6-6-1999).

Sergio Villalobos, "Vientos variables en la historia" (20-6-1999).

Rodrigo Ahumada, "Saber histórico o discurso ideológico" (27-6-1999)

Julio Pinto y Gabriel Salazar, "Crítica histórica o añejez ideológica" (18-7-1999).

Sergio Villalobos, "Otoño y primavera en la historia" (22-8-1999).

DIALÉCTICA DEL CAMPO CULTURAL PATRIMONIAL.
EL CASO DEL MUSEO DE ETNOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DE CHILE
(1912-1929)

*Luis Alegría Licuime**

La cultura puede ser entendida de múltiples maneras, desde propiedad universal de todas las formas de vida humana, resultado de la libertad creadora de la humanidad, hasta sistema o matriz, performadora de personalidades y conductas sociales tendientes a la estabilización del orden social (Bauman, 2002). Sin embargo, para nuestro caso la entenderemos como un campo, en tanto espacio de creación, conservación y circulación de bienes simbólicos y mensajes culturales.

En este esquema aparece el fenómeno patrimonial, como un subsistema específico dentro del campo cultural y por tanto creemos que se requiere la construcción de una teoría que dé cuenta de su problemática específica que dice relación directa con las complejas nociones de hegemonía e ideología como relaciones de apropiación sobre el pasado.

Por ello es necesario recurrir a dos corpus teóricos que complementados den cuenta de la dimensión problemática y dinámica del patrimonio, abordándolo como una experiencia dialéctica. Lo que se sugiere es que no se trata sólo de una construcción abstracta o simplificación intelectual, sino por el contrario, la praxis patrimonial, que permita describir, comprender e interpretar, las acciones y dinámicas de los actores y agentes involucrados en dicho proceso.

PATRIMONIO Y CAMPO CULTURAL

En concreto, hablamos de la noción de campo cultural, concebido como un espacio simbólico donde se ubican estratégicamente los distintos agentes sociales, conformando una red de relaciones objetivas entre posiciones, un espacio de juego donde los agentes pueden actuar pero a su vez se encuentran limitados por las mismas reglas que conforman el campo (Bourdieu, 1990).

De esta forma la dinámica patrimonial se inscribe en un marco de posibilidades que pueden hacer los distintos agentes, esto al operar el campo como una especie de circuito de producción cultural simbólica. "Desde un punto de vista analítico resulta conveniente distinguir entre la producción de bienes simbólicos (el polo emisor de la relación comunicativa) y su consumo o reconocimiento (el polo receptor de esa relación). Aquél se estructura como un campo (de producción); red de posiciones y medios a través de los cuales los agentes culturales ejercen su cometido, o sea, realizan sus intereses comunicativos"¹.

* Profesor de Historia y Geografía. (UMCE) Diplomado en Museología (U. de Chile). Magister en Antropología y Desarrollo (U. de Chile). Profesor Departamento Educativo y Curador Colección Arqueológica y Etnográfica, Museo Histórico Nacional.

¹ J. J. Brunner y G. Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago, Ed. Flacso, 1985, pág. 16.

Esto, si bien es de suma importancia, constituye todavía un marco muy general al proponer un modelo comunicativo emisor-receptor que no logra dar cuenta de las complejas dinámicas de resignificación que definen el uso social de los bienes caracterizados como patrimoniales. Faltaría por tanto la identificación de ciertos aspectos más específicos del desarrollo del campo patrimonial, cosa que trata de abordar el presente artículo.

Primero, se debe establecer un límite histórico a la problemática patrimonial, como menciona García Canclini, en "las comunidades arcaicas casi todos los miembros compartían los mismos conocimientos, poseían creencias y gustos semejantes y tenían un acceso aproximadamente igual al capital cultural común"². Situación que cambia en el contexto de la expansión de la modernidad, donde la constitución de la economía capitalista con la especialización del trabajo y la heterogeneidad socio-cultural establecerá relaciones asimétricas entre sujetos de una misma comunidad. Es decir, el fenómeno patrimonial corresponde a un efecto casi directo de la modernización, "una sociedad tradicional sin un concepto secular y teleológico de la historia no necesita un museo"³, ni la estructuración de un espacio simbólico para su reproducción, consolidación y proyección.

Estos mecanismos surgen en el momento en que se transforma y constituye la hegemonía cultural en legitimidad cultural.

Por lo cual aquí es importante aplicar dos conceptos claves, entendidos como axiomas de la reproducción del campo cultural, que Bourdieu y Passeron (1968)⁴ aplican para el sistema educacional y que nosotros creemos pertinentes para el ámbito cultural y sobre todo patrimonial, se trata, de arbitrariedad cultural y violencia simbólica⁵.

Siguiendo el razonamiento de la teoría de la reproducción de Bourdieu y Passeron, entendemos por arbitrariedad cultural toda acción social de imposición generada como resultado de la distinta relación de poder y capacidad jerárquica de selección de significados culturales de los distintos grupos sociales. Y por violencia simbólica, toda acción social derivada de las desiguales relaciones de fuerza dentro de una sociedad, expresada en las relaciones sociales de poder estructuradas e institucionalizadas al interior de la misma.

Ambos conceptos dan cuenta de las relaciones sociales cuyas características las constituyen en axiomas de la reproducción social y por eso es que se manifiestan con un cierto grado de independencia de los propios individuos.

² N. García Canclini, "Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano" págs. 35-63, en *Las Industrias Culturales en la integración Latinoamericana*, Néstor García Canclini y Carlos Moneta (Coordinadores), México, Ed. Grijalbo, 1999, pág. 44.

³ A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México, Ed. F.C.E., 2002, pág. 44.

⁴ P. Bourdieu y J.C. Passeron, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, España, Ed. Fontamara S.A., Distribuidores, segunda edición en español, 1979.

⁵ Idea que desarrollamos en: "Museo e Historia: los usos sociales del patrimonio", Ponencia presentada en el Seminario "Turismo Cultural y Patrimonio. Los desafíos del siglo XXI", en www.sepiensa.cl, del 26/08/03.

En relación con el patrimonio podemos plantear que el capital cultural acumulado por una sociedad no es universal, aunque pretenda parecerlo. Al representar sólo a aquellos que están en condiciones de apropiárselos, está representando a sujetos situados desigualmente en la estructura social. Estos grupos conformaron un sistema de significados, sistema que pasa a ser el "Código Cultural" de aquella sociedad.

Por tanto, lo que buscaron estos actores como sector, o sujeto social con capacidad de apropiación de los "bienes patrimoniales" es otorgarles la característica de universalidad, "la cultura legítima, o sea, la cultura dotada de legitimidad dominante, no es más que la arbitrariedad cultural dominante, en la medida en que se desconoce su verdad objetiva de arbitrariedad cultural y de arbitrariedad cultural dominante"⁶.

Nos encontramos entonces con que el patrimonio puede ser entendido como "conjunto de valores, creencias y bienes" que conformados y resignificados social e históricamente permiten construir una nueva realidad como expresión de las nuevas relaciones sociales que genera. Esto se explica porque los bienes que consideramos como patrimoniales no fueron concebidos como tales. En tanto son los sujetos del presente, entendiéndolos como aquellos sujetos que cuentan con la capacidad de apropiación de los bienes del campo cultural, quienes poseen la capacidad de darle valor patrimonial o carácter de ser, bienes patrimonializables.

En definitiva, es otorgarles un nuevo significado simbólico, reforzando que quienes pueden ejercer esta capacidad de significación sólo están haciendo uso de una capacidad dada en el campo presente de la producción. Entonces ejercen una arbitrariedad cultural, que al ser institucionalizada pierde su condición de arbitrariedad cultural.

Definimos por tanto, "campo cultural patrimonial", como un espacio cultural específico dentro del campo cultural, caracterizado por aquellas políticas o acciones centradas en el rescate y valoración de los testimonios del pasado producto de una conciencia histórica que les asigna un valor especial (Ballart, 2002). Por testimonios del pasado debe considerarse cualquier elemento tangible o intangible que cumpla la función simbólica de apropiación de dicho pasado.

La constitución del fenómeno patrimonial como un "campo cultural" nos remite entonces a su especificidad, no restringiéndolo, sino por el contrario ampliándolo al problematizarlo como espacio donde confluyen la producción social, distribución y uso de aquellos bienes que "caracterizamos" o se han caracterizado como patrimoniales. La eficacia simbólica depende de muchos factores, entre los cuales están la contextualización de los símbolos en prácticas e indistintamente el soporte del poder⁷.

Pero complementamos el planteamiento de la teoría de la reproducción, otorgándole cierta capacidad de decisión a los actores del "campo cultural pa-

⁶ P. Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, págs. 64-65.

⁷ Ll. Prats, *Antropología y Patrimonio*, España, Ed. Ariel S.A., 1997.

trimonial", en relación directa al nivel de autonomía de las relaciones sociales de una formación social determinada, es decir, la constitución de lo patrimonial incluso como una acción de manipulación, está mediada por la capacidad de hegemonía simbólica de los integrantes del campo.

Pero también en ese contexto los sujetos pueden llegar a transformarse en importantes agentes de cambio. Porque, como lo planteara el mismo Bourdieu (2002), el campo cultural es un espacio estructurado como sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas. Efecto característico de las sociedades enfrentadas a procesos de modernización.

PATRIMONIO Y CONSTRUCCIÓN

La otra teorización, que nos parece importante para la constitución de lo patrimonial como praxis, nos acerca a una propuesta más antropológica al asumir el patrimonio como una construcción social, idea que en el último tiempo ha adquirido muchos adherentes, pues al igual que la noción de campo, otorga un carácter dinámico al fenómeno de lo patrimonial, al cuestionar la idea de mosaico estático de manifestaciones o conjunto de bienes culturales. Noción que no permite su problematización, y aunque teóricamente se ha anunciado su superación, continúa reproduciéndose en un conjunto de prácticas vigentes. Desde nuestra perspectiva, asumir lo patrimonial como construcción, es entenderlo actuando dentro de un espacio de lucha simbólica por la legitimidad cultural.

"Podríamos hablar también, siguiendo un uso muy extendido en estas dos últimas décadas, de "invención" del patrimonio. Ambos conceptos, construcción social (o cultural, si se prefiere) e invención, me parecen útiles para explicar procesos de construcción patrimonial, aunque no los juzgo intercambiables. El primero, siguiendo a Berger y Luckman (1988), remite, en este contexto, a la idea de "universos simbólicos legitimados", mientras que el segundo siguiendo a Hobsbawm y Ranger (1988), remite fundamentalmente a la idea de "manipulación"⁸.

La interrogante trascendental a la hora de identificar la dinámica de los dispositivos del campo patrimonial en el proceso de producción y/o reproducción social de la hegemonía cultural, es qué tanto de invención o de construcción poseen las manifestaciones culturales. Identificando las condiciones, relaciones y características de productores, distribuidores y receptores del sistema de producción cultural que operan hacia el interior y exterior del campo se podría dar cierta respuesta a la complejidad de lo patrimonial.

⁸ Ll. Prats, *op. cit.*, pág. 20.

MUSEOS Y PATRIMONIO

La noción de campo y construcción nos remiten a dos caras de una misma moneda, de ahí la dialéctica del fenómeno patrimonial en tanto praxis. Además en este "campo cultural patrimonial" los museos poseen una ubicación simbólica estratégica para la resignificación social de la hegemonía cultural a través del fenómeno patrimonial.

El museo es entendido entonces como la institución central del "campo cultural patrimonial", y por tanto no se le puede estudiar como un espacio independiente y autónomo de los agentes y las relaciones que genera y/o por las que se encuentra condicionado, tanto en términos de colaboración como de disputa, porque se inserta en la dialéctica de producción y reproducción del campo cultural.

En otra variante, lo museal debe asumirse desde una concepción amplia de museo y de lo museológico. La museología debe entenderse como ciencia global de lo que es museable. "El objeto de la museología no puede ser el museo, este es un medio, una de las formas posibles en que se asume la relación humano-sociedad, donde el museo siempre representa una realidad fragmentaria. La museología es la ciencia que examina la relación específica del ser humano con la realidad y, a través de estas relaciones, tiene lugar la elección de todo lo museable para ser preservado en lo inmediato y para el futuro"⁹. De esta forma lo museal excede al museo, pero está en relación a él, pues la ausencia de una institución específica para la resignificación simbólica de un tema o ámbito evidencia una toma de posición de algunos agentes del campo en relación a dicho tema o ámbito, porque si bien el museo es una institución donde la hegemonía se hace carne, el carácter dialéctico del mismo significa que, "por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica"¹⁰. Esta problemática trata de ser abordada por la museología como ciencia social que estudia a la sociedad a través del museo, ya que "no sólo porque produce un enfrentamiento dialéctico público-museo sino porque el mismo contenido del museo, el objeto, es un elemento esencialmente socializado. Es decir, que el material básico de análisis procede de la realidad histórico-social, lo que supondría un detenido estudio de la sociedad actual"¹¹. Esta es la clave de un estudio sobre la dinámica del "campo cultural patrimonial" y de la institución museo, como espacio donde se proyectan las distintas formas de mirar y construir la hegemonía social y cultural.

⁹ F. Hernández, *Manual de Museología*, España, Editorial Síntesis, 1998, pág. 78.

¹⁰ A. Huyssen, *op. cit.*, pág. 45.

¹¹ A. León, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra, séptima edición, 2000, pág. 120.

ETAPAS DEL "CAMPO PATRIMONIAL"

Podemos identificar tres etapas en la noción y gestión de lo patrimonial en Chile. La primera, donde lo patrimonial está subordinado exclusivamente a las políticas de identidad estatal, de hecho sólo tiene utilidad cultural en el marco del reconocimiento y afirmación de aquella identidad. Existe preocupación por su conservación, preservación y difusión, en la medida que responde a dichos intereses, "cuando en el proceso histórico se manifiesta la presencia de un Estado nacional con un proyecto histórico nacionalista, entonces la selección de los bienes y testimonios del patrimonio cultural es determinada por los "intereses nacionales" de ese Estado, que no siempre coinciden con los de la nación real"¹². El patrimonio se expresa al interior del espacio museo, es decir, fuera del museo no hay patrimonio, a excepción de ciertos sitios arqueológicos. Esto ocurre porque "los museos y la imaginación museística son profundamente políticos"¹³. En Chile y América Latina desde el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, de acuerdo a varios análisis, "las políticas culturales se preocupan de los modos, cómo la identidad nacional habla en los museos, las escuelas, las artes visuales y la literatura, con el fin de proteger la consagración y reproducción de identidades tradicionales"¹⁴. Es lo que caracterizará el desarrollo del campo cultural patrimonial en Chile y por tanto el marco de acción de los agentes que lo componen.

Luego, la noción derivada del academicismo, es decir, la aparición de los especialistas, donde el patrimonio se despega del Estado y de los museos. Esta relativa autonomía le permite ingresar al ámbito de la academia, desde ahora "la mayoría de los textos que se ocupan del patrimonio lo encaran con una estrategia conservacionista y un respectivo horizonte profesional: el de los restauradores, los arqueólogos, los historiadores; en suma, los especialistas en el pasado"¹⁵. Es el proceso mediante el cual se va constituyendo en un nicho simbólico específico del campo cultural. Aunque todavía existen restricciones porque el Estado sigue siendo el centro de estructuración del campo cultural. Limitación que pareciera ser propia de países de modernidad dependiente y periférica, con lo que evidentemente se condiciona el desarrollo del ámbito cultural, en lo que Subercaseaux denomina "déficit de espesor cultural socialmente circulante"¹⁶. Aun así, los temas de conservación y preservación son definidos por teorías, metodologías y técnicas pensadas e incluso algunas

¹² E. Florescano, "Patrimonio Cultural y Política de la Cultura", en *Patrimonio Cultural de México*, Enrique Florescano (Editor), México, Ed. F.C.E., 1993, pág. 9.

¹³ B. Anderson, *Comunidades Imaginadas*, Argentina, Ed. F.C.E., Primera edición en español, 2000, pág. 249.

¹⁴ N. García Canclini, *op. cit.*, pág. 37.

¹⁵ N. García Canclini, "Los usos sociales del patrimonio", en *Patrimonio Cultural de México*, Enrique Florescano (Editor), México, Ed. F.C.E., 1990, pág. 41.

¹⁶ B. Subercaseaux, *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización*, Santiago, Ed. Lom, 2002, pág. 33.

implementadas por la academia, aunque en gran medida sigue siendo el Estado el "Gran Curador".

Finalmente la etapa donde lo patrimonial es resignificado a partir de la experiencia de nuevos contenidos y enfoques, el patrimonio se vuelve preocupación central de la sociedad, y por esto el Estado, los museos y la academia se ven en la necesidad como una exigencia de dicha comunidad de vincularse con nuevos actores sociales. "Ya no basta preguntarse sólo por aquellas categorías de objetos, materiales e inmateriales, que integran el "patrimonio nacional", o bien, por aquellas políticas más adecuadas para su protección y fomento, es necesario incorporar nuevas problemáticas a la discusión, pues la fragmentación de los megarrrelatos modifica radicalmente la visión holística de este fenómeno e integra al debate a nuevos actores, a nuevos agentes"¹⁷. Compartiendo la centralidad que adquiere el ámbito patrimonial en este nuevo escenario, creemos que ello obedece en concreto a la crisis del Estado nacional de fines del siglo xx, que arrastra a la noción de identidad asociada a él, a los museos tradicionales y también la concepción elitista y profesionalizante de la academia.

Se pierde la exclusividad de representación identitaria estatal con la consiguiente irrupción de lo multicultural, que afecta directamente a lo patrimonial, pues este es un fenómeno muy asociado a la identidad, incluso se le considera en muchos casos como el repertorio de escenificación de lo identitario, "el factor determinante es su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad. Esto es lo que explica el cómo y el porqué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo"¹⁸.

Por esto último, lamentablemente en esta etapa la característica del "campo cultural patrimonial" no puede esbozarse desde un marco definitivo, pues la incorporación de nuevos actores significa la articulación de agentes para los cuales lo patrimonial connota un valor nuevo y distinto, que, en algunos casos, se entiende como escenificación de un nacionalismo corporativista excluyente y/o una gestión centrada en la diversión, *el show patrimonial*, asignándole un uso social mercantilista descontextualizador de cualquier significación social, es decir un marco nuevo pero restringido.

Existe un traslado del eje de la hegemonía cultural hacia aquellos agentes que controlan los dispositivos de reproducción del mercado, donde el Estado no es capaz de asumir una responsabilidad, en parte porque se encuentra limitado a hacerlo, piénsese al respecto en aquellos proyectos turísticos que pueden afectar la conservación de espacios patrimoniales, Valparaíso es el gran ejemplo.

Estas tres etapas no necesariamente corresponden a un continuo lineal, de hecho hoy el debate se hace más complejo al superponerse y mezclarse políticas, criterios y acciones de las tres. El presente trabajo se centra en la transición

¹⁷ R. Seguel, "Patrimonio cultural y sociedades de fin de siglo, una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socioculturales", *Conserva GNCR*, N° 3, 1999, págs. 5-20.

¹⁸ Ll. Prats, *op. cit.*, pág. 22.

entre la primera y la segunda etapa, es decir, el momento en el que las concepciones y acciones sobre el patrimonio cambian, de estar supeditadas exclusivamente al Estado y su proyecto tradicionalista de nación, hacia la constitución de una relativa autonomía de los agentes que operan en él, caracterizados por un entorno de nacionalismo que es mediado con una visión crítica y plural de país.

CULTURA Y PATRIMONIO EN TORNO AL CENTENARIO:
EL CASO DEL MUSEO ETNOLÓGICO Y ANTROPOLÓGICO DE CHILE (MEA)

El marco de actuar del MEA se da particularmente en un momento específico del desarrollo del campo cultural de Chile. Son los primeros años del siglo XX donde se conforman dos grandes matrices o polos culturales: "la constelación tradicional de las élites" y "la constelación moderna de masas"¹⁹.

La primera es caracterizada por un mercado cultural "estrecho y excluyente" dominada por un circuito de élites de la clase dirigente o en referencia a ellas. El acceso a la cultura estaba controlado por la posición social de los individuos, la ciudad es el centro de la actividad cultural e intelectual, un desarrollo educacional intenso pero limitado. En este marco es que surgen las primeras experiencias museológicas en Chile; "en septiembre de 1830 se firmó el contrato entre el Gobierno, representado por el ministro Portales, y don Claudio Gay, quien inició de inmediato la gigantesca labor que dio origen a nuestro primer Museo"²⁰. El Museo Nacional será el escenario patrimonial en el cual se puede visualizar la concreción de la política cultural del Estado nacional chileno, "para poder ejercer la soberanía y en el marco de la ideología ilustrada imperante, las élites y los nacientes estados se dieron a la tarea de construir una nación de ciudadanos, vale decir, una nación cuyos miembros debían estar unidos por una sola cultura y por un conjunto de creencias, valores y tradiciones compartidas"²¹.

De esta forma podemos plantear que el campo cultural patrimonial carecerá de autonomía a lo largo del siglo XIX, de tal forma que todas las acciones desarrolladas en él apuntarán a escenificar el discurso de la identidad nacional, y la grandeza de quienes la dirigen. La "Exposición del Coloniaje" (1873), así como el "Museo Histórico del Santa Lucía" (1874), planificados y dirigidos por el intendente Vicuña Mackenna, son muestra de aquello.

En el caso de la Exposición del Coloniaje, por ejemplo, "se exhibieron 42 gobernadores de Chile colonial, realizados por alumnos de la Escuela de Pintura a solicitud del intendente historiador; el primer piano llegado al país en 1787; el altar donde oró la oficialidad patriota en vísperas de la batalla de Maipú, (...) y mil objetos que siguieron mostrando a la comunidad nacional la riqueza de su historia"²².

¹⁹ Brunner y Catalán, *op. cit.*

²⁰ H. Rodríguez, *Museo Histórico Nacional*, Santiago, Ediciones de la Dibam, 1983, pág. 16.

²¹ B. Subercaseaux, *op. cit.*, pág. 31.

²² H. Rodríguez, *op. cit.*, pág. 20.

Esta situación se irá transformando poco a poco, de tal forma que, "a partir de 1880 y después del triunfo de la guerra del Pacífico, Chile experimentó un acelerado proceso de modernización en el plano económico, político-administrativo y social. De ese proceso y de la inserción de la economía local en la expansión mundial del mercado, emergió un nuevo escenario. Un escenario en que ya se vislumbra con claridad los principales actores y conflictos del siglo veinte"²³. Como resultado de aquello, el fin del siglo XIX se caracteriza por el surgimiento de un "polo cultural" integrado por intelectuales de una profunda raíz ilustrada positivista, de cultura laica y científica, destacándose José Toribio Medina, Valentín Letelier, Diego Barros Arana, y otros, además de destacados científicos europeos avocados en el país: Ignacio Domeyko, Rudolfo Philippi y Rodolfo Lenz. "A este grupo heterogéneo de pensadores, historiadores, científicos y creadores los vinculó una matriz iluminista que les era común. Fue, más que una filosofía, una actitud mental y una creencia compartida. Para todos ellos el progreso representaba el destino final de la historia, y la razón, la educación, la ciencia, la industria: los mecanismos fundamentales para lograr la inscripción del país en ese curso"²⁴. Desde nuestra perspectiva esta nueva realidad es la base, el punto inicial, de la constitución del Museo Etnológico, con la difusión y consolidación de una agenda científica en el ámbito arqueológico y antropológico en el país.

La constelación moderna de masas, es una realidad que se observa en el siglo XX a contar de la década de los años 30', pudiéndose caracterizar por una fuerte expansión del mercado cultural, una creciente concentración urbana, una ampliación considerable del sistema educativo y una "progresiva organización en torno a funciones profesionalizadas y burocráticamente integradas (....) El campo cultural se autonomiza en la misma medida que las funciones de producción, transmisión y control simbólicos se especializan en torno a una división crecientemente compleja del trabajo intelectual"²⁵. El Museo Etnológico se encuentra en medio de este cambio, como un agente cultural que aporta al nuevo escenario intelectual, tomando como base el discurso de la intelectualidad de fines del siglo XIX, pero fundamentalmente por ser capaz de llevar a la práctica este discurso, en ese sentido es necesario valorar los trabajos publicados en el Boletín del MEA²⁶ y en revistas especializadas de difusión científica, Revista Chilena de Historia y Geografía y la asistencia a eventos de difusión científica, como por ejemplo el Congreso Internacional de Americanistas.

²³ B. Subercaseaux, *Historia del Libro en Chile*, Santiago, Editorial LOM, Segunda Edición, 2000, págs. 77-78.

²⁴ B. Subercaseaux, *Fin de Siglo. La época de Balmaceda*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1988, pág. 209.

²⁵ Brunner y Catalán, *op. cit.*, pág. 42.

²⁶ Los Boletines del Museo de Etnología y Antropología fueron publicados desde el año 1917 hasta el año 1927, corresponden a cuatro tomos. En adelante BMEA.

LA CONCEPCIÓN DEL MUSEO

La creación del Museo de Etnología y Antropología de Chile nos plantea una serie de interrogantes, pero también nos da luces sobre cómo caracterizar el desarrollo de lo patrimonial en torno al Chile del Centenario.

La sola denominación de Etnológico y Antropológico nos lleva a confusiones, su tratamiento así lo muestra, como sucede en las obras sobre los Museos Nacionales de la colección Chile y su Cultura, de la DIBAM, donde aparecen antecedentes históricos sobre la creación de los museos en nuestro país.

Se encontró una referencia importante a la existencia del Museo Etnológico y Antropológico de Chile, en el libro ya citado del Museo Histórico Nacional, del historiador Hernán Rodríguez, pero sin embargo, se lo menciona como Museo Etnológico y Arqueológico, lo cual resulta no ser del todo exacto debido a que tanto en los boletines como en el libro de registro, aparece el nombre que hemos utilizado en un principio, Etnológico y Antropológico. Desconocemos a cabalidad por qué Hernán Rodríguez lo cita como Arqueológico. Sin embargo, creemos que una posible respuesta, es que buscó destacar el aporte realizado por este museo a la disciplina arqueológica, más que cualquier otro museo del país.

En otra fuente, como es el libro de esta misma serie, dedicado al Museo Nacional de Historia Natural, escrito por Grete Mostny y Hans Niemeyer, por el contrario no aparecen referencias de su existencia, lo cual también es extraño debido a su importancia en el marco del estudio de las sociedades aborígenes de principios del siglo XX y la estrecha colaboración de trabajo que existía entre muchos científicos del Museo Etnológico y el Museo Nacional, por ejemplo el caso de Ricardo Latcham, que fue colaborador del Museo Etnológico y luego pasó a ser director del Museo Nacional de Historia Natural el año 1928.

Ahora bien, en lo que corresponde a la historia de los museos etnológicos, etnográficos y antropológicos, y en la cual se enmarca necesariamente el MEA, nos encontramos que tienen sus precedentes en los gabinetes de curiosidades de la Europa de los siglos XVI y XVII, en que, entre otros muchos objetos reunidos se coleccionaban "artilugios" y "artefactos" de pueblos y civilizaciones primitivas. Pero fundamentalmente su creación y potenciación se puede identificar con una etapa clara del desarrollo de la museología a nivel mundial, "la idea del museo etnológico se remonta al último tercio del siglo XIX en plena era colonial, cuando Occidente descubre el atractivo del "patrimonio" de los otros, es decir, de las sociedades "primitivas" coetáneas, localizadas en regiones lejanas y exóticas"²⁷. Pero la aparición de los museos etnográficos está marcada además por una serie de diferencias entre los diversos países donde se ubican. Es así como en los países germanos y escandinavos existe una naturaleza autónoma de estos museos con respecto a los de Ciencias Naturales²⁸.

²⁷ Ballart y Tresserras, *op. cit.*, pág. 72.

²⁸ L. Fernández, *Museología y Museografía*, España, Ediciones del Serbal, segunda edición, 2001.

En este marco es que consideramos de suma trascendencia el aporte del arqueólogo germano Max Uhle²⁹, debido a su larga trayectoria como funcionario de museos en Europa y luego América. Comenzó como conservador asistente en el Real Museo Zoológico y Antropológico-Etnológico de su ciudad natal, Dresden, luego se trasladó con rango similar de asistente al Museo Etnológico de Berlín en 1888, fue uno de los fundadores del Museo de Historia Nacional de Perú en 1906, como jefe de la sección de Arqueología y finalmente, aceptando la invitación de Chile en 1912, creó el Museo de Etnología y Antropología³⁰.

Siendo su formación y experiencia profesional en museos innegable, por ahora nos interesa adentrarnos en su concepción ideológica sobre el museo, sacar a luz su matriz conceptual, que creemos tuvo efectos trascendentales en él y en quienes le rodean, que por lo demás formaron parte de la misma visión, complementándose y potenciándose, son los casos del padre germano del Verbo Divino Martín Gusinde y la indiscutible formación alemana del doctor Aureliano Oyarzún, quien permaneció en Alemania desde fines de 1911 o comienzos de 1912 hasta 1913. Donde, "tuvo la oportunidad de conocer la organización del Museo Etnológico de Berlín, dirigido por el antropólogo Prof. Von Luschan"³¹. En definitiva la conformación del MEA será tributaria de una apreciable ideología germana.

En este sentido entendemos la ideología al estilo althusseriano, como lo relata Santiago Castro-Gómez, "ciertamente las ideologías se definen por su capacidad de asegurar la ligazón de los hombres entre sí (el "lazo social"), pero la función de este lazo es mantener a los individuos "fijados" en los roles sociales que el sistema ha definido previamente para ellos. Lo cual significa que las ideologías son mecanismos legitimadores de la dominación y que por tanto no pueden, a partir de sí mismas, generar ningún tipo de verdad. (...) esto porque las ideologías no se pueden entender en términos de verdad o falsedad (...) La ideología es irremplazable porque los hombres necesitan dar algún sentido a sus vidas y este sentido no lo puede proporcionar la ciencia"³².

Entonces, la concepción de un museo se constituye en algo más que un simple modelo o patrón para su creación, se trata de que la cultura museal es en esencia política pública (Déotte, 1998), asumimos que entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras culturales, sino a un siste-

²⁹ Existe una gran literatura sobre el aporte de Max Uhle a la arqueología andina y chilena; consultar M. Orellana, 1974-1975 "Friedrich Max Uhle y la Prehistoria de Chile", *Boletín de Prehistoria de Chile* N°s 7 y 8.

³⁰ T. Martínez, "Max Uhle y los orígenes del Museo de Historia Nacional", págs. 123-158, en P. Kaulicke (Editor), *Max Uhle y el Perú Antiguo*, Perú, Editorial Universidad Católica del Perú, 1998.

³¹ M. Orellana, *Aureliano Oyarzún. Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, Santiago, Ed. Universitaria, 1979, pág. 15.

³² S. Castro-Gómez, "Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología", en *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación*, Organización de Estados Iberoamericanos para La Educación, la Ciencia y la Cultura. OEI, 2004. <http://www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm>. Revisado el 5/04/04.

ma ritualizado de acción social (García Canclini, 1989), donde todos los procedimientos y políticas implementadas forman parte de una manera de estar en la sociedad y una concepción ideológica de ella, expresada en los museos a través de su organización, estructura y servicios que ofrece (Lumbreras, 1980).

Es una política cultural que se inserta en la propia identidad de la comunidad y viceversa. En el caso de "la política cultural alemana, si se toma el proyecto de W. von Humboldt para el Museo Real de Berlín como paradigma, queda así resumida por R. Recht: "las estrategias de selección artística, son manifestaciones de la misma voluntad del poder de construir la historia. La visión del poder es una visión de historia. Y el museo, en tanto es un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se conoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural"³⁴. Los museos etnológicos encuentran una base histórica y teórica muy importante en dicho país, que se diferencia de otros dos modelos. Se trata del modelo francés centrado en la idea de Nación Republicana y el modelo inglés basado en el Cosmopolitismo Universalista.

Para todos los casos asistimos a una concepción ideológica de estar y ser en el mundo, Déotte los considera como "continentes museológicos universales", al servir de referente para la creación de museos en todo el mundo. "Son, de hecho, indisociables de la idea de la comunidad que cada una de estas sociedades pudo desarrollar. No se les distinguirá tanto por el nivel de presentación de sus colecciones, como a partir de los discursos que se sostuvieron sobre ellos, prácticamente desde sus orígenes. Pero, es evidente que estos discursos de legitimación no dejaron de tener efecto sobre la exposición de las colecciones"³⁴. Agregaremos que no es sólo un tema de exposición sino también de conservación, documentación, gestión y administración, es decir, el proyecto museológico.

El museo alemán entonces se caracterizará por la constitución de una comunidad, llamada Pueblo, "el horizonte del pueblo es la elección. Según el modelo de la elección divina. Y esta certeza está, más que histórica, empíricamente anclada; la realidad de este pueblo es la de la fragmentación (los centenares de Estados alemanes en el siglo XVIII)"³⁵. Por esto el museo será el punto de encuentro de una comunidad orgánica que no existe, pero que sí tendrá en él su hogar.

Inmediatamente surgen muchas interrogantes, de cómo se constituye este discurso de legitimación cultural al interior del "campo cultural patrimonial" de Chile y qué rol posee el MEA en ello, además de tratar de establecer ¿quién era el pueblo para los integrantes del MEA?, ¿dónde se expresa esta idea de elección divina?, ¿cómo y qué comunidad se constituye en Chile a partir del MEA?

A modo de respuestas, tenemos primero que el pueblo al estilo germano, el Volk, aquello que se mantiene al margen de la modernidad y de sus vicios, que

³⁴ *Ibid.*, pág. 72.

³⁵ *Ídem.*

representa las raíces mismas de la nación, son los pueblos indígenas del país. El padre Gusinde expresó su encuentro con este pueblo "divino" en la zona austral de Chile y del mundo. Considerándose un elegido al asumir la tarea de la expedición al sur de Chile en el año 1917: "Me quedo conforme con haber servido, por medio de esta expedición, a la ciencia en general, y en especial al adelanto de los estudios históricos en Chile, en cuanto que he logrado *sacar a la luz de la historia y salvar del olvido* la idiosincrasia étnica, la somatológica y el habla de los Onas, Yaganes y Alacalufes"³⁶. (La cursiva es nuestra).

Su postura frente a los pueblos indígenas y la valoración de su patrimonio evidencia su posicionamiento en el campo patrimonial de principios de siglo en Chile. Esto porque, quienes integraban el circuito intelectual de fines del siglo XIX, de una forma u otra fueron evolucionistas y acérrimos positivistas, "Se aceptaban las descripciones de Darwin sobre el estado cultural de los aborígenes del extremo sur de Chile, se les clasificaba de salvajes y de seres casi-humanos. El historiador Barros Arana, por ejemplo, las hizo suyas sin cuestionarlas"³⁷. Tanto Max Uhle, Aureliano Oyarzún, Martín Gusinde e incluso el colaborador Ricardo Latcham se constituyeron en detractores de dichas teorías.

En un artículo sobre "la medicina e higiene de los araucanos", el padre Gusinde se refiere así: "Pero no puedo menos que confesar que durante toda la redacción de este estudio me ha acompañado y estimulado constantemente el ardiente deseo de contribuir con este modesto trabajo a *despertar vivos sentimientos de simpatía hacia la raza araucana y difundir entre nosotros la idea* de que tenemos la *estricta obligación de ayudar a nuestros indígenas*, a quienes tenemos tanto que agradecer"³⁸. (La cursiva es nuestra).

Esta opinión de Gusinde, expresa su distanciamiento de las teorías evolucionistas y racistas, que obviamente no será compartido, por todos los intelectuales de la época. El siguiente comentario de Latcham sobre los cronistas de la Colonia refuerza lo anterior: "a partir de mediados del siglo XVII, la crónicas traen más detalles, pero son defectuosas en algunos aspectos, contradictorias en otros y a menudo erróneas, por cuanto los observadores no podían desprenderse de los prejuicios de la época, especialmente los de religión y raza"³⁹.

En un reportaje de la *Revista Zig-Zag* del año 1917, titulado "Visita al Museo de Etnología y Antropología de Santiago" decía: "El piso bajo no habla mucho a la imaginación del profano, aun cuando para los entendidos encierra los tesoros de la colección y las pruebas de que también Chile tenía cultura en

³⁶ M. Gusinde, "Cuarta expedición a Tierra del Fuego", *BMEA*, Tomo IV, 1927, págs. 7-68.

³⁷ M. Orellana, 1991. "Reflexiones sobre el desarrollo de la Arqueología en Chile", en *Revista Chilena de Antropología*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, págs. 11-24.

³⁸ M. Gusinde, "Medicina e Higiene de los Araucanos", *BMEA*, Tomo I, Nº 1, 1917, págs. 177-293 y págs. 230-231.

³⁹ R. Latcham, R. "La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos", *BMEA*, Tomo III, Nºs 2, 3 y 4, 1922, págs. 245-857 y págs. 246-247.

un pasado inmemorial, verdad desconocida de nuestros historiadores"⁴⁰. Este comentario es muy importante, porque si se asumía una resignificación distinta de los pueblos indígenas de las hechas hasta la fecha, el carácter de pueblos, debía reconocérseles por ser sujetos históricos.

Una segunda tentativa de respuesta es que la concepción del museo ha de parecerse a la de un "instituto", lo cual creemos es una variante más moderna a la idea de academia. "El "museo academia" es la expresión del positivismo decimonónico, recreada a través de muestras museográficas al estilo de gabinete, donde las colecciones importan como piezas científicas clasificadas y ordenadas de acuerdo a alguna tipología o jerarquización"⁴¹. El MEA, si bien encaja en esta descripción, también mostrará un distanciamiento de un discurso novedoso en la gestión museológica, particularmente en lo referido a la educación.

En el periódico *La Unión* del 18 de mayo de 1916, aparece una interesante nota sobre un recorrido al museo⁴². Estas informaciones se transforman en una importante fuente para su estudio. Las colecciones, según parece, eran exhibidas de tal forma de constituir un gran depósito de material arqueológico, su distribución y el montaje de sus vitrinas, en realidad estantes, refuerzan esta idea.

Pero sin duda que será el rol educativo asignado al museo un tema de gran trascendencia, pues desde aquí se busca conformar una idea de comunidad,

⁴⁰ *Revista Zig-Zag*. Semanario Nacional, "Visita al Museo de Etnología y Antropología de Santiago", Año XIII, Núm. 648 (Invernal), 21 de julio de 1917.

⁴¹ L. Alegría, "Museo: Imaginario conceptual y público". Ponencia, 51º Congreso de americanistas. (En edición), julio de 2003. Simposio (PAT 5) "Comunidades locales: y apropiación social del patrimonio cultural tangible". Realizado del 14 al 18 de julio de 2003. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

⁴² "Iniciamos nuestro recorrido empezando por la estantería que guarda objetos de 800 a 1.300 años de nuestra era, según marcan las placas ilustrativas de los armarios. (...) Vemos allí algunos ejemplares de las armas de guerra usadas por los indios, entre las que hay curiosos ejemplares de flechas, cascos, gorros y escudos.

En otro estante encontramos una numerosa colección de la alfarería atacameña de la que se exhiben botellas, vasos, ollas, platos, jarros, tazas, fuentes y otros objetos por el estilo, de todas dimensiones y formas. Nos llaman la atención algunos canastos, por sus tejidos y formas. Pasamos en seguida, a la parte de la civilización atacameña y allí nos encontramos con infinidad de objetos variados, que son trabajos curiosos...

Siguiendo el estudio a través de esas colecciones, vemos un mayor perfeccionamiento en los utensilios de arrieros, como por ejemplo las campanas de madera usadas, según creencia, para las llamas guías....

Pasando por la sección de Pisagua, nos encontramos con algunos hermosos ejemplares de momias (*decimos hermosos por su valor científico*), que nos está indicando los diversos cambios operados en la civilización. Las redes, la vestimenta, los turbantes de colores vivos, los anzuelos de pescar, los collares que adornan los pies de una momia cacique y el turbante adherido a su cabeza, están demostrando los periodos variados de esa civilización.

Continuamos nuestra visita por la sección de antropología, en donde se guarda una valiosísima colección formada por más de 400 cráneos, de diferentes tipos de razas, todos pertenecientes a antiguos habitantes de Coquimbo y Pisagua y desenterrados en los oasis de Calama. Hay allí cráneos de las más variadas y curiosas formas y edades, que son un valiosísimo complemento para el estudio de las razas. No es menos importante la colección de objetos manufacturados, como tejidos, especies de hueso y madera y la de piedras de todas épocas". Lo que es el Museo Etnográfico", *La Unión*, jueves 18 de mayo de 1916. (La cursiva es nuestra).

centrada en el estudio y fundamentalmente la valoración del patrimonio de los pueblos indígenas. El museo se convierte en una importante oferta cultural para aquellos que se van diferenciando en un consumo cultural más específico, es decir, el museo se constituye en un espacio de intervención cultural sobre un campo poco desarrollado en estos temas. Se preguntaba Gusinde: "¿Es sólo el gusto de coleccionar curiosidades lo que induce a los gobiernos europeos y americanos a invertir ingentes sumas en equipar expediciones a países lejanos, las cuales vuelven siempre cargadas de materiales para sus museos? Desde luego, diremos que no hay duda de que los museos públicos ofrecen un campo de educación para el pueblo y otro de investigación para el sabio"⁴³.

Existe un distanciamiento hacía una matriz museológica tradicionalista que consideraba la visita al museo como un atributo propio de personas de cierto nivel cultural, un modelo verticalista basado en que los objetos hablaban por sí solos, de tal forma que "le correspondía al visitante descubrir su significado. Las exposiciones se limitaban a dar la oportunidad de aprender a los que tenían el interés y los conocimientos suficientes para aprovecharlas, pero no al público en general"⁴⁴. En la *Revista Zig-Zag* antes citada, se dice, "Recorremos las estanterías: puntas de flechas de piedra, toscamente labradas, buriles, raspadores, cuchillos. Cada sección va con un mapa que indica el sitio donde se encontraron los objetos y claras explicaciones de su uso". Sin duda que la exhibición era más didáctica que lo que existe hoy en muchos museos del país y esto porque existía el objetivo claro de constituir una comunidad de base modernizante para el museo.

Expresión de la importancia del rol educativo del museo es el siguiente comentario de su segundo director *ad honorem* el Dr. Aureliano Oyarzún: "Como lo sabe VS. este museo funciona transitoriamente en un reducido departamento del subsuelo del edificio de la nueva Biblioteca Nacional, (...) con todo y a pesar de las molestias que ocasiona la estrechez, falta de espacio y de luz en nuestro establecimiento, ha sido visitado diariamente por el público, los liceos, alumnos de la enseñanza superior del Estado y distinguidas personalidades extranjeras (...), contribuyendo así a dar a conocer la cultura de los aborígenes de Chile y de la América"⁴⁵. Como se puede ver, existirían dos comunidades conviviendo en torno al MEA, una amplia que corresponde al público en general, para quienes el MEA, se esfuerza en darle a conocer sus colecciones y fundamentalmente el significado cultural del patrimonio de los pueblos indígenas.

El gran público se constituye en los soportes de legitimación cultural hacia afuera, es decir, frente al poder político que siempre cuestionara la inserción y utilidad social de las instituciones museísticas, por eso la necesidad de recalcar

⁴³ M. Gusinde, "El Museo de Etnología y Antropología", *BMEA*, Tomo I, Nº 1, 1917, págs. 1-18, pág. 8.

⁴⁴ C. Screven, "En los Estados Unidos una ciencia en formación", *Revista Museum* (UNESCO), Nº 178, París, 1993, págs. 6-12 pág. 9.

⁴⁵ A. Oyarzún, "Memoria del Museo de Etnología y Antropología", *BMEA*, Tomo IV, Nº 1 y 2, 1927, págs. 170-172, pág. 171.

el rol educativo del museo, como un servicio social con lo cual se da una variante a la gestión museal y el desarrollo de la museología, como disciplina especializada.

En el caso de la legitimación cultural al interior del campo, es decir, en la comunidad específica compuesta por los estudiosos de las ramas etnológicas y antropológicas, es trascendental insertar el rol del MEA en lo que significa la configuración de un polo modernizante en torno a los estudios antropológicos y arqueológicos caracterizado en el reconocimiento del patrimonio indígena, y la ampliación de un mercado cultural como base del desarrollo de lo que Brunner y Catalán, caracterizan como la "constelación moderna de masas". Podemos agregar otro comentario del director Oyarzún: "Cuenta nuestra biblioteca con más de 300 ejemplares, fuera de algunas cartas geográficas. Persiguiendo el mismo propósito de extensión pedagógica que nos hemos propuesto, a fin de que el museo no sea sólo una colección de curiosidades guardadas en vitrinas y anaqueles, se ha procurado dar a conocer los objetos que contiene, explicando su significado al público y particularmente a los que se interesan por las ciencias etnográficas y antropológicas"⁴⁶.

De esta forma se clarifica la noción del público dentro del campo cultural, donde la producción simbólica segmentaria, público masivo y público especializado, genera una comunidad de consumo estratificado y por sobre todo se inserta en la dinámica de constitución de un sistema de producción cultural moderno, existe sin plantearse una concepción de museo y detrás de él, una de patrimonio que permite esta relación diversificada entre público y museo.

Una concepción modernizante, que considerará sin explicitarlo, una idea del consumo cultural en tanto fenómeno complejo, realizando indirectamente una crítica hacia aquellas instituciones patrimoniales de carácter tradicional que no lo han considerado. Además, se mira al museo en su doble significado de vitalidad en la resignificación de los pueblos olvidados por la historia, o mejor deberíamos decir por cierto tipo de historia, y en tanto espacio estratégico de configuración de la hegemonía cultural.

Finalmente, resaltar la importancia del MEA en el desarrollo del ámbito patrimonial y museológico constituyó el objetivo central de la presente investigación, para posibilitar de esta manera la comprensión del fenómeno patrimonial en los inicios del siglo XX en Chile, como una forma de reflexionar sobre la gestión y significación de lo patrimonial hoy y en el futuro cercano cuando el Bicentenario nos confronte con nuevas preguntas respecto al patrimonio nacional o a los patrimonios construidos y los por construirse.

⁴⁶ A. Oyarzún, "Memoria presentada al Ministro de Instrucción Pública", *BMEA*, Tomo II, 1922, págs. 1-8, pág. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- Z. Bauman, *La Cultura como Praxis*, España, Ed. Paidós. Segunda Edición Castellana, 2002.
- J. Ballart, *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, España, Ed. Ariel S.A., Segunda Edición, 2002.
- P. Bourdieu, *Sociología y Cultura*, México, Ed. Grijalbo, Primera Edición, 1990.
- , *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Argentina, Primera edición, 2002.
- N. García Canclini, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Argentina, Editorial Grijalbo, 1989.
- L. Lumbreras, "Museo, cultura e ideología", *En Museología y patrimonio cultural: críticas y perspectivas. Cursos Regionales de Capacitación 1979/1980*, Escuela de Restauración, Conservación y Museología de Bogotá, 1980. PNUD/UNESCO. Lima, Perú, págs. 19-23.
- G. Mostny y H. Niemeyer, *Museo Nacional de Historia Natural*. Santiago, Colección Chile y su Cultura, Serie museos nacionales, Ediciones Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, 1983.

José Donoso, el novelista, nunca deja de sorprendernos. Como es previsible, por lo demás, en narradores de su complejidad y coherencia interior, cada relectura vuelve a confirmar algunas constantes (temáticas, estructurales) ya familiares para un lector asiduo de sus novelas, pero al mismo tiempo suele abrirse al descubrimiento de nuevos nudos de sentido, que al desenvolverlos críticamente iluminan desde otro ángulo una novela, o aspectos fundamentales de una o más de las constantes que atraviesan todo el orden narrativo del autor. Una de esas constantes me interesa recordar aquí, para empezar a encuadrar y definir el objeto de mi ensayo. Es la siguiente: en Donoso las historias de los personajes tienden regularmente a configurarse en el juego ambivalente de unas *relaciones de poder*, relaciones que, a su vez, y también con la misma regularidad, adoptan la forma de *relaciones entre patrón y sirviente*. Modelo este último sin duda un acierto, puesto que el contexto elegido para el anclaje y el despliegue de esas relaciones de poder es la historia social de Chile, una historia, justamente, presidida y estructurada alrededor de estos dos polos, patrón y sirviente, más allá de la variación en sus nombres. Ahora bien, me propongo en las páginas siguientes ocuparme precisamente de las relaciones de poder entre patrón y sirviente, y dentro de ellas, como objeto específico de mi ensayo, de una figura narrativa esencial, a mi modo de ver, en el orden narrativo de Donoso, aunque al parecer ignorada por la crítica: la figura del *testigo*. Especial importancia tendrá en mi análisis la *mirada* del testigo. Aun cuando el corpus textual incluye sólo dos de sus novelas: *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* (con *Casa de campo*, sin duda las tres mejores), las conclusiones deberían permitir, espero, recomponer, o resituar desde un punto de vista inesperado, la perspectiva de comprensión de uno de los núcleos de sentido más profundos y seductores de la narrativa de Donoso, como lo son las relaciones de poder entre patrón y sirviente, y su participación en la identidad del sujeto.

La figura del testigo, y su discurso, el testimonio, no han estado ausentes en la crítica literaria y cultural de América Latina durante las últimas décadas. Más bien al revés: en las décadas del 70 y del 80 del siglo xx se produjo, en efecto, una verdadera avalancha crítica sobre la literatura testimonial latinoamericana, representada ésta por textos narrativos en su mayoría de carácter "referencial", es decir, no ficcionales, publicados desde la década del 50 en adelante. Hay algunos de retorno persistente en citas y análisis: *Juan Pérez Jolote*, 1952, de Ricardo Pozas, *Biografía de un cimarrón*, 1966, de Miguel Barnet, *Hasta no verte Jesús mío*, 1969, de Elena Poniatowska, *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila*, 1977, de Moema Viezzer, *La montaña es algo más que una inmensa*

* Este ensayo fue escrito como parte de los compromisos adquiridos al postular y ganar una Beca de Pasantía concursada por el Fondo Nacional del Libro y la Lectura (Ministerio de Educación) en el 2003.

estepa verde, 1982, de Omar Cabezas, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1985, de Elizabeth Burgos, y otros.

Le interesaba a esa crítica, muy condicionada como óptica por patrones elaborados desde el interior de la academia estadounidense (la más "liberal" desde luego), sobre todo la función política de los testimonios. Algo propiciado por lo demás por los textos mismos: todos los testigos y testimonios considerados estaban asociados, o a la marginalidad urbana, o a la represión criminal de las dictaduras militares (particularmente sangrientas en ese período), y a luchas de liberación nacional o de las minorías étnicas, etc. En el plano propiamente discursivo, y ya en el colmo del entusiasmo crítico-teórico, hasta se llegó a hablar del testimonio en términos que le daban la identidad de un "género" literario, postulado como "nuevo", tal vez por su presencia expansiva en ese momento, pero al que se le reconocían antecedentes en la literatura anterior, desde la época colonial. Este "género" narrativo, no sólo les parecía, a quienes así definían al testimonio, inseparable de la historia de las sociedades del tercer mundo, sino que podía leerse casi como una metáfora, a nivel discursivo, de la condición dependiente de esas sociedades, puesto que si bien el testimonio lo era de los efectos de un poder dominante, pero doméstico, ejercido con particular violencia, se trataba de un poder con amplias ramificaciones y complicidades dentro del continente, todas orquestadas, en última instancia, por los intereses hegemónicos de Estados Unidos.

Pero la reflexión en torno al testigo y su testimonio no fue muy lejos. Por ejemplo, no se discutió la asignada condición de "género" al testimonio, una atribución demostrable, desde un estricto concepto de género, como impropia¹. Ni se detuvo a examinar más de cerca, y con más detalle, la identidad misma del testigo, las diversas variables de su definición, y si el registro de un testimonio es el supuesto de la existencia misma del testigo, en otras palabras, si puede haber testigo sin testimonio. Además esa crítica de las décadas del 70 y del 80 cuyo objeto era un testigo socialmente subordinado o sometido, un "subalterno" según la nomenclatura siempre hipercodificada de la crítica estadounidense, tampoco abordó ni desarrolló, dentro del complejo cuadro en el que se insertaba el testigo, el de las relaciones de poder, aspectos fundamentales, como el del modo en que se dan efectivamente las relaciones con el otro cuando de por medio está la cuestión del poder. ¿Son relaciones unidireccionales: desde quien ejerce el poder hacia el sometido a él? Usando los términos de Hegel², ¿es el "señor" el que, por sí y ante sí, instituye, libremente y sin mayores compromisos o implicaciones, la figura del "siervo"? En otras palabras, ¿podría el "señor" seguir siendo lo que es, el "señor", sin el "siervo"? ¿Sería el "siervo" un accidente en la historia del "señor"? ¿O estarían ambos marcados en sus roles por la categoría

¹ Véase "Género y discurso: el problema del testimonio", en mi libro *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, págs. 17-33.

² En *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (2ª ed.), págs. 117-121.

del "destino"? ¿Cuáles son en verdad las relaciones entre ambos? En definitiva, ¿cómo se definen las relaciones de identidad entre uno y otro?

En las dos novelas de Donoso elegidas como corpus textual de referencia, *El lugar sin límites* y *El obscuro pájaro de la noche*, hay pasajes o momentos de la acción donde el testigo ocupa el primer plano y pasa a ser figura narrativa protagónica en la estructuración del significado. Todos son momentos secretamente cargados de sentido desde el punto de vista, primero, de las relaciones entre patrón y sirviente como relaciones de poder, y segundo, de las relaciones entre el sujeto y el otro. El análisis de estas relaciones en ambas novelas debería poder llenar la mayoría de los vacíos denunciados por la serie de preguntas referidas a la crítica de las décadas del 70 y del 80 sobre el testigo y el testimonio en América Latina. Pero antes de examinar aquellos momentos en esas novelas y en el contexto ya definido de relaciones, es necesario retomar aquí una afirmación hecha al comienzo de este ensayo. Subrayé entonces la importancia de la mirada en mi reflexión sobre el testigo en Donoso. Quisiera especificar esa afirmación en un punto. Hablo, por supuesto, de la mirada del testigo, por lo tanto de un testigo que ve, que percibe. Pero, en Donoso, no se trata de una mirada como mera percepción de algo, no involucrada en lo que percibe, sin efectos en su objeto, atenta sólo a un simple registro de lo que ve. No: la mirada aquí es un modo de relación donde quien mira y quien es mirado entran en sutiles relaciones que de algún modo los compromete porque los afecta. Podría decirse más exactamente: la mirada es un canal por donde circulan, y no en una sola dirección, las relaciones de poder.

Ahora bien, si el testigo en Donoso es alguien que mira, el contenido de esta mirada no siempre se traduce en un *discurso* como testimonio visual. Es decir, el testigo que mira no siempre dice lo que mira, hablando por sí mismo, en primera persona, diciendo "yo". Justamente, en *El lugar sin límites* un personaje, Alejandro Cruz, de pronto asume el rol de testigo, en cuanto mira algo que ocurre delante de sus ojos, un cierto acontecimiento, pero del mirar del testigo no se origina ningún testimonio directo. Sabemos que es un testigo y que mira, y que su mirada no es ajena a las relaciones de poder, pero lo sabemos, o lo inferimos, indirectamente, por el relato del narrador de la novela. Tenemos aquí, entonces, el caso de un testigo sin testimonio: Alejandro Cruz es testigo de un suceso, pero no comunica desde su "yo" lo que su mirada registra. Desde luego, un testigo sin testimonio, para que lo sea, requiere de la intermediación de alguien que lo atestigüe. Podría ser él mismo quien diga: "yo lo vi", "yo estaba ahí", absteniéndose sin embargo de decir lo que vio. O podría ser otro, un tercero, como el narrador de la novela, quien presente al personaje en términos tales que el lector no puede sino reconocerlo como testigo.

El testigo y su mirada, en esta novela, remiten siempre al personaje ya nombrado, Alejandro Cruz. ¿Quién es Alejandro Cruz? Un hacendado, dueño de las viñas que rodean al pequeño poblado de La Estación El Olivo, dueño también de parte del poblado mismo, incluido el prostíbulo, y para sus pretensiones políticas, las de ser parlamentario, dueño además de los votos de los

habitantes del pueblo, conquistados con promesas de desarrollo (como dotar al pueblo de electricidad). Alejandro Cruz es aquí el nombre del titular del poder, el del patrón, el que maneja los hilos, visibles o invisibles, de unas voluntades sometidas (a regañadientes, como Pancho Vega, o entusiastamente, como el resto del pueblo), que terminan confirmando y sosteniendo esa titularidad.

Debo postergar un poco la reflexión sobre el rol de Cruz como testigo, para detenerme primero en su mirada, antes de que ésta sea la de un testigo, pero ya la mirada del poder. En este sentido, hay un pasaje notable en la novela, el del primer encuentro de Cruz, recién elegido diputado, con la Manuela, el travesti protagonista del relato, que acaba de llegar, desde Talca, al prostíbulo del pueblo, lugar donde se celebra la elección de "don Alejo". Después de bailar, éste se acerca de pronto a la mesa en que está la Manuela, y lo mira: "miró a la Manuela, que se estremeció como si toda su voluntad hubiera sido absorbida por esa mirada que la rodeaba, que la disolvía (...) Su escalofrío se prolongaba, o se multiplicaba en escalofríos que le rodeaban las piernas, todo, mientras esos ojos seguían clavados en los suyos..."³. Aparentemente, es la mirada de un simple seductor, o mejor, si se tiene a la vista la literalidad de la novela, la mirada de alguien que juega el juego de la seducción, y sin embargo consigue la seducción del otro, sin que el seducido se percate del juego. Los síntomas son, qué duda cabe, los de la seducción, y la Manuela al parecer admite su estado de seducida: "Los bajó", dice el relato, refiriéndose a los ojos.

Pero esta lectura sólo se sostiene como lectura de superficie: no explora, en efecto, el trasfondo de los signos narrativos de la escena, conectados a toda una red de connotaciones que recorre la novela entera. La frase "Los bajó" (los ojos) puede ser leída (no también sino necesariamente) como el cierre, o desenlace, de otro movimiento, de otro breve proceso de significación, menos manifiesto aunque más decisivo. Porque más allá de la seducción aparente, aunque ella sea la forma visible de expresión, lo que en verdad tenemos en la escena comentada, es un episodio que involucra al poder, y de lo que se trata, en última instancia, es de una escenificación de las relaciones de poder como relaciones entre patrón y sirviente. La mirada de Cruz, sin dejar de ser una mirada seductora, es, en última instancia, la mirada mediante la cual, como en un juego, no exento de teatralidad, el poder se pone a prueba a sí mismo, o también, ejercita su *dominio*. Vista desde este ángulo, la frase "Los bajó" tiene pues una segunda lectura: al bajar los ojos, la Manuela declara su *sumisión* al poder. Hay unas palabras, en el relato, previas al momento en que Cruz se acerca a la mesa donde está la Manuela, que anticipan la sumisión. Son palabras de veneración, que traducen el pensamiento (narrado en estilo indirecto libre) de quienes ocupan la mesa, sobre Cruz cuando éste se aproxima: viene, se dice, "con sus ojos de loza azulina, de muñeca, de bolita, de santo de bulto" (pág. 75). Poder y seducción, o poder seductor, pero ejercido en un contexto de erotismo

³ José Donoso, *El lugar sin límites*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1966, págs. 75 y 76. Todas las citas siguientes provienen de esta edición, la primera.

homosexual, un aspecto éste de las relaciones de poder, el de la homosexualización del poder, que en la segunda novela de Donoso incluida en el corpus va a adquirir una importancia particular.

En la misma escena en que el poder ejercita su dominio y se complace en la comprobación de la sumisión a él, hay una frase que introduce un elemento revelador desde el punto de vista de las relaciones de poder. La dice la Manuela, o mejor, la dice el narrador en estilo indirecto traduciendo el pensamiento de la Manuela: "¿Cómo no sentir vergüenza de seguir sosteniendo la mirada de esos ojos portentosos con sus ojillos parduzcos de escasas pestañas?" (págs. 75 y 76). Es la palabra *vergüenza* el centro de la frase. Vergüenza ante la mirada del poder, o el poder de la mirada, que la penetra y la domina, sin que ella pueda hacer otra cosa que dar el signo de su sumisión bajando los ojos. Sartre es uno de los pocos ensayistas que ha reflexionado largamente en torno a la mirada como forma de relación del sujeto con el otro (aun cuando no se detiene a examinarla desde la perspectiva de las relaciones de poder). Y, por supuesto, no podía sino toparse con el sentimiento de vergüenza como parte de la problemática de la mirada. Dice: "la vergüenza no es sino el sentimiento original de tener mi ser *afuera*, comprometido en otro ser y, como tal, sin defensa alguna, iluminado por la luz absoluta que emana de un puro sujeto"⁴. Es exactamente lo que experimenta la Manuela ante la mirada de Cruz: el sentimiento de no tener ya dominio de sí misma, el de estar expuesta, a merced del otro, pero aquí del otro como poder.

Hasta ahora, si bien he considerado la mirada dentro del campo de las relaciones de poder, no he dicho nada todavía acerca de ella como mirada de un testigo. El testigo en la novela, lo anticipé, es el mismo Alejandro Cruz, el patrón. Dueño de la casa donde funciona el prostíbulo del pueblo, arrendada a la Japonesa Grande, su regenta, la desafía un día a que si logra acostarse con la Manuela y hacer que actúe sexualmente como hombre, está dispuesto a darle lo que ella pida, dentro de unos límites razonables desde luego. La Japonesa acepta el desafío y pide que le dé la casa del prostíbulo. Alejandro Cruz acepta. La Japonesa se dedica entonces a convencer a la Manuela, que se niega con un muro de reparos, objeciones y rechazos, pero la Japonesa desarrolla una estrategia persistente y persuasiva, que incluye el ofrecimiento de compartir la propiedad de la casa, y al final la Manuela accede. Dentro de las condiciones pactadas, Cruz y otros presentes mirarán por la ventana la escena (el "cuadro plástico", dice el relato) para verificar que todo ocurra según lo acordado⁵. Pero los

⁴ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, traducción de Juan Valmar, Buenos Aires, Editorial Losada, 1998 (10ª ed.), pág. 369.

⁵ Aun cuando aquí hay un testigo pero no un testimonio como discurso de un "yo", tiene interés que Cruz sea testigo para dirimir visualmente una contienda, para asegurarse de que quien gane (él o la Japonesa) lo haga en términos irreprochables. Paul Ricoeur consideraba, entre los rasgos que definirían el testimonio para él, su carácter de "prueba", a favor o en contra de uno u otro de quienes intervienen en una disputa: "El testimonio es una de las pruebas que la acusación o la defensa expone con el propósito de influenciar al juez". Ver Paul Ricoeur, *Texto, testimonio y narración*, traducción, prólogo y notas de Victoria Undurraga, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1983, pág. 15.

"otros" son mera comparsa, anónima, casi una extensión, la sombra de quien se destaca y ocupa el primer lugar. Es la mirada de Cruz la que importa, la significativa. La Manuela y la Japonesa lo saben: es esa mirada la que registran mientras están en la cama.

De nuevo las dos lecturas, tal como se dio en la escena donde Cruz se encuentra por primera vez con la Manuela y la mira fijamente. En la lectura de superficie, Cruz mira a través de la ventana a la Manuela y la Japonesa en la cama, para asegurarse de que no haya engaño y de que si la Japonesa gana, lo haga limpiamente. La lectura de fondo en cambio va más allá. Dice otra cosa. La mirada a través de la ventana es del poder, del dueño de tierras y casas, y también de sus habitantes. Es la mirada del patrón todopoderoso, asociado en la novela mediante múltiples signos a una suerte de Dios. Y para Dios, nada se oculta en el secreto, todo es visible. No puede pues ser engañado, como la Japonesa Grande le hacía creer a la Manuela, para convencerla, de que bastaba con simular. De ahí que, en la cama, la Manuela piense: "y don Alejo mirándonos. ¿Podíamos burlarnos de él? Eso me hacía temblar. ¿Podíamos? ¿No moriríamos, de alguna manera, si lo lográbamos?" (pág. 106). Cuando es el sirviente quien habla, como en este caso, engañar al poder, burlarse de él, equivale de alguna manera a borrar a sí mismo: a morir. Porque, en la lógica de esta novela (distinta, como se verá, a la de *El obsceno pájaro de la noche*), el acento está puesto en el patrón como polo casi excluyente de las relaciones de poder. Por eso el sirviente depende de él, a él se debe, sin él no sería nada: sería su muerte. Es posible incluso extremar el sentido de la mirada y decir: el poder (el del patrón) es dueño no sólo de tierras, casas y habitantes, sino también de las identidades sexuales: Cruz mirando a través de la ventana, aunque no diga nada y mire en silencio, el lector lo imagina complacido comprobando cómo su poder altera roles sexuales y determina identidades en este terreno. Bajo la mirada de Cruz, la Japonesa hace de hembra y de macha, y la Manuela, de macho y de hembra, como si las identidades sexuales fueran un juego, y ambos personajes, la Japonesa y la Manuela, unas marionetas movidas por la mirada de Cruz, la del patrón, la del poder.

*El obsceno pájaro de la noche*⁶ prolonga la problemática del testigo y su mirada, siempre dentro de las relaciones de poder como relaciones entre patrón y sirviente. Pero las diferencias afectan a aspectos esenciales. En *El lugar sin límites* el sirviente revela más bien una fuerte pasividad en su rol de subordinado: se limita a representar el polo de la sumisión, de la disponibilidad. A lo más, en Pancho Vega, llega a unos conatos de rebeldía marcados por la impotencia y el resentimiento, o, en la Japonesa Grande, a una réplica oportunista que busca resarcirse económicamente por la sumisión, pidiéndole al patrón a cambio la propiedad de la casa del prostíbulo si consigue, como dice el trato, que "el maricón se caliente" con ella. Piensa la Japonesa: "Si se quería reír de la Manuela,

⁶ Barcelona, Editorial Seix Barral, 1970. Las citas que haré provienen de la segunda edición chilena, Santiago, Editorial Planeta, 1992.

y de todos, y de ella, bueno, entonces que pagara, que no contara con que ella fuera razonable. Que pagara. Que le regalara la casa si era tan poderoso que podía dominarlos así" (p. 83). No hay aquí aún momentos narrativos que pongan, a nivel de la conciencia del personaje, de una suerte de toma de razón, en estado de visibilidad, para el lector, la posición comprometida del sirviente en la identidad del patrón como tal, nada que lo defina en una relación de reciprocidad: que los vuelva términos constitutiva y originariamente ligados el uno al otro. Lo que sí es visible es lo obvio desde el punto de vista de un registro práctico de evidencias cotidianas, como el saberse, el sirviente, pieza indispensable dentro del juego electoral de las "democracias" del subdesarrollo, o sea, que el voto del sirviente es necesario para las pretensiones políticas del patrón.

Esa visibilidad de una posición comprometida como estructura es justamente lo que ocurre en *El obsceno pájaro de la noche*. Aquí Donoso se hace cargo de "la intuición genial de Hegel", en palabras de Sartre⁷, según la cual el "señor" y el "siervo" (o patrón y sirviente en la novela de Donoso) no son polos independientes o autónomos, o implicados en una sola dirección, sino que mantienen entre sí una relación de implicación recíproca. O sea, sin "señor" no hay "siervo", y al revés, sin "siervo" no hay "señor". Hablando del "señor", por ejemplo, dice Hegel: es "un ser para sí que sólo es para sí por medio de un otro" (el siervo)⁸. Las novelas de Donoso, como ya sabemos, definen estos polos dentro de un campo de relaciones de poder presentadas como relaciones entre patrón y sirviente. En *El obsceno pájaro de la noche* representan estos polos Jerónimo de Azcoitía, el del patrón, y Humberto Peñaloza, el del sirviente. Las relaciones entre ambos se abren en direcciones múltiples de sentido, todas conectadas entre sí, dentro de una red narrativa semejante a la de un verdadero laberinto de cruces y divergencias, o, también, a la de una galería de espejos que introducen un juego de imágenes simétricas, pero al mismo tiempo sometidas, en su relación, a un principio diferenciador que impide la asimilación de una a la otra.

Antes de reinstalar la reflexión en el objeto específico de mi ensayo, el testigo y su mirada, quiero comentar, a manera de introducción, una de estas direcciones de sentido. Justamente una que brinda acceso al momento cuando se produce, o toma forma, una determinada relación nuclear, y originaria porque es la que sostiene, como su fundamento, la estructura de las relaciones de poder, las de patrón y sirviente entre ellas. Es en el espacio de ese momento inicial donde se insertan el testigo y su mirada en *El obsceno pájaro de la noche*. Se trata de una dirección de sentido donde la identidad de patrón y la de sirviente aparecen marcadas por la complicidad. En esta novela se narra un episodio de la campaña política de Azcoitía para ser elegido parlamentario (senador). Humberto, su secretario, desempeñaba un papel importante en las tareas propagandísticas. Los seguidores de Jerónimo se encuentran de pronto, al atarde-

⁷ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, pág. 310.

⁸ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, pág. 117.

cer, en una plaza, frente a la iglesia, y son atacados por un grupo de adversarios. Ante el peligro que advierten, huyen por el interior de la iglesia y suben hasta el techo. Ya con escasa luz natural, favorable al borroneo en la percepción de las figuras, Humberto se acerca por el techo a mirar hacia la plaza y desde allí les grita, desafiante, a los adversarios, asumiendo bastardamente el lenguaje del patrón: "Mátenme, si quieren, rotos de mierda, aquí estoy.." (pág. 204). Alguien dispara entonces desde la plaza y la bala lo hiere en un brazo.

El relato hace visible el proceso de conversión de la "herida" en un signo transparente de la lógica con que operan las relaciones de poder entre patrón y sirviente, y de cómo el poder se instituye, o se institucionaliza⁹. En efecto, el proceso desplaza la propiedad de la "herida" desde el sirviente, Humberto, quien efectivamente la recibe y queda por un rato inconsciente, al patrón, Jerónimo, quien se apropia de ella (de su plusvalía). Será Jerónimo quien a los pocos minutos, con el brazo manchado de sangre, "su" sangre, recordará Humberto al despertar, y vendado "exactamente en el lugar donde me dolía a mí" (pág. 205), aparecerá en la plaza, como un héroe, diciendo contra sus adversarios el discurso de la "ley" y el "orden", el único que la crónica recogería. Por eso Humberto, el sirviente, tomará nota de lo acontecido, pensando como quien saca conclusiones: "La crónica no registra mi grito porque mi voz no se oye. Mis palabras no entraron en la historia" (pág. 204). El patrón, el titular del poder, le "roba" la herida al sirviente, y con ella, con su robo, que es el robo de un dolor, escribe y se escribe su historia, la del poder. "Mis palabras no entraron en la historia": no podían entrar, eran sólo la condición necesaria dentro de la eterna estrategia con que se funda la posibilidad de las palabras del patrón, y la de su ingreso, ellas sí, a la historia. Siempre ha sido ésta la lógica del poder: la de instalar la hegemonía de su discurso, y la de los discursos culturales asociados, sobre la base de un sometimiento, la de hacer oír su voz a expensas del silenciamiento de otra voz. Walter Benjamin acuñó el sentido del juego de esta dialéctica en palabras memorables, dichas a la manera de una sentencia: "Jamas se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie"¹⁰.

Es aquí, en este escenario originario de relaciones de poder, que hacen del patrón una existencia imposible de concebir sin la del sirviente, que la sostiene, donde se inserta, de lleno, la figura del testigo y su mirada, tema central de mi ensayo. Si en *El lugar sin límites* era el patrón el testigo, y su mirada, el canal de circulación y transmisión de un poder unidimensional, en *El obsceno pájaro de la noche* el planteo es distinto: ahora será el sirviente el testigo, y su mirada, un espacio donde el poder se vuelve sobre sí mismo y muestra su sombra, la cara oculta, haciendo visible de este modo su estructura íntima. Pero se mantiene, incluso más, se intensifica, hasta alcanzar los puntos o zonas extremos, límites,

⁹ Este es, justamente, el tema desarrollado por Donoso, bajo la forma de una parodia del narrador y del relato decimonónico, en su novela *Casa de campo*.

¹⁰ Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989, pág. 182.

de su lógica misma, un aspecto ya presente en la primera de estas dos novelas: la erotización homosexual de la mirada del testigo como mirada regida, en su función o sentido, por relaciones de poder. Me gustaría demostrar, en esta parte final de mi ensayo, con *El obsceno pájaro de la noche* como único referente, la tesis (implícita en los análisis anteriores) de que Donoso hace de la mirada homosexualizada del testigo la metáfora de una relación ni accidental ni azarosa, ni, en último término, prescindible desde el punto de vista de la definición del orden del poder. Por el contrario, se trata de una relación inseparable de su estructura, puesto que está en la raíz misma del modo cómo secretamente se constituyen y operan las relaciones de poder, o, en la versión narrativa de José Donoso, cómo se constituyen y operan, en una suerte de trastienda, de pieza oscura, las relaciones de poder entre patrón y sirviente.

Jerónimo de Azcoitia e Inés, su mujer, los patronos, representan en esta novela el vértice superior de la estructura de poder, mientras Humberto Peñaloza y Peta Ponce forman la base del triángulo, la pareja opuesta, la de los sirvientes. Utilizando incidentalmente un modo de representación narrativa (definible como una emblematización de roles) que se volverá sistemático en su novela posterior *Casa de campo*, Donoso, en *El obsceno pájaro de la noche*, presenta primero a Jerónimo e Inés como las figuras "del medallón estático de la dicha conyugal", para luego animarlas y hacerlas "tomar las actitudes prescritas en el siguiente medallón en que figurarían como padres". Las palabras utilizadas ("medallón", "actitudes prescritas") le hablan al lector de pautas previamente establecidas, de un código, el del poder, que distribuye y asigna roles. De acuerdo a este código, a Humberto y a Peta Ponce les corresponde, en una suerte de simetría invertida, la función no visible, oculta (un ocultamiento ideológico), de contracara grotesca, deforme, de los límpidos y perfilados medallones de los patronos, pero una cara sin la cual éstos no podrían existir. Por eso Humberto podrá decir, refiriéndose al segundo medallón, aquel en donde los patronos se exhiben en su rol de padres: "Mientras la Peta y yo, seres fantásticos, monstruos grotescos, cumplíamos con nuestra misión de sostener simétricamente desde el exterior ese nuevo medallón, como un par de suntuosos animales heráldicos" (p. 228). El sentido de esta relación contrastada entre luz (la del "medallón") y sombra (la de quienes lo "sostienen"), o entre lo visible y lo oculto, todavía un tanto abstracta, queda a la vista en su concreción, si se la enfoca desde la manera en que el testigo y su mirada intervienen en ciertos episodios de la historia narrada.

Son todos episodios que involucran la sexualidad. Jerónimo frecuentaba prostíbulos y le gustaba ufanarse de su "potencia" sexual. Pero, sintomáticamente, esta potencia sólo se hace presente si Humberto está ahí presente, como testigo, y lo mira. Le dirá entonces: "... no, no salgas de la habitación, Humberto, mira cómo me desnudo yo también (...), quédate aquí para que veas cómo soy capaz de hacer el amor". Y luego, Jerónimo dice unas palabras que revelan el lugar exacto del testigo y su mirada en el juego de las relaciones de poder: "... tú eres dueño de mi potencia, Humberto, te quedaste con ella como yo me quedé con

tu herida en el brazo" (pág. 227). La frase es ambigua en la medida en que podría pensarse en dos ladrones, Humberto que le roba la potencia a Jerónimo, y éste que le roba la herida a aquél. Pero es una ambigüedad sólo del discurso de Jerónimo, pues toda la novela, y en particular las escenas sexuales, hablan de un solo ladrón originario: Jerónimo, el patrón. Le roba la "potencia" al sirviente del mismo modo como antes le había robado la "herida". Humberto, el sirviente, está presente como testigo visual en la escena donde Jerónimo luce sus atributos viriles porque sin esa presencia (o existencia), tales atributos se disolverían en el aire: mediante el lenguaje figurado del "robo", la "herida", la "potencia", se está diciendo que es del sirviente de quien el patrón extrae su identidad. Sin el sirviente, el patrón es nada. O también: para que el patrón sea lo que es, existe el sirviente. En conclusión, la presencia del sirviente como testigo en varias escenas de la novela, y el testimonio, en clave sexual, de su mirada, metaforizan el sentido de la relación en que se funda la estructura del poder: sin el sirviente no hay en definitiva ni poder ni patrón.

Pero estas relaciones retienen todavía, sin desplegar, una capa más de significado. Si bien ella no modifica lo dicho hasta ahora sobre la estructura del poder, lleva hasta el límite la visibilidad de la relación que la funda porque, justamente, la lógica de las relaciones sexuales que la metaforizan son llevadas también, y paralelamente, hasta su extremo. Insisto: las escenas de sexualidad donde el testigo y su mirada son instancias centrales, nunca agotan su sentido si se las lee solamente como escenas voyeristas, con unos personajes enredados en complicidades de una sexualidad ambigua: eso sería sólo la constatación, de nuevo, de una lectura de superficie. Por lo pronto, ya he dicho lo suficiente como para poder percibir, desde las apariencias, o mejor, desde sus intersticios, un nivel de lenguaje que metaforiza la relación en que se asienta la compleja estructura del poder. Hay, sin embargo, un aspecto hasta aquí sólo rozado.

Comienza a abrirse el horizonte de su percepción si nos detenemos en una palabra dicha por el mismo Humberto cuando se define, él y Peta Ponce, frente a la pareja *ejemplar* formada por Jerónimo e Inés: ellos, desde su condición grotesca y oscura, sostienen, dice, "simétricamente", el medallón "luminoso" representado por Jerónimo e Inés¹¹. Me interesa dilucidar ahora el sentido particular, inesperado, al que está asociada la palabra "simetría". Al lado del rasgo de "proporción" incluido en la acepción de esta palabra, hay también otro, más importante para mi lectura: el de "igualdad". Entre las dos parejas, Jerónimo-Inés y Humberto-Peta Ponce, el relato postula pues una relación de "simetría", entendida como "igualdad". ¿Pero "igualdad" de qué clase, en qué términos? Porque obviamente no puede entenderse de modo literal, es decir, cada uno de los dos polos como una reproducción exacta del otro, lo que los anularía en cuanto polos precisamente. La "igualdad" no puede significar sino que estos dos polos del poder se implican el uno al otro, que donde irrumpe y

¹¹ En el resto de las novelas de José Donoso abundan también las simetrías, de construcciones o de figuras narrativas diversas, en *Casa de campo* sobre todo.

se configura uno, en el mismo instante irrumpe y se configura el otro. En resumen, que cada uno es la condición del otro. Pero esta igualdad no elimina desde luego las diferencias: esos polos son como los dos costados de una misma imagen, o como el negativo y el positivo de las imágenes fotográficas¹².

Vuelvo al último momento de inflexión en el análisis. Dije: hay aún en el objeto de mi ensayo una capa de sentido no desplegada críticamente. Ahora puedo agregar: para desplegarla, el componente de "igualdad" en la acepción de la palabra "simetría", juega, en el punto de partida del proceso de significación metafórica, un papel decisivo. En efecto, en *El obsceno pájaro de la noche* Donoso asimila, siempre en el contexto del lenguaje sexual, el rasgo de "igualdad" a un rasgo paralelo, el de "parecido", dado éste en el significado del prefijo "homo". La asimilación, como se verá, le permite convertir la mirada del testigo, la del sirviente, cuyo objeto (lo que mira) son relaciones sexuales en las que interviene el patrón, en una mirada abiertamente homosexual. La relación homosexual registrada en y por la mirada del testigo, sigue siendo una metáfora de la relación que sostiene, en su origen, la estructura del poder, pero ahora, al desarrollarse la metáfora en la dirección del significante homosexual, desarrolla asimismo, en grado extremo, la visibilidad de la verdadera naturaleza de esa relación originaria, es decir, de la lógica que la gobierna como fundamento de la estructura del poder.

Hay un pasaje de la novela cuyo significado implícito resulta de una pertinencia máxima desde esta perspectiva de lectura. Más aún: la avala. El pasaje contiene una evocación, hecha por Humberto como testigo, de algunos desempeños sexuales de Jerónimo. En la escena evocada, la mirada del testigo termina siendo el verdadero protagonista. La escena revela por sí sola el punto límite al que es llevada la lógica de la "igualdad" y de lo "parecido" en el terreno de la sexualidad, es decir, el de una simetría homosexual. Recuerda Humberto: "Porque cuando él hacía el amor con la Violeta o con la Rosa o con la Hortensia o con la Lila bajo el beneplácito de mi mirada, yo no sólo estaba animándolo y poseyendo a través de él a la mujer que él poseía, sino que mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón, obligándolo a aullar de placer en el abrazo de mi mirada aunque él creyera que su placer era otro, castigaba a mi patrón transformándolo en humillado, mi desprecio crecía y lo desfiguraba, don Jerónimo ya no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada" (pág. 227). El pasaje introduce un par de elementos novedosos en el contexto de la lectura que estoy haciendo de la novela.

El primero tiene que ver con un tema de las relaciones de poder, ya examinado en un momento anterior: el del "robo". Vimos entonces cómo el patrón, en cuanto polo hegemónico, se instituía como tal sobre la base de un "robo": robaba la "herida" o la "potencia" sexual del sirviente. A esa cadena de robos

¹² Diamela Eltit, en el prólogo de su libro *El Padre Mio*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989, pág. 11, para explicar la relación cultural entre el margen y el centro, empleaba justamente estos términos del léxico de la fotografía.

habría que agregar ahora un nuevo eslabón: el robo de su "virilidad". Y todos con el mismo sentido: ilustran, figuradamente, cómo la estructura del poder se origina en un acto, siempre reiterado, de apropiación del otro, de "robo" del otro. Pero el último de los eslabones de la cadena, el "robo" de la virilidad y la consiguiente homosexualización del sirviente, permite ver un hecho curioso. Hasta ahora, el sirviente era un sujeto desposeído o despojado de la posibilidad de construir libremente su identidad. En otras palabras, era un sujeto alienado. Pero en la última cita, de las palabras del sirviente como testigo es posible hacer una inferencia inesperada: a la luz de su contexto, también el patrón resulta ser un alienado, "simétrico", aunque lo sea desde el polo de los medallones, de la luminosidad, de la dominación, de la palabras que "entraron en la historia". El lenguaje de la metáfora sexual lo dice así claramente: Jerónimo no es una autonomía. Si es dueño de algo, es porque se lo ha apropiado, y será dueño (señor, patrón) mientras la apropiación se repita. Es también pues un alienado, no en el despojo, sino en la apropiación: es lo apropiado a un otro lo que le permite ser lo que es. Por eso, cuando copula, y aunque no lo sepa, lo hace, dice Humberto, "bajo el beneplácito de mi mirada". Es el sirviente, el despojado, el que, en cuanto despojado (en este caso, de su virilidad) lo autoriza. Hay aquí una forma particular de aquella relación descrita por André Girard con el concepto de "mediatización" (alienación) del sujeto¹³. El "mediador" (alienante) de la identidad, en el caso del patrón, es el sirviente como despojado, y en el del sirviente, el patrón como despojador.

Un segundo elemento llamativo de la cita a la que me he estado refiriendo, pone en escena una reacción del sirviente. Si bien ambos, Jerónimo y Humberto, son al final, según la lógica desplegada por la novela *El obsceno pájaro de la noche*, sujetos igualmente alienados, la alienación del patrón adopta formas de alguna manera gratificantes, de privilegio. Hay un excedente de beneficio también en este plano: el patrón representa una ejemplaridad, se acoge al lado de la luz, de lo escénicamente exhibido como esencial, y es su palabra (su discurso) la que establece el sentido de la historia. ¿Y el sirviente? No faltan, en ésta y en otras novelas de Donoso, reacciones diversas. Ya destaqué, en el análisis de *El lugar sin límites*, las palabras de la Japonesa Grande, no exentas de resentimiento, según las cuales al aceptar el desafío de Alejandro Cruz de seducir a la Manuela buscaba también resarcirse económicamente de la dominación de aquél: "que pague", decía. Ahora, en *El obsceno pájaro de la noche*, la reacción del sirviente va mucho más allá. Aumenta en él el resentimiento, crece el rencor, se exagera el deseo de venganza. Su venganza consiste en asumir conscientemente la condición *servil* de su mirada como testigo (la de ser una mirada que le otorga el "beneplácito" para que el patrón pueda copular), y gozar con el "desprecio", la "humillación" y el "castigo" que significa saber que cuando el patrón posee a la mujer, es él, Humberto, el que la posee "a través" del patrón, y en definitiva,

¹³ André Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, traducción de Guillermo Sucre, Caracas, Universidad Central, 1963.

que es el patrón mismo el que, al poseer, es poseído. Por eso Humberto dirá: "don Jerónimo ya no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada"¹⁴.

Son muchos los temas comprometidos en los análisis precedentes. Quiero detenerme, para concluir, en uno solo de ellos, vinculado a una constante fundamental en las novelas de Donoso, y no sólo en las dos consideradas en este ensayo: la del *sujeto*, eje alrededor del cual parece ordenarse la problemática esencial del orden narrativo en Donoso. Se trata de un tema recurrente: el de la *máscara*. Su conexión con el sujeto es obvia, y es obvio asimismo que la cuestión del sujeto siempre ha estado latente en los análisis en torno al testigo y su mirada, articulados, en su sentido, a las relaciones de poder entre patrón y sirviente.

Si partimos de una evidencia, imposible de refutar a estas alturas de la teoría del sujeto, de que ningún sujeto se constituye como tal solipsistamente, sino siempre al ritmo del proceso de una relación con el *otro* (una relación dialéctica), si nos planteamos las alternativas de esta relación como articuladas a relaciones de poder (entre patrón y sirviente, como las concibe Donoso), y si aceptamos que estas relaciones de poder nunca dejan de estar presentes, que intervienen siempre en todas las interacciones entre el sujeto y el otro, no importa cuan públicas o privadas sean, entonces los análisis sobre el lugar que ocupan el testigo y su mirada nos dejan ver el horizonte de sentido en que se sitúa el tema de la máscara. Ni Humberto ni Jerónimo han nacido para ser sirviente el uno y patrón el otro. Ningún derecho, ni divino ni humano, les impone a priori, como sujetos, una u otra de esas identidades. Pero sí estaban predeterminados a definirse como sujetos en la interacción con el otro dentro de tales o cuales estructuras de poder. El hecho de que sus existencias transcurran en el interior de una particular estructura de poder, marcada por una rigidez de origen colonial, y que se descubran, como sujetos, portadores de identidades polares asignadas por la estructura, las de patrón y sirviente, constituye, en el fondo, no una fatalidad, no una necesidad inevitable, sino una mera circunstancia, un acontecimiento al final fortuito. No hay pues una identidad predeterminada y fija de patrón o de sirviente. En última instancia, son identidades azarosas que no responden a ninguna esencia. Quedan pues bien definidas nombrándolas con la palabra "máscara", que sugiere lo transitorio, lo por naturaleza mudable.

La idea de la máscara es un tema principal en *El lugar sin límites*. La Manuela, habiendo nacido hombre, opta por ser mujer, por una identidad travestida, elegida por lo tanto, y por lo mismo una máscara. El vestido de bailarina española, que guarda celosamente, con el que se identifica, es la metáfora

¹⁴ En esta novela, el sentimiento vengativo del sirviente no es exclusivo de Humberto. Existe también, pero en estado virtual, en esos personajes literariamente magistrales que son las viejas sirvientas, ya inútiles, enviadas por sus patronas a vivir sus últimos años en la Casa de Ejercicios. Acumulan en sus piezas envoltorios y paquetes inacabables, como si guardaran en el fondo de cada uno de ellos un trofeo, algo, un elemento secreto, que en cualquier momento pudiera transformarse en motivo de una petición de rendición de cuentas, en prueba de una deuda, en el argumento de una venganza, etcétera.

espectacularizada de su opción. En *El obsceno pájaro de la noche* el signo de la máscara emerge una y otra vez en el relato. Por ejemplo, cuando Jerónimo le "roba" la herida a Humberto, venda su propio brazo para simularla y aparece después en la plaza pública exhibiéndola como prueba de su valor, del riesgo asumido, lo que hace es ponerse una máscara de héroe, es decir, asignarse una identidad, y luego con ella reproducir y legitimar discursivamente su poder político. Humberto mismo, atrapado en una estructura de poder con las características dichas, las de una rigidez colonial, no deja de intuir que su propia identidad de sirviente es también, en su origen, otra máscara, aunque impuesta. Cuando habla con la "Madre Benita", la superiora de la Casa de Ejercicios Espirituales, le dice: "uno es lo que es mientras dura el disfraz" y se lamenta de la mezquindad de Dios por haber fabricado "tan pocas máscaras" (pág. 155). Pocas, porque habla desde una estructura de poder rígidamente polarizada, donde sólo existe la máscara del sirviente y la del patrón. Se reconoce "víctima temblorosa dotada de una identidad precaria" (pág. 156), y desde ahí, desde esa conciencia de una "identidad precaria", como lo es la de toda máscara, la de todo sujeto, le enrostra a la "Madre Benita" que no lo sepa: "A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, el rostro tenaz del que no podrá despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona" (págs. 155 y ss.). El "rostro", la percepción esencialista, metafísica, de la identidad del sujeto, frente a la "máscara", que habla de historia, de cambio, de identidades en tránsito.

Así como Foucault podía decir, comentando a Nietzsche, que "las cosas no tienen esencia"¹⁵, Donoso, en *El obsceno pájaro de la noche*, le dice al lector que la identidad del sujeto tampoco es una esencia, sino una transitoriedad, un fenómeno sometido al cambio, a la transformación, en cuyo origen hay que instalar más bien la idea del *accidente*. En este sentido, hay un pasaje excepcional en la novela, por la metáfora luminosa que contiene de la idea de accidente en el origen de la identidad del sujeto. En un patio de la Casa de Ejercicios se acumulan pedazos, trozos, fragmentos de una gran cantidad de imágenes de santos rotas y amontonadas. Una de las viejas sirvientas que habitan la Casa, se entretiene trajinándolos, jugando con ellos, y el narrador, fundido con ella, con su pensamiento, dice: "porque esto de armar seres, organizar identidades arbitrarias al pegar trozos con más o menos acierto, era como un juego, y una qué sabe, puede resultar un santo de verdad con estos pedazos que vamos pegando" (pág. 327). Un "santo de verdad" surgido del azar. Todo santo de verdad es también una máscara. Como todo sujeto. El accidente pues está en el origen. El accidente, no la esencia.

¹⁵ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, traducción de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1992, pág. 18 y ss.

COLGADO DEL ARCO DE LA MEMORIA:
HERNÁN RIVERA LETELIER

Sara Almaraz*

Para situar el universo en que están cimentadas las novelas de este escritor es fundamental recurrir a la contingencia histórica para tener una mirada comprensiva de la época. Los espacios recreados se sitúan en el desierto de Atacama, región riquísima en salitre, la materia prima para elaborar la pólvora. Para Chile, la riqueza del salitre dura hasta la década del treinta del siglo pasado hasta que los alemanes descubren el nitrato sintético y toda esa zona comienza a sumergirse en una absoluta decadencia. Sin embargo, el espacio ficticio retrata las minas, sus pueblos y toda la pampa salitrera en su más vivo esplendor. Para cualquier lector es instigante dejarse llevar por los meandros de cada pueblo, por las costumbres, por los hábitos de esa gente, conocer lo que comían, qué fumaban y qué pensaban los mineros en esos años en que el imperialismo inglés dominaba toda la América Latina. Sin embargo, para el lector chileno es aún más atrayente porque, a través de la libertad que permite la ficción, nos deparamos con una realidad desconocida. De esta manera, Rivera Letelier le presta voz actual a los silencios de la historia.

Como nadie este chileno conoce la vida en las *oficinas salitreras*, pues desde pequeño vivió en Algorta y de adulto trabajó como empleado en Pedro de Valdivia. Estos seudos pueblos surgieron motivados por la coyuntura económica, iban creciendo espontáneamente y organizándose alrededor de un filón según las necesidades de sus moradores. Existieron más de ciento cincuenta, y estaban unidos por la línea férrea que iba de la ciudad de Antofagasta hasta Bolivia. Esta es, entonces, la realidad social que Rivera Letelier da vida en cada una de sus novelas. Es fascinante sumergirse en un autor que escribe desde un punto de vista diferente del que históricamente se conoce, ya que, como él mismo ha dicho, la vida en la pampa la "tengo incrustada en la piel" pues trabajó como cualquier minero. El escritor carga consigo la experiencia de huelgas, muchas ollas comunitarias y sobre todo una enorme humillación por parte de los patrones, ya sean empresas extranjeras, pertenecientes a la oligarquía chilena o al propio gobierno.

Rivera Letelier está en plena producción y ha publicado hasta ahora seis novelas. *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), su primera obra narrativa, fue recibida con gran entusiasmo por parte de la crítica y lectores. Es interesante destacar que su nacimiento como escritor, bastante leído y comentado, coincide también con su trabajo en las minas, pues él continuó sudando en las minas durante un año, al mismo tiempo que iba a las ferias de libros y por las calles era reconocido por sus lectores. En una de las tantas reseñas sobre sus novelas me encontré con la siguiente interrogante, ¿es un escritor minero o un minero escritor? Sin duda, la probable respuesta no tiene la más mínima importancia, sin embargo rebela el clasismo que rodea el arte de la ficción.

* Universidade de Brasília.

Quiero destacar en este artículo el retrato, la imagen, la representación que el autor nos ofrece de los poblados de la pampa, ya que sus novelas rescatan la vida cotidiana que llevaban los mineros, las mujeres, las prostitutas y los niños en las oficinas salitreras. Todos ellos sintiéndose huérfanos de afecto y compartiendo una misma soledad, pues era una vida tan dura como la piedra que les daba el sustento. El autor recupera una época histórica y, al mismo tiempo, destaca un grupo social marginado.

La segunda novela es *Himno del ángel parado en una pata* (1996) donde se cuenta la historia de un joven, Hildebrando del Carmen, quien vive en Antofagasta, pero frecuentemente recuerda las vivencias de niño que había tenido en un pueblo minero. Había sido educado en un ambiente evangélico con una férrea disciplina, sin poder asistir a los bailes ni escuchar música, solamente le era permitido leer la Biblia. De repente, el filón de la mina acaba y toda la familia se ve obligada a emigrar a la ciudad grande donde muere su madre. El padre viaja constantemente y el adolescente empieza a desvendar el mundo. Se deslumbra con los descubrimientos urbanos, especialmente con el cine. Según el autor es el texto más autobiográfico, "prácticamente la reproducción de mi infancia hasta los 13 años". En la ficción, el joven se enamora de la actriz mexicana Rosita Quintana, popularísima en esa época, a quien el autor le rinde un homenaje como también a la época áurea del cine mexicano.

Sus novelas rescatan la memoria histórica y la compleja y agitada sociedad que surge con la opulencia salitrera. De esta manera, el novelista convoca a los lectores a tener una nueva visión sobre el tema y sobre una época de gran riqueza para el país, pero de una enorme injusticia social. Además, en la mayoría de sus narrativas aparecen como paño de fondo las consecuencias del conflicto bélico, originado por los ingleses, entre Chile, Perú y Bolivia —la Guerra del Pacífico (1879-1881)—, asunto abundantemente tratado por los historiadores de todas las tendencias. Esa lucha dejó como herencia una lamentable enemistad entre pueblos ancestralmente hermanos, pues dividió grupos indígenas que habitan en las tres naciones¹. No obstante, en el espacio de la pampa son todos hermanos.

La vida privada en las minas no había traspasado los umbrales de la literatura, ya que la convivencia y los pormenores de la rutina cotidiana no eran abordados. Además, estos temas tratados —con repercusión nacional e internacional— por un escritor-minero que conoce la dureza y la resistencia que se necesita para sobrevivir en aquel desierto, es una grata novedad. No quiero decir que el tema de la época del salitre no fue tratado por la ficción². Si afirmo,

¹ Es una región poblada por comunidades aimaras y quechuas con un arraigado sentimiento de hermandad que fue quebrado primero con los estados nacionales y después con la guerra fratricida.

² Una de las primeras novelas es *Tarapacá* (1904), de Juanito Zola, que fue prohibida por la fuerte crítica a la industria del salitre y que dentro de las ficciones a menudo es recordada. Volodia Teitelboim escribió *Hijos del salitre* (1950) donde caracteriza un actor colectivo rememorando al dirigente obrero Elías Lafferte. Ver además la recopilación de S. González, M. A. Illanes, L. Moulian, *Poemario popular de Tarapacá 1899-1910*, Santiago, DIBAM - Lom, 1998. Son composiciones de los trabajadores de la pampa, voces genuinas del pueblo.

que las novelas de Rivera Letelier tienen un frescor en el tratamiento de ese asunto. Esta renovación —de una aparente paradoja— está dada por la distancia en que se observa la realidad y al mismo tiempo por la conciencia que el autor tiene de los hechos allí ocurridos. No escribe como un simple observador, relata desde dentro de cada uno de los conflictos presentes en cada oficina. Sus textos presentan una nueva mirada del pasado histórico que vigoriza la narrativa latinoamericana ya que se distancia de los temas urbanos tan tratados en las últimas décadas, no retoma la oposición campo-ciudad antagonizando centro y periferia, tampoco se detiene en crisis individuales de tipo existencialista. Este escritor muestra escenarios conocidos, sin embargo olvidados. Además, el autor ilumina a todo un grupo social estructurado en el texto con abruptos cambios de foco narrativo. El narrador relata pero también le concede voz a una pluralidad, a diversos habitantes de cada uno de los pueblos, al conflicto del minero-individuo como también al grave desequilibrio entre patronos y obreros. Sus obras muestran estructuras sociales del pasado que ayudan a explicar, a través de un camino diferente, el arte, nuestra realidad de sociedad colonialista. También coloca en el centro de la trama, como se dijo, la vida privada que se llevaba en las oficinas salitreras, asunto que ni los estudios históricos ni la ficción habían asumido.

Las consecuencias políticas, económicas y sociales del triunfo chileno en la Guerra del Pacífico fue relevante para el país, pues el Estado chileno se había transformado en propietario de una de las regiones mineras más ricas del mundo en una coyuntura internacional única como la vivida antes de las dos guerras mundiales. Para el gobierno, el lucro fiscal obtenido a través del aporte de los derechos de exportación del salitre posibilitó un crecimiento arrollador en infraestructura —líneas férreas, caminos, edificios públicos, instalaciones portuarias, etc. Este desahogo fortaleció la economía chilena, lamentablemente fue orientada hacia una economía monoprodutora, así la riqueza del Estado descansó únicamente en este mineral. Sin embargo, el dominio de las minas y su gestión directa fueron controlados por capitales extranjeros, especialmente ingleses. Ese desequilibrio económico recrudeció el enfrentamiento de intereses entre la aristocracia y un grupo más progresista, liderado por el Presidente Balmaceda (1886-1891), pugna que desembocó en una cruenta guerra civil. Fue en aquel período que la historia política chilena ganó su primer "presidente mártir", como es conocido Balmaceda³.

El conflicto de 1879 hizo brotar en la clase trabajadora una identidad con la nación, pues miles de operarios fueron reclutados para las milicias, esfuerzo que los llenó de orgullo por haber ayudado al triunfo de Chile. Pero al mismo tiempo, la inmovilidad de la estructura social y la preservación de la riqueza para una ínfima minoría incubó una conciencia proletaria muy sólida. Fue en las salitreras que aparece un nuevo actor en la escena nacional, el trabajador

³ Hernán Ramírez Necochea, *Balmaceda y la contrarrevolución de 1891*. Santiago, Universitaria, 1969.

asalariado, que deja de lado la sumisión propia del trabajador rural y adquiere una autonomía con una clara identificación de clase. Esta se manifiesta en la organización de centrales sindicales, en exigir una legislación para los trabajadores y una firme reivindicación en la prosperidad de la nación. En 1890 los integrantes de la clase obrera se había duplicado como consecuencia de los nuevos puestos de trabajo en las minas, en los puertos y en la construcción de vías de comunicación⁴.

Si me he detenido en algunos y breves antecedentes socio-históricos ocurridos al término del siglo XIX ha sido con el fin de fundamentar la representación del trabajador minero en las tres últimas novelas de la época del salitre, pues son los obreros los personajes que deambulan en las ficciones de este antofagastino.

Dentro del panorama de la narrativa contemporánea de América Latina no es difícil situar a este escritor porque él mismo proporciona los antecedentes. Se considera un admirador de García Márquez y dice conocer al dedillo todas sus novelas confesando haberlas leído centenas de veces para poder observar las "artimañas del lenguaje". Otro maestro explícito, que no lo deja indiferente, es Juan Rulfo quien, a través de su contención lapidaria de su narrativa, obliga al chileno a situarse en un perfecto equilibrio de forma. Junto con mencionar a sus antecesores y modelos, como diría Borges, reclama de los motes baratos de las editoriales que lo encasillan en el manoseado y equívoco concepto de "realismo mágico". Ajeno a nombres y calificaciones para su obra, él prefiere definirse como vinculado a un "realismo estético". Hasta ahora ni el escritor ni la crítica han explicado en qué consiste esa categoría por eso me atrevo a pensar que ni Rivera sabe de qué se trata. Son respuestas insulsas que los libres de espíritu echan mano para zafarse de preguntas igualmente insípidas. Simplemente podemos decir que el novelista es un admirable narrador de historias. Tiene un dominio asombroso de la palabra y es capaz de crear imágenes perdurables con el fin de "limpiar los vidrios del alma del vaho violeta de la melancolía"⁵.

LA VIDA MINERA REPRESENTADA

Analizo a continuación tres novelas centrándome en la imagen que nos ofrece Rivera Letelier del minero y de su lucha política. Tanto *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998) como *Los trenes se van al purgatorio* (2000) y *Santa María de las flores negras* (2002), con la cual cierra el círculo sobre el tema de la pampa, transcurren en ese ambiente. Junto con reflexionar sobre esa temática, me interesa fundamentar teóricamente la idea de representación, concepto que desde los años sesenta se viene construyendo a partir de los trabajos pioneros de Serge Moscovici y de una amplia literatura que circula actualmente en

⁴ Ver Ramírez Necochea, *Historia del movimiento obrero en Chile. Antecedentes. Siglo XIX*, Concepción, LAR, 1986.

⁵ *Los trenes se van al purgatorio*, pág. 8.

América Latina, en Francia y en el mundo anglosajón⁶. A partir de las investigaciones de Moscovici y como resultado de los caminos abiertos por la psicología social más el aporte de las diversas ciencias sociales ha habido un enorme avance en la base teórica y metodológica del concepto. Para referirme al cotidiano minero de aquellas novelas chilenas, me apoyo en las investigaciones de la francesa Denise Jodelet, discípula y continuadora de Moscovici, quien ha expresado que la cultura es la instancia que proporciona materia prima para la construcción de las representaciones y es también la cultura la que facilita el espacio por donde circulan las representaciones sociales⁷.

En la huella de Jodelet, entiendo el concepto de representación como una nueva manifestación de un asunto. El término ya lo indica: volver a mostrar (re-presentar). El sujeto –escritor, analista político, pintor, músico, caricaturista– que quiera representar una parte de la realidad aparece siempre como autor. En consecuencia, me parece que en estas reconstrucciones individuales incurren teóricamente tres aspectos fundamentales. Primero, el sujeto asume una fuerte relación con una referencia, es el aspecto referencial de toda y cualquier representación. El autor-sujeto trabaja también con su imaginación, es decir incide en la representación una dosis creativa. En relación a la representación de la vida minera en estas novelas vemos que se trata de una nueva construcción del tema y un distanciamiento de lo ya elaborado por escritores, historiadores o cualquier otro sujeto. Hay que considerar que cada recreación es única y autónoma. Y el tercer aspecto en la elaboración teórica del concepto es que la representación es de naturaleza social lo que significa que las categorías que la conforman provienen de una cultura compartida por grupos determinados.

Es importante observar además que la representación recoge e integra los más diversos sujetos sociales. Esta noción es fundamental, ya que reconoce que el sujeto transita dialécticamente entre una individualidad y un mundo colectivo⁸. Así, tanto el concepto de representación como el de identidad asumen que el sujeto sólo se desarrolla junto a una alteridad⁹. Al analizar la representación se debe tomar en cuenta la sutil relación que necesariamente se establece entre un sujeto social y el campo social. Se entiende por campo social¹⁰ un espacio de

⁶ Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Buenos Aires, Huemul, 1979. S. Moscovici (comp.) *Psicología Social II*, Barcelona, Paidós, 1984, compilación de diversos artículos de varios investigadores sobre representación. Bernardo Jiménez (comp.), *Aportes críticos a la Psicología Social en Latinoamérica*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990.

⁷ Denise Jodelet (coord.) *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

⁸ Ver la clara explicación sobre sujeto social que ofrece Jodelet en "Entrevista a Denise Jodelet realizada el 24 de octubre de 2002 por Óscar Rodríguez Cerda", *Relaciones*, 93, vol. XXIV, 2003, 117-132; ella amplía el concepto en págs. 128-129; (www.colmich.edu.mx/relaciones/93/indice.htm).

⁹ Ver mi trabajo "Para uma teoria da identidade", Resúmen *Boletim do XVII Encontro Nacional da Anpoll*, 2001, vol. 31, Gramado, Rio Grande do Sul, pág. 224.

¹⁰ El concepto de "campo" viene de la física y está impregnado de dinamismo, de actividad. Las ciencias sociales adoptaron ese término para indicar el lugar donde se establecen las relaciones entre individuos y grupos. El campo social no tiene interés en los hechos.

vinculaciones donde se establece una incesante interacción. Al acuñar este concepto, Pierre Bourdieu estaba consciente y convencido que el campo social está regido por relaciones de poder, sobre todo económicas, sin embargo con el tiempo fue ampliándolo al señalar que en el espacio social se dan variadas y complejas relaciones en cualquier actividad ejercida por actores sociales. La escuela, el deporte, la política, el arte, el periodismo y hasta la gastronomía, dice, son campos sociales, y en relación a este último, aunque sea menor, es igualmente real porque dentro de ella hay actores que van a desarrollar el gusto, otros la capacidad de clasificar los vinos, otros se centrarán en platos elaborados con productos nativos¹¹.

Hemos podido apreciar que las representaciones no surgen ni están centradas en un sujeto ontológico y sí en los fenómenos manifestados a través de construcciones particulares en el campo social. Eso significa que las representaciones sociales son acontecimientos que expresan la subjetividad de los campos sociales. Podemos decir, entonces, que la metodología para analizar la representación va mucho más allá de una construcción individual, pues es una totalidad que se manifiesta no por la suma de las representaciones individuales ya que ésta no es un agregado de individuos como afirma Sandra Jovchelovitch¹². Al contrario, la representación reúne en ella misma una subjetividad grupal, social y colectiva.

Las representaciones se manifiestan a través de prácticas sociales de igual modo que los rituales, las lenguas y las artes en general. La narrativa es una práctica social de donde emerge un sujeto creador desde un campo social determinado. Ese sujeto es un actor social, es decir el escritor chileno contemporáneo Hernán Rivera Letelier, para la teoría de la representación, es un sujeto social formado por su individualidad y su entorno social con todas las relaciones e interacciones que proliferan en ese espacio. Ambas categorías –sujeto y espacio– actúan en una constante influencia mutua. La totalidad que engloba al individuo configura su ambiente social, el cual es extremadamente complejo porque está conformado por diversos factores como el origen, la educación, la época, el lugar, los gustos, los acontecimientos vividos, etc.

Hechos estos necesarios preámbulos, adentrémonos por la pampa salitrea. He escogido el camino más fácil, examino las novelas por orden de publicación. Aunque el argumento difiere en cada una de ellas, todas están empapadas por la vida que se llevaba en los pueblos que fueron creciendo alrededor de una veta.

¹¹ Al completar la noción de campo social en las diversas etapas de su investigación, Bourdieu enriquece la terminología con nuevos conceptos como son "espacio social" y los diversos "capitales": cultural, social, económico, simbólico. Ver *La distinción, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. du Minuit, 1979, pág. 52 y siguientes. Da como ejemplo la escuela presentada como un lugar diferente para el grupo dominante y para el popular.

¹² "Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais", *Textos em representações sociais*, Petrópolis, Vozes, 1999, pág. 79.

Fatamorgana de amor con banda de música cuenta la historia de un pueblito que existió antes de la era del salitre, Pampa Unión. Era una insignificante estación de tren¹³, alrededor de la cual fueron surgiendo unas cincuenta y tantas oficinas salitreras. A raíz del auge del nitrato, Pampa Unión era la única alternativa, en doscientos kilómetros a la redonda, de escapar de las obligaciones impuestas por los administradores de las oficinas quienes pretendieron siempre controlar los mínimos movimientos de sus trabajadores. Así se convirtió en el lugar de compras, de diversión y de una atractiva bohemia para los habitantes de las inmediaciones. Llegó a considerarse como la tierra de la libertad donde había burdeles, un teatro, un grupo de músicos y hasta acróbatas para organizar un circo. Se dice que durante los fines de semana su población variaba de dos mil habitantes a quince mil. Por estos motivos se la atacó siempre, especialmente los industriales salitreros que veían en Pampa Unión una forma de descontrol de sus dominios. Igual a las demás oficinas cuando el mineral no fue más un negocio, desaparece.

Surgida por las necesidades de la población, el gran sueño de sus habitantes era que Pampa Unión apareciera en los mapas. Fuera de esa reivindicación histórica, el deseo de la protagonista era que también tuviera una iglesia. Sin embargo, el pueblo no logró ni el reconocimiento del poder político ni del religioso, y durante cuarenta años de vida la insistencia de los habitantes no tuvo éxito. El momento más próximo de notoriedad estuvo cuando Carlos Ibáñez del Campo insinúa que en su viaje al norte del país en 1929 visitaría Pampa Unión. La novela comienza con esta noticia, transcurre con la preparación de los festejos, especialmente los ensayos de la banda de música que lo recibiría en la estación y culmina con la negativa del Presidente de bajarse del tren que lo transportaba. En forma paralela, el barbero del pueblo, padre de la protagonista Golondrina del Rosario, férreo opositor del gobierno, había decidido inmolarse en esa ocasión con el fin de acabar con el "paco Ibáñez" para lo cual se mezcla con el grupo de músicos. Al darse cuenta que ninguna autoridad política baja del tren, hace detonar una bomba y sólo él muere, pero inmediatamente después todos los músicos son perseguidos y masacrados en el desierto. Una vez más los mineros pierden y el deseo de Pampa Unión de aparecer, aunque fuera por un día en la prensa nacional, se ofusca nuevamente.

El "dictador Ibáñez", como es recordado continuamente por los mineros en sus conversaciones diarias, llega a la política desde las filas militares y al poder a través de múltiples artimañas contra el gobierno democrático de Alessandri Palma. Estableció un gobierno dictatorial¹⁴ y represivo de los movimientos obreros. Su administración pasó a la historia con una marcada seña autoritaria y en el imaginario del chileno es recordado como un milico que per-

¹³ Solamente en 1911 se constituye como pueblo, después sufre una lenta agonía hasta que en 1954 la Municipalidad de Antofagasta desmorita las pocas instalaciones que habían resistido a lo largo del tiempo.

¹⁴ Gobierno democráticamente desde 1952 a 1958.

siguió en forma descarada y cruel a los trabajadores y a los homosexuales. Por orden de la dictadura varios fueron lanzados al mar. Con ese macabro distintivo se inscribe en la mentalidad popular y así es incorporado en la novela.

“De lo único que se preocupaba ese mierdoso cacique de pacotilla era de andar cazando maricas desvalidos para mandarlos a fondear. Pero que eso no era nada, dijo [el barbero], porque si ya era una crueldad extrema fondear a esos pobres cristianos, mandar a fondear a los sindicalistas haciéndolos pasar por maricuecas era el colmo de la perversidad humana”¹⁵.

En las largas pláticas que tenían después del trabajo, un obrero, aún más enfurecido, complementa lo dicho por su amigo contándoles que en la capital se sabe que “entre los últimos dirigentes fondeados en alta mar, la mayoría pertenecía al Movimiento Obrero del Salitre”¹⁶. Observamos, entonces, que Rivera Letelier, sujeto-autor, asume una estrecha relación con una referencia histórica que corresponde a los años anteriores a 1929, época de la gran depresión económica mundial, de la cual la industria salitrera se resintió terriblemente.

El espejismo que se origina en el desierto, desde las alturas, como consecuencia del calor y la reverberación de la arena candente causa, sobre todo en los pilotos, una fatamorgana que produce visiones de selvas, ciudades, lagos, otros aviones. El título de la novela adelanta que la trama se alimenta de varios espejismos, el amoroso, vivido por una pareja de jóvenes con educación y valores sumamente diversos, sin embargo compartiendo un gran entusiasmo por la música y porque Pampa Unión fuese reconocido e indicado en los mapas. Al comienzo de la ficción, el narrador explica la situación territorial del lugar y veladamente insinúa las ilusiones o quimeras de sus habitantes:

“Más allá cuando acaba el pueblo se extiende la soledad infinita de las arenas y la ilusión de los espejismos del desierto”¹⁷.

La oficina salitrera Pampa Unión contó con la honra de ser un de los lugares más combativos en relación a su organización político-social. Por tal motivo estuvo siempre en la mira del gobierno y de los magnates del salitre, pues el pueblo fue catalogado, desde las páginas de sus propios diarios, como un “infernol antro del vicio, vil centro de corrupción y pernicioso burdel del desierto”¹⁸.

Aunque los hombres ocupan un lugar preponderante en el espacio ficticio de todas las novelas como consecuencia del trabajo que llevan a cabo, la mujer también sobresale y, en varias ocasiones, se destaca al ubicarse al margen de las convenciones de la época. Elidia del Rosario, por ejemplo, la madre de Golondrina –protagonista de *Fatamorgana*–, se casa muy joven en contra de la volun-

¹⁵ *Fatamorgana de amor con banda de música*, Santiago, Planeta, págs.16-132.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 16.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 13.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 40.

tad de sus padres, pues ellos no aceptaron los principios anarquistas del novio. Con una tremenda nostalgia y desamparo, después de varios años de viudo, Sixto Pastor recuerda su imagen amorosa que intacta continúa en “los espejos de su memoria”, nos dice el narrador. A través de las continuas conversas con su hija, la figura de Elidia surge como la mujer decidida y vehemente para lograr sus deseos¹⁹. La joven Golondrina crece junto a ese modelo y se convierte en una mujer aguerrida en sus convicciones, un huracán en el amor, valiente en los proyectos de progreso para Pampa Unión, fuera de dedicarse por completo a la música y a la poesía y presentar una audacia asombrosa al cumplir las promesas asumidas²⁰.

Las referencias históricas inundan todas sus narrativas. La presencia de los trabajadores anarquistas, las continuas matanzas de los obreros del salitre, las huelgas iniciadas con idealismo y acabadas en ríos de sangre, el salario pagado con fichas y no con billetes, las pulperías obligatorias, la nostalgia del líder obrero Luis Emilio Recabarren (1876-1924)²¹, los cigarros *Ópera* que fumaban los mineros, muestran significativos pormenores de época y señalan el campo social desde donde el escritor reconstruye la vida de ese período. El narrador rescita cada una de las oficinas salitreras con certeras pinceladas, pero además logra rescatar con minuciosos detalles el dinamismo de Pampa Unión. Nos refresca la memoria, explicitando cómo arribaban a divertirse los desiguales grupos sociales de la pampa salitrera.

“Desde las oficinas con estación ferroviaria, ya medios pasados de copas, llegaban [los bullangueros mineros] en los coches comedores del tren Antofagasta a Bolivia; llegaban desde Chacabuco en Ford T, desde Cecilia en bamboleantes góndolas, desde Candelaria en carretas desvencijadas, desde Araucana, bien acalambrados llegaban en carretas repartidoras de pan, desde Ausonia en tracción animal, desde Carmela arrastrados por el viento, desde Perseverancia en burros, desde Lastenia en mulas, desde La Piojillo en caballos percherones y de las cercanías en fila india, caminando y levantando el inconfundible polvo del desierto”²².

La representación –en este caso, la del mundo del salitre– no se completa sólo con presentar los hechos históricos, también la creación, que es una oficio

¹⁹ Cuando desde el sur son enganchados para trabajar en las minas, ella consigue embarcar el piano de cola y en las noches de mares tempestuosos, enferma de tuberculosis, entretenía al “rebaño de gentes” con piezas de Chopin. *Fatamorgana...*, pág. 7.

²⁰ Al ver que su padre acaba con su vida, que su novio el trompetista Bello Sandalio es asesinado y que sus sueños fueron masacrados por la explotación y la injusticia, ella lleva el piano a la parte más áspera de un cerro y tocándolo lo hace detonar.

²¹ Tipógrafo de origen, daba a conocer la literatura política de la época. Representó en el Legislativo a los pampinos del norte. Organizó el Partido Obrero Socialista en 1912 antecedente del Partido Comunista, creado en 1922. Fue un gran educador y movilizador ideológico de los grupos operarios. Estuvo en Pampa Unión en 1914 dando una conferencia.

²² *Fatamorgana*, págs. 168-169.

social, es un ingrediente fundamental tanto para la construcción teórica del término como para la reproducción de la vida minera. Como había manifestado al comienzo, el autor-sujeto, al representar un objeto —un tema, un personaje, una actitud, un lenguaje— trabaja, como es obvio, con su inventiva. Esta afirmación nos lleva a tener en cuenta que, además de la referencia histórica, cabe en la representación un aspecto imaginativo y creativo que no es solamente individual, pues la estructura mental del artista emerge, crece y se manifiesta inserta en un espacio social y, por lo tanto, incorpora una práctica ya colectivizada. Entonces, es posible reivindicar que la representación siempre es producto de un sujeto (entiéndase individuo, grupo social, grupo ideológico) en relación a otro sujeto. Así la representación social es tributaria de la posición que ocupan los sujetos en la política, en la economía, en la cultura, en la religión, en la educación y en el arte. Al vincular estas afirmaciones con el pensamiento de Bourdieu, podemos aseverar que el sujeto social se expresa llevando consigo la totalidad de los referenciales proporcionados por los diversos capitales que ha recibido.

A continuación intentaré dar algunos ejemplos en relación al sujeto social teniendo como horizonte la vida en las salitreras. Es necesario tener en cuenta la dificultad metodológica que es deslindar aspectos que se encuentran entrelazados sutilmente y cuya fuerza significativa está dada por la concatenación de sus diversas partes. Es la antigua discusión, dentro de las ciencias humanas, entre el sentido de la totalidad y cada una de las unidades que la componen.

Como todos sabemos, el trabajo minero es un oficio arduo y desgastante tanto en las minas que se encuentran en el subsuelo como las explotadas a pleno sol, como son las del salitre. Los pueblos de la pampa salitrera fueron creciendo a algunos kilómetros de distancia de los filones y cuando los trabajadores volvían después de la jornada diaria, muertos de sed y extenuados, las diversiones eran escasísimas. Entonces, la bebida y el parloteo en los bares llegaron a ser las únicas distracciones. Sin embargo, para la historia oficial, el minero fue siempre caracterizado como vicioso, rebelde y pendercierno. A esas afirmaciones, el escritor rebate repitiendo en sus novelas que los mineros jamás fueron “borrachos, solamente bebedores”. El sujeto social que incorpora Rivera Letelier, en la voz del narrador, presenta como contrapunto toda una historia de huelgas y de reivindicaciones por mejores salarios. En la pintura ficcional de la vida cotidiana da a conocer el abominable sistema de fichas que recibían como remuneración, describe el “salvaje horario de sol a sol” que en la pampa significaba catorce horas corridas de trabajo sudando como bestias “bajo el sol más ardiente del planeta”. O sea el escritor está enfrentado a dos sujetos sociales, la historia oficial y la realidad obrera que él mismo vivió y, precisamente, de esa oposición brota la representación escogida por el autor. Otro contrapunto es subrayar los sueños de sus habitantes y los logros conseguidos por algunos pueblos, como fue el organizar un Teatro Obrero, una banda de música y el deseo de construir una iglesia. En *Falamorgana...*, destaca con énfasis la inclinación a la música de sus protagonistas, Golondrina y Bello Sandalio. Y en

la novela *Santa María de las flores negras* dos de los principales dirigentes de la huelga pertenecían a la orquesta filarmónica.

Además de estar vinculado a una referencia y a un aspecto creativo, el concepto de representación es de naturaleza social lo que significa que las categorías que conforman una representación provienen de una cultura compartida por un grupo, en este caso la sociedad chilena. En relación a esta sociedad, se puede conjeturar la existencia de diversos grupos, unos conocieron los hechos, otros deben haber oído hablar y otros en algún momento habrán leído sobre lo ocurrido en el desierto de Atacama. Actualmente sabemos que en aquella época surgieron micro-sociedades en el lugar más inhóspito del planeta. Sabemos que esas oficinas salitreras (ya este nombre lo manifiesta) no se adecuaron ni al modelo rural ni a un paradigma urbano y que llevaron a cabo una lucha bien distinta del resto de los conglomerados sociales y que su existencia ha sido transmitida para las generaciones futuras en forma bastante arbitraria. En este momento de nuestra reflexión es que convergimos con el tercer aspecto que involucra la construcción teórica del concepto de representación: la vinculación con una cultura grupal la que se manifiesta, y así debemos entenderla, como una subjetividad derivada del campo social²³, punto esencial del concepto.

Esa subjetividad social o colectiva, el autor la ha representado en las seis novelas publicadas²⁴. Él mismo ha manifestado que las cuatro primeras son el preámbulo de *Santa María de las flores negras* con la cual dice terminar el ciclo salitrero. Pero no es así, pues al escritor le es difícil dejar de lado ese escenario porque leyendo *Canción para caminar sobre las aguas* apreciamos hasta qué punto el autor está "colgado del arco de la memoria" —disfruto de esa frase del personaje Brando Taberna—, ya que el trasfondo de la última novela es el norte, pues "la pampa es el patio de mi infancia"²⁵. No sólo de Taberna también de Rivera Letelier...

En *Los trenes se van al purgatorio* se aproxima al escenario pampino describiendo la vida que se llevaba en el Longino, el tren que efectuaba el trayecto para las minas. Fue el vehículo de millares de personas que iban en busca de las supuestas riquezas del salitre, de amores perdidos o simplemente de una nueva vida. Allí viajaban los obreros enganchados, contactados en los diversos pueblos del sur y seducidos con falsos salarios y promesas de un próspero futuro. La inmigración desde el sur hacia el norte del país y también la procedente de los países limítrofes fue inmensa. Sin embargo, cuando la explotación humana y minera acaban, el tren se aprovecha para visitar lo que sobró, las ciudades fantasmas.

El tiempo ficticio en esta novela está tratado en forma bastante ambigua, pues se puede considerar que el viaje en tren dura cuatro días, cuatro años o cuatro horas —el desierto envuelve las conversaciones, las miradas, los recuer-

²³ Ver pág. 7.

²⁴ Incluyo *Canción para caminar sobre las aguas*, Santiago, Planeta, 2004.

²⁵ *Canción...*, pág. 115.

dos y las vivencias en un velo atemporal— ya que el recorrido pareciera ir sin rumbo. A veces da la impresión que el tren se detiene y sus pasajeros se remontan a experiencias lejanas contando historias paralelas sin conexiones, pero entrelazadas fuertemente por el mismo ambiente de la pampa y especialmente por las evocaciones de dos pasajeros —un joven trompetista y otro hombre de más edad— que recuerdan experiencias personales y diversos episodios de varias oficinas salitreras: Pampa Unión, Resurrección, La Patria, Encarnación. Ellos están unidos también por el recuerdo de una misma mujer, esa que “nunca fue igual a ninguna otra en el mundo” nos dice el narrador. El joven la busca en la imposibilidad de olvidarla y el viejo la espera porque “no había nada más lindo en la vida que un tren trayendo a la mujer amada”²⁶. El texto es de lectura fascinante tanto por las atrayentes imágenes que ofrece²⁷, por la aguda denuncia social²⁸ como por la horizontalidad de las anécdotas, pues éstas son un mosaico de las más diversas situaciones; el traslado de un preso, el canto de un ciego entonando los boleros de época, una capilla ardiente velando un difunto y hasta el nacimiento de una criatura. Además la novela revela la nostalgia que sienten los personajes por ese medio de transporte porque, al igual que los poblados, el tren desaparece y con él “la última cuota de romanticismo del siglo”²⁹, se desahoga el escritor.

Como dice Rivera Letelier, el haber podido escribir *Santa María de las flores negras* y focalizar ese hecho histórico que conmueve al país hasta ahora, fue un lento trabajo que de a poco se fue acercando a través de los textos anteriores. Diversos personajes de los otros espacios evocan ese fatídico diciembre de 1907. El barbero Sixto Pastor, “anarquista de corazón”, nos ofrece varios detalles sobre ese conflicto. Asegura que a partir de ese acontecimiento, los obreros del norte no confiaron más en los militares, que en el círculo íntimo del gobierno a la matanza de la Escuela Santa María la llamaban “Batalla de Iquique”. El trompetista Bello Sandalio, a sus once años, recuerda nítidamente el ruido ensordecedor de las ametralladoras aferrado a los brazos de su abuela³⁰. En *Los trenes se van al purgatorio*, el acordeonista, deambulando por los carros atestados de gente, pisa varias veces a un viejo, él enfurecido y con los ojos en delirio lo agarra por las solapas gritándole tristemente “fuimos más de tres mil los muertos en la Escuela Santa María”³¹. A Rivera Letelier le rondaba ese acontecimiento y lo fue dosando por medio de breves y decisivos comentarios hasta que estalla en un texto sorprendente.

²⁶ *Los trenes...*, pág. 186.

²⁷ Algunos ejemplos: “el anochecer ya ha comenzado a adherirse como un tenue velo de viuda”, pág. 56; “ellas [las locomotoras] que fueron catedrales de la distancia”, pág. 187.

²⁸ Un pasajero no se incomoda por el robo del reloj porque, según el narrador, “se lo habían regalado los buitres de la Compañía el año pasado, al cumplir cuarenta años de servicio, como la llamaban ahora a la esclavitud”, *Fatamorgana...*, pág. 77.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 189.

³⁰ *Ibid.*, pág. 146 y pág. 281.

³¹ Pág. 115.

La novela *Santa María de las flores negras* reconstituye la horripilante matanza por las fuerzas militares de miles de trabajadores del salitre, ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique un 21 de diciembre de 1907. Fue el desenlace de la primera huelga general de los mineros del norte. Tal vez sea el antagonismo de clase más sangriento, más sórdido y más feroz de la historia chilena. El escritor, siendo oriundo de la pampa, sólo escuchó hablar de esta tragedia a los dieciséis años, por eso, ha manifestado, enfoqué estos hechos porque los historiadores no han querido rememorarlos. En los libros de historia hasta antes del gobierno de Salvador Allende (1970-1973) esa masacre no era mencionada. Esos acontecimientos no existieron para una elite como otros, mucho más recientes... Sin embargo, fue a través de la música, al comienzo de los años setenta, que la matanza se recuerda a nivel masivo. La célebre "Cantata" que, sin duda, divulgó aquellos hechos, es una condenación explícita a un olvido también explícito:

*Señoras y señores
venimos a contar
aquello que la historia
no quiere recordar*³².

Para reconstituir esos episodios, el autor emprende una exhaustiva investigación en archivos y periódicos de la época. Los nombres de las autoridades, de los militares y de los administradores de las minas son auténticos. La voz de los mineros está representada por los Olegarios, los Josés, los Domingos, las Gregorias y por muchos otros que se fueron uniendo a la columna que bajó caminando desde los cerros salitreros hasta el puerto. Es verdad que sus nombres no tienen la más mínima importancia, pues tanto en la realidad de los acontecimientos como en la ficción, la identidad de grupo está dada por un único norte –reivindicar sus derechos–, y así fue históricamente y también en la novela.

Me permito, en forma muy breve, complementar lo dicho sobre la representación ampliando el concepto de identidad que ya había mencionado, pues al representar algo, el sujeto social o el escritor, en este análisis, también se identifica con lo que está representando, categoría necesaria para acceder a una identidad. En las reflexiones actuales sobre la identidad se considera que en el momento en que asumo el mundo de los otros, es decir cuando me identifico –etapa simultánea a la identidad– con ese mundo, éste deviene también el mío. Este proceso permite y facilita el establecimiento de motivaciones recíprocas entre los individuos porque se establecen intereses, acciones y proyecciones conocidas y aceptadas por todos los que forman un grupo o una colectividad. Estas motivaciones están orientadas en un tiempo y dirigidas hacia un futuro.

³² "Cantata popular Santa María de Iquique". Letra y música de Luis Advis. Intérpretes: Quilapayún.

Entonces, empíricamente podríamos afirmar que es en este momento cuando se establece una identificación entre los individuos. Esta identificación nos revela que los sujetos no solamente viven en un mismo mundo, sino que también participan cada uno del ser del otro. Porque ese otro hace propio el mismo mundo, el mismo espacio externo. Este proceso que he descrito en forma tan teórica es la esencia de los vínculos entre los individuos y es el eje de la dialéctica entre el sujeto individual y el sujeto social o colectivo³³.

Retomemos, para concluir, el hecho histórico y la ficción sobre la matanza de Santa María. Sabemos que la movilización hacia Iquique fue de tal envergadura que las oficinas salitreras fueron quedando desiertas, pues los obreros más decididos partieron "acompañados de sus mujeres, de sus camadas de hijos y hasta de sus perros y gatos"³⁴. El tiempo narrativo de once días que dura el descenso parece dilatarse incontable para atrás, ya que a través de la vida privada de cuatro mineros y una mujer se reconstituye, en una impetuosa pluralidad, una voz colectiva del pasado. Me parece que el autor consigue expresar, con un dominio total de los hilos que van tejiendo el texto, esas subjetividades sociales, masivas, colectivas que fundamentan el concepto de representación.

Al final de la novela, el mismo narrador nos dice que él habla por los sin voz, pues el "mundo entero sabrá de la más infame atrocidad que recuerde la historia del proletariado universal"³⁵. Sin embargo, esa subjetividad colectiva no está representada solamente por la voz de los vivos, pues después del asesinato en masa, los que partieron al más allá retoman la palabra y con rabia e incredulidad nos gritan que "continúan revolcándose y despotricando contra la hipocresía con que se ha tratado de ocultar al país los millares de muertos de esta carnicería a mansalva"³⁶.

Para terminar, quería decir que aprecio sobremanera el tema de estas narrativas, el dominio del habla escrita que tiene el escritor y la fluidez de las acciones, además de gozar con las vibrantes imágenes con que enriquece la trama, por eso quería comentar las novelas de Hernán Rivera Letelier. Me interesaba, también, fundamentar mis observaciones en ese entrenzado inseparable que se establece entre un sujeto-autor y el campo social, pues así se manifiesta la representación.

³³ Alberto Mellucci, *A invenção do presente*. Petrópolis, Vozes, 2001.

³⁴ *Santa María...*, pág. 26.

³⁵ *Op. cit.*, pág. 237.

³⁶ *Op. cit.*, pág. 236.

COCUYO DE SEVERO SARDUY:
UNA VERTIENTE LATINOAMERICANA DE LA NEOPICARESCA

Cristián Montes Capó

Según advierten los estudios literarios, la novela picaresca es un fenómeno principalmente hispánico, originado a partir del siglo XVI. Sin embargo, rasgos de esa literatura se han desplazado a la narrativa hispanoamericana, permaneciendo vigentes hasta nuestros días. Especialmente en zonas como México y Argentina han surgido novelas en las que se evidencian rasgos de la picaresca española, ya sea desde la perspectiva de los personajes centrales, del viaje iniciático, o de la visión del mundo como un cosmos en desintegración. La picaresca se instaura así como una literatura surtidora de imaginarios que posibilita el diálogo intertextual entre escrituras y concepciones de mundo diferentes.

Durante las últimas décadas, el intertexto de la picaresca ha sido reiteradamente contextualizado. Ejemplo de ello es la novela *Muerte de Sevilla en Madrid*, de Alfredo Bryce Echeñique, que tiene como antecedentes *Don catrín de la Fachenda* y *El periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. La novela de Bryce Echeñique reelabora la figura del pícaro a partir de las vicisitudes de un joven arribista que debe usar todo tipo de artimañas para sobrevivir en el mundo. El tipo de formación por él adquirida y los diversos personajes que remiten intertextualmente a la figura del amo en la tradición picaresca, redundan en una imagen de mundo entendido como un campo de batalla en el cual se debate la identidad del sujeto. Por su parte, Homero Aridjis ha escrito dos extensas novelas en torno a la vida de Juan Cabezón de Castilla; saga que se inicia con *1492, vida y tiempo de Juan Cabezón de Castilla* y continúa con *Memorias del nuevo mundo*. El itinerario descrito consagra las venturas y desgracias del personaje, desde su oscuro nacimiento hasta el momento que llega a América, una vez que ha sido expulsado de Europa, por el solo hecho de ser judío. Respecto a Argentina, la novela *Las tumbas*, de Eduardo Medina, se ha erigido también como obra representativa de esta vertiente narrativa definida como neopicaresca. En ella se cuenta la historia de un niño de padre desconocido, que irá dando tumbos por los diversos reformatorios de Buenos Aires. Una vez libre de esa dependencia irá descubriendo, a su pesar, que toda la ciudad no es más que un gran reformatorio.

Sin embargo, es la novela *Cocuyo*¹, escrita por el cubano Severo Sarduy, la que reactualiza de manera paradigmática el género de la picaresca. Este trabajo se concentrará en dicha novela, remitiéndose principalmente a dos focos de atención. El primero de ellos se referirá a las coincidencias estructurales y de significación que emparentan a la novela *Cocuyo* con la tradición picaresca, específicamente con *El Lazarillo de Tormes*². El segundo foco, en cambio, atende-

¹ Severo Sarduy, *Cocuyo*, Barcelona, Tusquest, 1990.

² "En el *Lazarillo* la palabra pícaro no existe y, por lo tanto, Lázaro no fue conocido por esa denominación, al contrario de lo que sucede con el personaje de Mateo Alemán, identificado

rá de qué forma se trastoca el canon de la picaresca, debido a la incidencia del intertexto bíblico y a la inserción de la novela en la tipología de relato escatológico. Serán estas las preocupaciones de este ensayo y no otros aspectos del programa narrativo de Sarduy, como es el caso de su concepción neobarroca de la escritura, sus reformulaciones acerca de la constitución del sujeto, etcétera. A pesar de la enorme importancia que dichos contenidos tienen para la comprensión de su obra, no son pertinentes, en este caso, para los efectos de las siguientes reflexiones.

COCUYO Y LA (TRÁGICA) RECUPERACIÓN DE LA FIGURA DEL PÍCARO

La novela *Cocuyo* revitaliza el canon de la picaresca a partir de su estructura formal, incorporando el motivo del viaje, auténtico "eje medular de la novela"³. El deambular de Cocuyo se constituye como el elemento técnico fundamental para el progreso de la acción. Su presencia en todos los episodios permite la articulación de éstos, unificando la acción narrativa, de la misma forma como sucede en *El Lazarillo de Tormes*. A nivel diegético, se trata aquí de un niño que deja su casa para vagar por la ciudad, sirviendo a distintos amos, de los cuales recibirá un determinado aprendizaje acerca de la vida. Una vez que ha intentado envenenar a su familia –debido al tormento psicológico que ella le impone– Cocuyo arranca del hospital para nunca más volver, sufriendo los avatares de una sociedad alienante. En su deambular conoce a Hada, único referente que le otorga sentido a su existencia y que es prostituida por Caimán e Isidro, sórdidos personajes representativos del entorno asfixiante. Cocuyo buscará desesperadamente salvarla de ese destino aciago, pero fracasará en su intento, quedando derrotado a orilla del mar, mirando las estrellas y deseando eliminar al género humano.

AZAR Y CASUALIDAD

El desplazamiento de Cocuyo por los diversos ámbitos de ciudad de Cuba se propone como el recurso adecuado para expresar la casualidad que sustenta la experiencia de vida. La novela reactualiza así una característica de la picaresca que consiste en "narrar el destino de un personaje que está al margen de la sociedad y que, en gran medida, es un fruto de la casualidad, del azar"⁴. Una

claramente como pícaro (...) Sin embargo no puede desconocerse que los ingredientes fundamentales de lo que irá llenando la novela picaresca, están presentes ya en el *Lazarillo de Tormes*, tanto desde un punto de vista estructural como temático", Eduardo Godoy, Edición comentada y anotada de *Lazarillo de Tormes*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1992, pág. 55.

³ Verónica Maqueo Méndez, "Cocuyo: una aproximación a lo dual", *Revista Quimera*, N.102, 1991, pág.44.

⁴ Erwin Haverbeck, "La novela picaresca española", Instituto de Filología Hispánica, 12 notas de divulgación", 1990, pág. 18.

legalidad azarosa rige el destino de Cocuyo desde el encuentro con el primero de sus amos. En este sentido, la llegada a la casa de la Bondadosa –la primera de sus amos– será representativa de su ingreso a un registro existencial donde la casualidad será la dinámica que regule el devenir de las acciones. “¿Cuál era la verdad, cuál era el trabajo de la Bondadosa? ¿No sería todo una simple casualidad, una broma?” (pág. 79).

PÉRDIDA DEL *DOMUS*

Cabe recordar que una vez que el pícaro de la tradición sale de su casa para emprender el viaje, irá generando una distancia física que nunca podrá ser revertida. Es el caso de Lázaro, quien no regresa más a Salamanca ni a casa de su madre. La pérdida definitiva del *domus* ciudadano y del hogar redundará en la inevitable tensión en la que se debate la interioridad del personaje. El domicilio, tanto en el caso de *El Lazarillo de Tormes* como de *Cocuyo*, no funda un lugar reflexivo desde un punto de vista existencial. Se anula, en definitiva, un estado del alma, lo que se traduce en el alejamiento definitivo de Cocuyo del locus originario: “La fuga lo había desraizado, lanzado a un exilio sin regreso” (pág. 54).

APARIENCIA VERSUS REALIDAD

En la picaresca tradicional, la configuración del mundo se estructura básicamente en torno a las oposiciones: apariencia/realidad y parecer versus ser, ley estructural que permite dar cuenta de la hipocresía humana. A nivel de la perspectiva semántica “una cosa es lo que ve la sociedad y otra, lo que él contempla: en el ciego la gente ve bondad; él contempla su crueldad; en el clérigo, generosidad; él avaricia e hipocresía; en el escudero, holgura económica y honrada situación; él pobreza, hambre y angustia social”⁵.

El pícaro deberá internalizar la oposición parecer versus ser, con el fin de integrarse a un mundo donde la realidad ha perdido consistencia y en donde debe necesariamente subsistir.

En el caso de *Cocuyo*, la estructura de conjunto referencial permite visualizar la coexistencia de los planos mencionados. Tanto personajes como acontecimientos se presentan interferidos por un dispositivo generador de apariencias, instalándose el simulacro en el centro mismo de la representación. Esta modalidad de existencia se hace evidente en el personaje llamado Bondadosa, nominación irónica para referirse a alguien que encarna lo opuesto al valor apelado.

⁵ Según José Promis: “De los ejemplos de Lázaro se desprende la concepción de la realidad como un juego permanente de apariencias engañosas. Los seres humanos, movidos por intereses personales y egoístas, aparentan ser lo que en realidad no son”, José Promis, *El concepto de la realidad en la literatura española*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1992, pág. 66.

Cocuyo aprenderá de ella la necesidad de sospechar y poner en duda todo lo proveniente del ser humano:

“Cocuyo dudaba de la bondad misma de la Bondadosa, de que las cosas todas hubieran llegado a su apariencia o a su realidad” (pág. 77).

COCUYO, UN ANTIHÉROE CONSTRUCTOR DE SU DESTINO

Como es sabido, “con el pícaro se alzan a la categoría de héroes, tipos innobles y vulgares, ocupando el lugar que antes solo habían llenado los nobles y valerosos”. Erigido en antihéroe, el pícaro deberá ir construyendo su destino, asumiendo la soledad que dicho proceso implica⁶. La ausencia de solidaridad afectiva se traduce en su radical desconfianza frente a los demás y la conciencia de estar solo en el mundo. De la misma manera que Lázaro, quien corrobora que el ciego no es verdaderamente una compañía y que en el fondo está solo en el mundo, Cocuyo aprenderá que el deseo de vínculo humano deviene siempre en ilusión frustrada: “No hablaba con nadie [...] Si se tomaba una cerveza era siempre solo” (pág. 94).

Finalmente, otra similitud en la constitución de la figura Lázaro-Cocuyo es su condición de extrañamiento en un ámbito inhóspito. Al igual que Lázaro, en su enfrentamiento inicial con el mundo, Cocuyo desconocerá inicialmente las claves para interactuar en sus dominios: “No sabía descifrar la realidad que lo rodeaba. Esa opacidad era letal” (pág. 107). Deberá generar desde sí mismo los recursos simbólicos para tal empresa, comenzando a hablar y a escribir sin ayuda de nadie. La escritura será la vía privilegiada para develar la realidad y diferenciar lo esencial de lo insignificante: “Lo que llaman escribir” –se dijo entonces– debe de ser eso: poder ordenar las cosas y sus reflejos” (pág. 150).

TRASTROCAMIENTO DEL CANON

Hasta aquí han podido apreciarse un conjunto de homologías entre *Cocuyo* y *El Lazarillo de Tormes*. Lo que se hará a continuación será visualizar cómo la primera se aleja de su modelo, instaurándose como una novela de *origen y final*.

Cabe recordar que en *El Lazarillo de Tormes*, el personaje central experimenta un proceso interior que va desde un estado de inocencia primaria hasta un cierto acomodo moral respecto al mundo en que se halla inserto. Coherente con lo mencionado, una de sus motivaciones principales es ascender socialmente, única forma de sobrevivir en ese tipo de sociedad. El fantasma de Lázaro

⁶ “En algunos textos narrativos de jóvenes autores, la condición de marginalidad de los personajes se marca como originaria e inevitable (...) lo que ha hecho surgir en sus relatos la figura del pícaro en condición de contramarginal, por no tener otra opción que mirar hacia el límite, hacia el centro. *Cocuyo* y *Tunas* comparten esa última vocación”. Francisco Aguilera. “El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales”, *Revista de Humanidades*, N^o 7, Universidad Andrés Bello, pág. 59.

es por lo tanto el hambre, imperativo que lo impulsará a interiorizar el funcionamiento de un mundo donde prevalece el doblez y la mentira. Deberá manejarse en las técnicas del engaño para lograr sus fines, motivado por una unívoca concepción del bien, esto es, lo provechoso. La historia del pícaro se define entonces como un proceso de contraaprendizaje que desemboca en su inserción en el mundo de los adultos. Se hace pregonero y vive al resguardo de un Arcipreste que, aunque parece estar involucrado con su mujer, es quien le otorga el sustento tan largamente buscado. En síntesis, es posible decir que el pícaro de la tradición es asimilado por la sociedad, convirtiéndose ésta en la sede donde en definitiva se integra y conquista su legítimo espacio.

Respecto a la desviación de *Cocuyo* del modelo de la picaresca originaria, es necesario enfatizar que el personaje no se degrada en su contacto con el mundo y no posee la motivación de ascender socialmente. Su preocupación radica, más bien, en preservar su identidad al interior de un ámbito que lo estigmatiza desde un inicio con la mirada del Otro: "Sintió la mirada de las tías acribillándolo desde la trinchera de los ojos[...]. Fue su primer miedo. Miedo a la mirada" (pág. 13).

El fantasma de *Cocuyo* no es el hambre sino la sensación de acoso que sufre invariablemente: "Se limitó a interrogar al fámulo ofuscado ante el *Cocuyo* en acoso" (pág. 206). Por otro lado, para conseguir sus fines no asimilará las técnicas del engaño, puesto que no es un ser proclive a vivir desde la máscara. Cualquier intento de simulación estará siempre destinado al fracaso. Por tal razón, cuando intenta hacerse el muerto ante su familia fracasa en el instante.

Otra diferencia importante entre *Cocuyo* y *Lázaro* es que en el primero la concepción del bien no está ligada a lo provechoso sino a la búsqueda angustiada de la verdad: "Saber la verdad le importaba ahora más que respirar" (pág. 78). Su itinerario existencial no puede definirse, entonces, como un proceso de corrupción, ya que no obtiene provecho alguno de los acontecimientos y vive su existencia como una resta permanente. *Cocuyo* es herido por el mundo y a través de esa huella irá perdiendo lo constitutivo de lo humano: lágrimas, orina, sangre, y semen.

Como se desprende de lo hasta aquí mencionado, la diferencia esencial entre *Lázaro* y *Cocuyo* estriba en la manera de relacionarse los personajes con el mundo y consigo mismos. En el caso de *Lázaro*, su proceso de crecimiento se orienta a partir de un imperativo realista que lo ubica de lleno en la sociedad que ha debido conquistar. *Cocuyo*, en cambio, no comulga con una humanidad que rechaza categóricamente:

"El género humano le pareció entonces como una deyección irrecuperable, como un resto. Eso: el residuo, la ruina de un ser ideal tramado en los orígenes por algún dios iluso y a fin de cuentas reducido a este desparpajo de gestos, a esta suciedad esencial" (pág. 179).

Si en *El Lazarillo de Tormes* se observa una crítica a la descomposición nacional, en la novela de Sarduy el rechazo abarca al género humano en su integri-

dad. Para Cocuyo el mundo es un ámbito enfermo donde el engaño y la miseria humana han dejado una marca: "tan insoslayable como el hambre o la sed, de trampa, de mezquindad" (pág. 208). Su opinión sobre el ser humano es general e implacable: "Todos traicionaban. Todo asqueaba [...] le habían mostrado el verdadero rostro del hombre, su esencial doblez" (pág. 208).

En definitiva, a diferencia del pícaro de la tradición, Cocuyo no se integra finalmente al mundo. Se trata de vivir negando el entramado de la realidad, en una urgencia por hacer de la subjetividad un muro de contención y negación de la evidencia. De ahí la fractura definitiva de Cocuyo con el mundo y consigo mismo; posición insostenible que deriva en un postulado existencial que remite al habitar esquizofrénicamente el mundo: "Para poder sobrevivir tengo que convencerme de que lo que estoy viendo y oyendo no es real" (pág. 164).

COCUYO: UNA NOVELA DE LOS ORÍGENES Y DEL FINAL.

Dar cuenta del alejamiento del canon de la picaresca que se observa en la novela de Sarduy, exige visualizar la presencia de otro intertexto regulador de la ficción narrativa. Se trata del texto bíblico y en especial del relato del Apocalipsis, el cual opera aquí como modulador en la constitución del mundo posible. Tal intertexto se perfila en dos grandes esquemas de representación. El primero de ellos remite al proceso creciente de desintegración del espacio representado. El segundo se refiere a la presencia activa del personaje en la derogación de esa modalidad de existencia cuestionada.

En cuanto a la imagen de un mundo en descomposición progresiva, la cronotopía que subyace al entramado semántico del texto puede definirse como *el devenir de un mundo en desintegración*. Coherente con esta postulación, las categorías de tiempo y espacio despliegan una dinámica de aniquilamiento de un territorio dominado por las fuerzas de tánatos. La cronotopía propuesta tiene su concreción lingüística en las palabras *carencia* y *falta*; significantes que abarcan todo lo relativo a lo existente y a la materialidad del mundo:

"Comprendió entonces que lo que le faltaba no era el aire, ni la imagen neta de las cosas, ni el cuerpo de Hada; sino algo más vasto y más recóndito, una *carencia* que no se encontraba ni más acá ni más allá, sino junto a las cosas" (pág. 73).

La carencia afecta a la realidad entera, la que va siendo carcomida progresivamente por energías fatales. Lo roído deja un hueco, es decir, una falta de lo que antes estuvo y pronto dejará de estar. En tal proceso destructivo, la especie humana es contaminada por la gravedad y la extensión de la carencia. En definitiva, es la vida entera la que parece ir desapareciendo hasta llegar a su total anulación, es decir, a la nada:

"El trabajo de la *carencia* era incesante: royendo, royendo (...) El rumor nocturno de los ratones aterrados por la inundación, después del ciclón.

Los ratones laboriosos, devorando la madera (...) Ahora la falta lo atravesaba todo. Hasta el cuerpo de Hada. Lo roía todo. Lo contaminaba todo. Ensuciaba todo lo que existía con su inanidad" (pág. 73).

Respecto al segundo esquema de representación mencionado, el intertexto bíblico y en especial el relato del Apocalipsis adquiere aquí una elaborada reactualización. *Cocuyo* se erige como una novela en la cual subyace la percepción de una aguda crisis, la que viene a constituirse en una especie de nexo entre la literatura y otras formas de expresión que permiten diseñar una estructura de pasado, presente y futuro. La cronotopía postulada remite al texto bíblico, cuya estructura se define en términos de un principio y un final postulados⁷. *Cocuyo* se emparenta con un conjunto de novelas hispanoamericanas que, dentro de la vertiente de novelas de origen y destino, remiten al texto bíblico en sus variadas contextualizaciones⁸. En todas ellas, el contexto apocalíptico opera como revelador de sentido en la comprensión de los mundo ficcionales.

Con respecto a *Cocuyo*, la novela procesa las ideas de origen y final desde su propio tiempo y espacio de gestación. Al igual que en el texto bíblico, perfila un estado de mundo cuya conjunción polivalente se reduce a una dimensión escatológica⁹. Por ello se entiende una doble acepción que abarca los conceptos de *residuo* y de *fin de mundo*¹⁰. La contextualización propuesta alude metafóricamente a la ciudad de Babilonia y su simbología de confusión y muerte. Cabe

⁷La Biblia es un modelo conocido de historia. Comienza con el principio ("En el principio") y termina con una visión del fin ("Amén, sí, ven Señor Jesús") El primer libro es el Génesis, y el último, el Apocalipsis. En términos ideales, es una estructura enteramente concordante, con un fin en armonía con el medio, y un medio, con el principio y el fin": Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1983, pág. 18.

⁸Los textos narrativos se estructuran a la manera de redes de abundantes intertextualizaciones, muchas de ellas tomadas de textos de carácter religioso [...] básicamente de la Biblia [...]. Específicamente, en novelas de autores jóvenes son textos extraídos del Canon bíblico los atraídos de manera preponderante, sin que esto signifique que su presencia se circunscriba a discursos religiosos": Francisco Aguilera, "El Origen y el Destino en Novelas Hispanoamericanas Actuales", *op. cit.*, pág. 51.

⁹Escatología: Tratado de cosas excrementicias. Referente a excrementos y suciedades. F. Rel: Conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba. Las ideas englobadas en esta palabra se encuentran, de una manera, más o menos confusa, en todos los pueblos (...) En el fondo de todos late un mismo sentimiento, a saber: que después de la muerte la divinidad premia las buenas acciones y castiga las malas, y que este mundo no es eterno, sino que vendrá el día en que desaparecerá para siempre", *Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Espasa Calpe, Madrid, 1957 (Séptima Edición), págs. 783-784.

¹⁰Con relación a la primera acepción (residuo), es pertinente la siguiente cita bíblica: "Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y estaba adornada con oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en la mano una copa de oro que estaba llena de cosas repugnantes y de las inmundicias de su fornicación. Y sobre su frente estaba escrito un nombre, un misterio: Babilonia la Grande, la madre de las ramera y de las cosas repugnantes de la tierra", "Revelaciones", Capítulo 17, versículos 4 y 5. En cuanto a la segunda acepción, la idea de fin de mundo se concentra en las palabras de Jehová: "Esto es lo que ha dicho Jehová: Aquí voy a suscitar contra Babilonia y contra los habitantes de Leg-Gamei un viento arruinador; y de veras enviaré a Babilonia aventadores que ciertamente la aventarán y que harán vacía su tierra". Jeremías, Capítulo 51, Versículos 1 y 2.

recordar que en la tradición bíblica el nombre Babilonia significa vida humana. La destrucción de la ciudad simboliza, por ello, la destrucción del ser humano. Respecto a la primera acepción (residuo), hay que observar que Cocuyo, al inicio de la novela, resbala abruptamente por sobre materias excrementicias: "Por qué se tiró, tinajón abajo, en aquel fecal trineo?" (pág. 13). El terreno contaminado de estiércol le arrebató parte sustancial de su identidad: "Pero la defecación lo arrastraba hacia abajo, robándole algo de sí mismo." (pág. 14). La putrefacción cubre la tierra entera, por lo cual decide realizar una tarea ineludible: "Se juró volver para [...] limpiar el universo de tanto estiércol" (pág. 209). Su decisión de eliminar al mundo es consecuente con la opinión que tiene acerca de la humanidad; juicio que concentra la dimensión escatológica desplegada en el texto: "El hombre es la mierda del universo— se dijo a sí mismo Cocuyo" (pág. 205).

En cuanto a la segunda acepción de la palabra escatología, esto es, fin de mundo, la representación se densifica metafóricamente con variados indicios de destrucción y muerte: "Murciélagos[...]. Pasarán murciélagos". (pág. 21) La naturaleza evidencia la alteración de su legalidad interna, como es el caso de los peces que escapan del agua y se revuelcan desesperados en la tierra. Ilustrativo del cataclismo anunciado es el huracán que azota la faz de la tierra:

"Sopló el huracán como un Eolo endemoniado. Se picó el mar y saltaron las crestas de las olas como si lanzaran escupitajos contra las fachadas coloniales de la acera de enfrente. Los pájaros daban gritos volando a ras de tierra" (pág. 22).

La descripción del escenario donde transcurre el descalabro natural, el tipo de comparaciones realizadas por el narrador, como asimismo el léxico utilizado, transforman el accidente de un hombre en una ejecución sobrenatural:

"De uno de los techos, como que se abre la hoja de una navaja, asomó primero, y luego se deslizó y salió volando una plancha de zinc que dio media vuelta en el aire y brilló como una daga de plata, antes de bajar en línea recta como un relámpago [...] y arrancar la cabeza de un negro que corría con un baúl en la mano" (pág. 22).

Sin embargo, el proceso de destrucción del mundo no se producirá únicamente desde sus propios cimientos, sino también por la decisión de Cocuyo de erigirse en juez del tipo de vida que le tocó llevar. Convertido en el justiciero del mundo hará suya la tarea de eliminarlo, incluyéndose él mismo en la ejecución que algún día emprenderá: "Se juro volver, para exterminarlos a todos. Y a él mismo con ellos" (pág. 209).

La novela ha evocado un hecho original para iluminar el presente. Buscando su origen, Cocuyo ha encontrado su destino: convertirse en el ángel exterminador de un mundo-infierno actualizado en el texto. A diferencia de lo que ocurre con Lázaro, Cocuyo no sólo se desintegra en el mundo de los hombres sino también postula implícitamente que su lugar no pertenece a la tierra sino

al espacio de los astros. En este sentido, es elocuente el último nudo narrativo donde yace tendido boca arriba mirando el universo. Hacia allá tendrá que dirigirse para fortalecerse y consolidar su proyecto imaginario: "En el cielo las constelaciones encendidas parecían girar" (pág. 211).

En síntesis, la novela *Cocuyo* incorpora en su universo ficticio el intertexto de la picaresca, pero inscribiendo su particular especificidad simbólica. Dialogando con antiguas tradiciones se integra a una vertiente de novelas de los orígenes y del final, tales como *El último Adán*, de Homero Aridjis, y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, entre otras. *Cocuyo* deviene así en una metáfora del ser humano y de su deseo de muerte inconsciente.

LA RISA DEL BUFÓN:
ESTEBANILLO GONZÁLEZ, HOMBRE DE BUEN HUMOR

Victoriano Roncero-López*

El humor y la risa constituyen dos temas que han preocupado al ser humano desde la Antigüedad clásica. Aristóteles escribió que "ningún animal ríe excepto el hombre", afirmación mal entendida en la Edad Media, que la interpretó en el sentido de que "la risa es propia del hombre"¹. Henri Bergson, filósofo francés, le dio una nueva vuelta de tuerca a la definición aristotélica y en su tratado sobre la risa escribió que: "el hombre es el único animal que hace reír"². Aunque este mismo filósofo tuvo que reconocer la imposibilidad de definir la risa, comparando su frustración a la que siente alguien que intenta atrapar en sus manos la espuma del mar.

Varios son los tipos de humor y risa que se han descrito y estudiado durante estos más de dos mil años, y muy pocas son las conclusiones aceptadas por la mayoría de los estudiosos. Quizás la única, y que me parece muy conveniente citarla en estos momentos como advertencia para algunas de las anécdotas o bromas que aparecen en este artículo, es que cada época tiene su propio sentido del humor, que lo que hacía reír a los europeos de los siglos XVI y XVII hoy nos puede parecer de mal gusto, debido en parte a lo que Norberto Elias definió como "proceso de civilización"³. El tema que abordó en este trabajo es el del estudio de un tipo determinado de humor que aparece recogido en textos literarios, aunque en muchos casos refleja hechos, anécdotas o chistes que realmente acaecieron y fueron plasmados en la escritura por el propio protagonista, por un testigo o por alguien que se lo oyó contar oralmente a un testigo: la risa del bufón, o como se les denominaba en la España de los siglos XVI y XVII, del truhán. Pero mi intención no se detiene aquí, sino que pretendo demostrar que este humor va a ser heredado por otro personaje marginado de la sociedad, protagonista de un género literario surgido en la segunda mitad del siglo XVI: el pícaro. Y que en *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, publicada por primera vez en Amberes en 1646, se produce la perfecta conjunción entre ambos personajes (el pícaro y el bufón), en el momento en que ambos vuelven a reunirse y desaparecer del mundo literario, pues esta novela supone el fin del género picaresco y de la literatura bufonesca en la España del Siglo de Oro.

El bufón, como personaje histórico, surgió en Grecia, el *gelatopoiós* (el que provoca la risa), con una significación religiosa, pues en las fiestas dionisiacas y leneas se relajaban las normas y se permitía el humor escabroso. También en la

* SUNY, Stony Brook.

¹ Ver para este tema Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, págs. 7-41.

² Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Ediciones Prometeo, 1971, pág. 9.

³ Norbert Elias, *The Civilizing Process*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.

misma Grecia existía el personaje del *kolax* (el adúlador) que era el individuo que procuraba distracción en los banquetes a los hombres más poderosos de la comunidad, cuyo nombre fue asimilado a mediados del siglo IV a.C. al del *parasitos* (el que come en la mesa del otro), que en un principio era un oficiante religioso de los ritos áticos. Estos personajes aparecen en una comedia del siciliano Epicarno, de la primera mitad del siglo V, donde un parásito afirma: "Cenando con aquel que me desea (que sólo necesita pedírmelo), e igualmente con aquel que no me desea (que no necesita hacerlo): durante la cena soy ingenioso y provocho grandes carcajadas y alabo a mi anfitrión"⁴. Los romanos continuaron la tradición de los bufones, a los que los aristócratas romanos les permitían ciertas bromas, como atestigua Suetonio sobre Claudio⁵. Un aspecto destacado, y que debemos citar aquí, es la existencia de colecciones de chistes y bromas, así como de memorias de determinados truhanes. Así Plauto en su *Stichus* (siglo II a.C.) habla de un parásito llamado Gelásimo (hombre de la risa) que subasta unos libros llenos de bromas y Enid Welsford cita un texto de Ateneo en el que éste afirma que Liceo de Samos publicó los recuerdos del bufón Lark⁶.

Tras la caída del Imperio Romano, se perdió su figura que fue recuperada por la Italia humanista, de la que caben destacar nombres como el de Gonella, Dolcibene o fray Mariano Feltri, bufones de las distintas ciudades-estado italianas, muchas de cuyas anécdotas fueron transmitidas por Sacchetti, Bandello y otros novelistas y humanistas italianos de los siglos XV y XVI. También tenemos un curioso caso en la Alemania medieval, me refiero a Till Eulenspiegel, cuyas aventuras fueron publicadas por primera vez en un libro en Estrasburgo en 1510-1511, aunque parece ser que el bufón vivió en la primera mitad del siglo XIV. En estas cortes europeas estos personajes sirvieron a papas, reyes, príncipes y nobles, distrayéndolos de las pesadas ocupaciones del gobierno y, en ocasiones, actuando como sus consejeros, pues utilizando la risa todo les era permitido; así lo afirma Erasmo en un tratado que tuvo una gran influencia en su época: el *Elogio de la locura*:

Peligroso es, desde luego, ir a los reyes y poderosos con la verdad por delante; pero este peligro tórnase provechoso para mis locos, puesto que hasta las injurias se las escuchan con deleite, y aquello mismo que expresado por un sabio triste le llevaría a la horca, produce en los labios de un imbécil alegre extraordinario regocijo⁷.

⁴ Citado por Jan Bremmer, "Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia", en *Una historia cultural del humor*, Jan Bremmer y Herman Rodenburg, coords., Madrid, Ediciones Sequitur, 1999, pág. 14. Sobre este tema ver también Marie-Laurence Desclos, dir., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000.

⁵ Suetonio, *Vidas de los Césares*, ed. de Vicente Picón, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 474, cuenta que Claudio "siempre que se dormía después de la comida, como le ocurría de ordinario, era atacado con huesos de aceituna o de dátiles, y los bufones de vez en cuando bromeaban con él y le despertaban con la palmeta o el látigo".

⁶ Enid Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester, Peter Smith, 1966, pág. 8.

⁷ Erasmo, *Elogio de la locura*, introd. de José Luis Vidal, Barcelona, Planeta, 1987, pág. 60.

Erasmus transmite la imagen medieval de la locura, según la cual los locos eran individuos que, por carecer de preocupaciones mundanas, se hallaban en contacto con la divinidad, por lo que se pensaba que el Espíritu Santo hablaba por su boca. Es por esta razón que a los locos se les debía permitir decir cualquier cosa que se les antojara, incluso las verdades más duras de aceptar. En esta categoría de loco debemos incluir a muchos que no lo eran y lo fingían; así tenemos a los bufones, a los "santos locos" o "locos por la causa de Cristo" del Cristianismo oriental de los siglos v y vi, y a los que lo hacían por motivos económicos como María de Noronha, condesa de Crescente, en la España del siglo xvii. El concepto de la locura fingida se hallaba plenamente extendido en la España de los Austrias, y así lo repitió Estebanillo González cuando, al contar su vida, elogia la profesión de bufón, del mismo modo que lo recuerdan las palabras del loco Pasquín en *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca: "Reina mía singular, / permíteme que hable un poco; / pues con causa me provooco, / porque en precepto tan fiero / si no digo lo que quiero, / ¿de qué me sirve ser loco?"⁸.

De esta forma, entroncamos con el bufón en la Península Ibérica, en la que también existe la tradición del bufón consejero, como lo ponen de manifiesto las palabras de Esteban, que describe el oficio bufonesco como:

"arte liberal de que tanto han gustado emperadores, reyes y monarcas, y que solamente es aborrecida de pelones y miserables; y que tratando los romanos de desterrar todos los bufones, por ser gente vagamunda y inútiles a la república, no pudieron conseguir su intento por alegar todo el Senado y los varones sabios y doctos ser provechosos para decir a sus emperadores libremente los defectos que tenían y las quejas y sentimientos de sus vasallos, y para divertirlos en sus melancolías y tristezas"⁹.

No voy a hacer aquí una historia de la figura del bufón en las cortes de los distintos reinos peninsulares, sino que quiero centrarme en el de Castilla en el siglo xv, porque son precisamente estos la época y el reino en el que aparecen los primeros poetas-truhanes de la historia de la literatura española. Al amparo de la corte de Juan II o de Enrique IV se desarrolló la vida de estos poetas que sobrevivían gracias a los regalos y a la protección que recibían de los monarcas, a los que debían pagar alegrándoles las veladas con sus composiciones. Estos personajes ya manifiestan las características fundamentales de los que desempeñaron su oficio en épocas y reinados posteriores. Nombres como los de Davihuelo, Villasandino, Baena o Montoro aparecen recogidos en los distintos cancioneros poéticos de ese siglo¹⁰.

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981, pág. 97.

⁹ *La vida y hechos de Estebanillo González*, II, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 58. Todas las citas están tomadas de esta edición.

¹⁰ Ver Francisco Márquez Villanueva, "Jewish 'fools' of the Spanish Fifteenth Century", *Hispanic Review*, 50, 1982, págs. 385-409.

El siglo XVI produce un grupo de bufones escritores que abordan distintos géneros literarios; así Francesillo de Zúñiga, truhán del Emperador Carlos V, escribe una crónica jocosa de la corte imperial, en la que desfilan animalizados los nobles más poderosos de su época, como se puede apreciar en el siguiente fragmento en el que enumera a los miembros del consejo real:

"A mí me han hecho del consejo del Secreto (que parezco sastrecico de Castillejo, o esposo de gato pardo, o maravedí del socrocio del almirante de Castilla); el duque de Béjar (que parece hombre que trae ruibarbo, o que vende jabón de Chipre), el duque de Alba (que parece podenca sentada al sol, o toro desjarretado), el arzobispo de Bari (que parece rocín enfermo del conde de Agamón), el arzobispo de Toledo (que parece cabra que está de parto, o albornoj mojado colgado), el Confesor (que parece raposa con cámaras que fue asida en el monte de Lerma)"¹¹.

Sebastián de Horozco, de erudita familia toledana, compuso una serie de poemas, en los que siguiendo la tradición cancioneril continúa la senda bufonesca iniciada por los poetas del siglo anterior. A esto habría que añadir que ha sido presentado como uno de los posibles autores del *Lazarillo de Tormes*, la considerada primera novela picaresca o precursora del género. También tenemos la figura de Francisco López de Villalobos, médico y humanista, considerado por Márquez Villanueva como "el primero en concebir la bufonería como un gran proyecto literario" en España¹².

Hacia la mitad del siglo XVI desaparece la literatura bufonesca tal y como la habíamos conocido hasta ahora, pero permanece el tipo de humor que había creado, muy próximo hay que puntualizar al carnavalesco tan bien estudiado por Mijail Bajtin. Y el sucesor, o mejor dicho sucesora, de este tipo de literatura va a ser la novela picaresca, que adapta las principales características de la literatura de bufones. El por qué de esta decadencia de la literatura bufonesca habría que buscarlo, quizás, en cuestiones políticas: con la subida al trono de Felipe II la vida cortesana pierde parte del ambiente festivo que había tenido bajo el reinado de su padre. Y aunque no desaparecen los bufones, pues el Rey Prudente los tiene en su *entourage*, como a Agustín Profit, el Calabrés, a quien el monarca concedió un juro de 39.000 maravedíes al año sobre las alcabalas de la villa de Ocaña, la corte madrileña adquiere un ambiente de sobriedad, del que no se recuperará hasta la ascensión al poder del equipo de Felipe III y el duque de Lerma¹³. El humor bufonesco deja su huella en la novela picaresca, que lo adapta a los ambientes de depravación en que se mueven sus protago-

¹¹ Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, ed. de Diane Pamp de Avallere, Barcelona, Crítica, 1981, pág. 176.

¹² Francisco Márquez Villanueva, "Literatura bufonesca o del 'loco'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV 2, 1985, pág. 513.

¹³ Sobre la bufonería en la corte de los Austrias españoles ver Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid, Temas de Hoy, 1991.

nistas, aunque en el caso del *Guzmán de Alfarache*, el pícaro sí vive en los círculos cortesanos en Roma, donde sirve como bufón, precisamente, a un cardenal y al embajador francés. También Pablos, el protagonista del *Buscón* de Quevedo durante su estancia en Alcalá de Henares, se entretiene en divertir a su señor, Diego Coronel, y sus amigos.

Hay dos novelas que ejemplifican la relación picaresca-bufonesca; se trata de *La pícaro Justina* del licenciado Francisco López de Úbeda y el *Estebanillo González*, obra anónima. La primera de ellas refleja a la perfección el acoplamiento bufón-pícaro, o por decirlo de otra manera, la visión que de la picaresca tenía un bufón, pues su autor era un médico chocarrero (recuérdese que Villalobos también ejercía la medicina) de don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, hombre de confianza del duque de Lerma. Así los rasgos picarescos son estirados al máximo en una auténtica caricaturización de una pícaro que deforma literariamente la realidad de la España cortesana con referencias incluso a acontecimientos que se desarrollaron en la corte de Felipe III. Así en un momento dice Justina: "Y que son mis cabellos de manera que, si me toco de almirante, temo barajas de postre, no tanto por el chinchón (que como ha tanto que soy condesa de Cabra no temo golpes de frente"¹⁴. En esta anfibología se aprecian claramente las alusiones al duque de Medina de Río Seco, que ostentaba el título de almirante de Castilla, a los condes de Baraja y de Chinchón y a la condesa de Cabra, y a una pendencia entre ellos, aunque el desconocimiento de ciertos detalles de la vida de la Corte madrileña nos impide ir más lejos en nuestro desciframiento del pasaje. Los valores más sagrados de la España del siglo XVII son ridiculizados por el autor que tiene en mente un público aristocrático que, recordemos, está escuchando a un bufón, al que se le permite decir todas las verdades, sin temer por ello ninguna represalia. Como muestra de ello debemos recordar el episodio de las tres islas (la de los Sombreros, la Pañera y la del Cuerno), en el que crea un plano metafórico en el que están representados los tres estados que propician el reconocimiento nobiliario. Justina se encuentra con un grupo de asturianos hidalgos (recordemos que los habitantes del norte de la Península se consideraban todos hidalgos) que con espadas de madera van a la corte (la isla de los Sombreros) a recibir el reconocimiento de su título y a recibir el hábito de una de las tres órdenes militares (la isla Pañera) y para todo ello han de perder su honor marital (isla del Cuerno)¹⁵. Para demostrar su vínculo de unión con el género picaresco, la protagonista relata, al final de la novela, que en el momento de escribir su autobiografía queda "casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna, en trazas, en entretenimientos, sin ofensa de nadie"¹⁶.

¹⁴ *La pícaro Justina*, 1, ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, pág. 93.

¹⁵ Este episodio lo analizó espléndidamente Marcel Bataillon, *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 133 y ss.

¹⁶ *La pícaro Justina*, 2, pág. 739.

Como he comentado anteriormente, en 1646 se publica en Amberes *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, novela que cierra el ciclo abierto en el siglo xv por los poetas-bufones castellanos y en 1552-1553 por el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*. La novela narra en forma autobiográfica la vida de Estebanillo González, hijo de un pintor residente en Roma, que tras muchas peripecias acaba su vida como bufón del duque de Amalfi, Ottavio de Piccolomini, a quien le pide que le permita retirarse para regentar una casa de juego en Nápoles que le había otorgado Felipe iv como premio a sus servicios. Tenemos, pues, aquí una de las características de la novela picaresca: la existencia de un narratario, un personaje dentro de la novela a quien el protagonista cuenta su vida. Pero también este hecho se inserta dentro de la tradición de los bufones, pues estos personajes no sólo debían gastar bromas o hacer pasar buenos ratos con sus dichos ingeniosos a sus protectores, sino que debían demostrar su habilidad en la narración de sus "gestas"¹⁷. En este sentido, el autor del *Estebanillo* cumple los requisitos de los dos géneros, pues la narración de su autobiografía demuestra que nuestro protagonista no sólo tenía un gran ingenio para imaginar bromas, sino que lo demuestra en su forma de narrarlas, hasta tal punto que Juan Goytisolo considera esta novela como la segunda mejor escrita en nuestro Siglo de Oro, sólo superada por el *Quijote* cervantino¹⁸.

La novela sigue la estructura de la narración picaresca de un individuo que cuenta su vida desde su nacimiento hasta el momento en que decide escribir su autobiografía. Este motivo varía según las novelas: Lázaro quiere dar explicaciones sobre su caso (el *menage à trois* con su mujer y el Arcipreste de San Salvador), Guzmán quiere aleccionarnos sobre la posibilidad de salvarnos gracias al libre albedrío. Esteban se decide a relatar su vida como si se tratara de la hoja de servicios de un soldado que la presenta al monarca para que éste reconozca sus méritos y premie su carrera militar¹⁹. Esteban, bufón, se burla de ese procedimiento y presenta una hoja llena de momentos de cobardía, de borracheras y de bromas infligidas a otros y sufridas por él mismo, para pedirle a su protector que le permita retirarse a una casa de juego en Nápoles, su perfecto retiro espiritual. Esteban que debe hacer reír en todo momento lo logra incluso aquí, cuando compara su retiro con el del emperador Carlos v en Yuste:

"y por hacer alarde de la nueva gala me fui al salón de palacio, y andándome paseando por él me acordé de haber leído como en aquel mismo puesto el invencible Emperador Carlos Quinto, por hallarse enfermo de la gota y fatigado de los trabajos de la guerra, hizo renunciación de su imperio y

¹⁷ Ver Enid Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, pág. 13.

¹⁸ Juan Goytisolo, "Estebanillo González, hombre de buen humor", en *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967, pág. 65.

¹⁹ Ángel Estévez Molinero, "Estebanillo bufón, 'a fe de pícaro honrado'", *Glosa*, 5, 1994, pág. 67, lo considera como "un memorial en el que se empotra... todo un artículo de hechos memorables seleccionados *ad hoc* por el pícaro-bufón".

reinos, y se fue a Yuste a retirarse y a tener quietud. Y queriendo aprovecharme de tan grandioso ejemplar, por verme enfermo del mismo achaque y fatigado de los trabajos de la paz, y por ver que se me va pasando la juventud y que me voy acercando a la vejez, propuse de abreviar con más eficacia para irme a retirar y a tener sosiego en aquel ameno y deleitoso Yuste de la gran ciudad de Nápoles" (II, pág. 367).

Sin duda esta absurda, bufonesca comparación haría reír a carcajadas, o mesuradamente a los nobles, y sobre todo al duque de Amalfi, a los que iba dirigida la novela.

El humor y la risa se conforman como elementos fundamentales tanto de la literatura bufonesca como de su heredera la novela del pícaro. Si examinamos los componentes de este género, desde el *Lazarillo de Tormes* hasta el *Estebanillo González*, vemos que los protagonistas nos hacen reír o, por lo menos, hacían reír a sus contemporáneos, pues, como ya hemos dicho, el sentido del humor ha cambiado algo desde el siglo XVII hasta nuestros días.

Existen un tipo de humor y un tipo de risa típicamente bufonescos que tienen muchos puntos en común con el Carnaval; esa fiesta popular que permitía romper con los esquemas sociales y las trabas de la sociedad medieval, e imponer durante unos días el caos, el mundo al revés, los excesos en los placeres sexuales, así como en la comida y en la bebida. El crítico ruso Mijail Bajtin ha estudiado en profundidad esta fiesta y su significado, tomando como base el texto del *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, donde destaca como elementos típicos del humor carnavalesco, basado en lo "inferior material y corporal": la comida, la bebida, el sexo y los excrementos²⁰. En resumen, con palabras de Edward Muir: "al derribar lo establecido, lo viejo, lo autoritario, al poner el mundo al revés y al enfatizar las funciones de la mitad inferior del cuerpo, el Carnaval estimulaba la creatividad, sobre todo en las producciones teatrales, al igual que en la música y la danza, el comentario social e incluso la rebelión"²¹. Y todos ellos los hallamos, como vamos a ver, en los bufones y en la picaresca, concretamente en el *Estebanillo González*.

Un primer rasgo del humor de los bufones es la autodegradación, la *indignitas hominis*, en la que el truhán se ríe de sí mismo, se autodegrada; se presenta ante su público como un ser ridículo, utilizando esta presentación como forma de rebajar a los demás; Caro Baroja ha visto muy bien este rasgo, aplicándolo a los conversos:

"el humorismo es una forma de enfocar la existencia que conviene al converso, porque el humorista se burla de los demás, sí, pero empieza por burlarse del propio ser. El humorista tiene algo del payaso, del bufón y él

²⁰ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 332-393.

²¹ Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, trad. de Ana Márquez Gómez, Madrid, Editorial Complutense, 2001, pág. 110.

mismo es el primer objeto de risa. El judío, o el converso, son zaheridos por un grupo social grande muy pagado de sí, el de los cristianos viejos: una forma de proceder es adherirse a las burlas, otra es combatirlos²².

En una España, en una Europa, en la que el origen se constituía en un factor que condicionaba la vida del individuo, presentarse ante los demás como miembro de cualquiera de los grupos marginados, de los estamentos más bajos de la sociedad, sin ningún tipo de rubor ni vergüenza, suponía convertirse en el blanco de las risas despreciativas de los pretendidos grupos superiores, sobre todo de la nobleza; así hemos de entender versos como los del poeta-bufón del siglo xv Antón de Montoro, el Roperero de Córdoba, cuando escribe:

*que tengo hijos y nietos,
y padre pobre muy viejo,
y madre doña Jamila,
y hija moza, y hermana,
que nunca entraron en fila*²³.

Es decir, está reconociendo su origen converso, en un momento, además, en el que se producen los primeros pogroms en la Castilla del último cuarto del siglo. Pero no termina aquí la *indignitas* de Montoro, sino que en otro poema la extiende al reconocimiento público de su cobardía, de su miedo a luchar en las guerras, en una actitud que van a repetir sus seguidores.

En el siglo xvi este rasgo lo volvemos a encontrar en la obra de Francesillo de Zúñiga, que tampoco esconde su origen converso, manchado. Pero en su caso el bufón de Carlos v extiende su mancha a todos aquellos nobles que conviven con él en la corte imperial, porque alardea de ser descendiente de don Pelayo y se autotitula "duque de Jerusalén por derecha sucesión, conde de los dos mares Rubén y Tiberiades"²⁴. La referencia a Pelayo, el goda que derrotó a los árabes en la mítica batalla de Covadonga, mancha de judaísmo a toda la Corte desde el rey a cualquiera de los nobles que pululaban por ella. No olvidemos que desde muy antiguo la monarquía leonesa había reivindicado las raíces góticas de sus derechos, por lo tanto el que un bufón de origen judío se considere de la misma rama genealógica, degrada a la realeza y, por tanto, el pasado histórico del que tan orgullosos se sentían los nobles españoles de los siglos xv al xvii. Pero su autodegradación recoge perfectamente la herencia de Montoro y también confiesa en determinado momento su cobardía, cuando no participa en una jornada con el Emperador porque "yo estaba enfermo en la carne, y del espíritu nada pronto para la tal jornada; porque

²² Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, I, Madrid, Ediciones Arión, 1961, pág. 284.

²³ Antón de Montoro, *Cancionero*, ed. de Marcella Ciceri, Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1990, pág. 105.

²⁴ Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos v*, pág. 145.

desde niño me causa catarro el olor de la pólvora, y todo tronido, y el sobresalto me hace mal”²⁵.

Podría hacer en estos momentos un amplio recorrido por textos posteriores para ejemplificar en las novelas picarescas este tópico de la *indignitas hominis*, sobre todo en lo referido al miserable origen del protagonista; basta recordar algunas alusiones a los padres de Guzmán de Alfarache o de Pablos, el protagonista del *Buscón*. Pero quiero sólo mencionar el caso de Justina, que presenta una lista ridícula de sus antepasados, por línea paterna que incluye: a un bisabuelo comediante que murió loco a causa de una enfermedad sexual, a otro que murió ahogado en Barcelona y a un tercero, gitano, ladrón de bolsas, casado con una bruja y que fue quemado por la Inquisición; de la línea materna se limita a comentar que eran cristianos nuevos convertidos al catolicismo para evitar el destierro.

En esta línea se inserta el *Estebanillo González* que de acuerdo con la tradición nos presenta a un padre pintor y jugador de cartas y una madre que murió “de cierto antojo de hongos, estando preñada de mi padre, según ella decía” y a la que, a continuación, se viene a considerar como mujer no muy santa (I, pág. 39). En este momento el autor participa de la tradición que había hecho que Pablos presentara a su padre como un barbero ladrón y a su madre como a una bruja que en su juventud había ejercido la prostitución. Pero el elemento cómico bufonesco es el momento en el que Esteban recuerda el árbol genealógico que le había creado su madre, en el que se aprovechan dos tradiciones humorísticas: la iniciada en el *Guzmán de Alfarache*, cuando la madre del protagonista saca a relucir las opiniones de su madre que la hacían hija de un miembro de la familia de los Guzmán, los poderosos duques de Medinasidonia; y la que había instaurado Francesillo de Zúñiga, perfeccionada por López de Úbeda que en un momento se burla de la genealogía de las principales casas nobles, en un fragmento que comienza: “Yo confieso que este es un tiempo en que el zapatero, porque tiene calidad se llama Zapata, y el pastelero gordo, Godo; el que enriqueció Enríquez, y el que es más rico Manrique; el ladrón a quien le lució lo que hurtó, Hurtado; el que adquirió hacienda con trampas y mentiras, Mendoza”²⁶; y así continúa con el resto de los apellidos ilustres de la aristocracia española. El autor del *Estebanillo* combina las dos, por cuanto se burla de la manía nobiliaria de los españoles, que es al fin y al cabo lo que pretende López de Úbeda, y de su propia madre, como hacía Guzmán. El texto es como sigue:

“que yo era mayorazgo de su casa y descendiente del conde Fernán Gonzales, cuyo apellido me había dado por línea recta de varón; y por parte de hembra, del ilustre y antiguo solar de los Muñatones, cuyos varones insignes fueron conquistadores de Cuacos y Jarandilla, y los que en

²⁵ Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos v*, pág. 171.

²⁶ *La pícara Justina*, I, págs. 169-170.

batalla campal prendieron la serrana de la Vera y descubrieron el archipiélago de las Batuecas; y que una tía mía había dado leche al infante don Pelayo, antes que se retirara al valle de Covadonga; y otra había amortajado al mancebito Pedrarias, siendo dueña de honor de la infanta doña Urraca" (1, págs. 43-44).

El rasgo humorístico se hace claro desde el principio al considerar lo ridículo del hecho de que una mujer de mala reputación como era la madre de Esteban considere a su hijo como descendiente del primer conde castellano²⁷. Él mismo se definirá en otro momento como "chozno de Fernán González" (1, pág. 110). La figura del primer conde de Castilla gozaba de una amplia tradición literaria; basta recordar el poema épico medieval y algunos romances, como el que comienza: "Buen conde Fernán González". Ciertamente, un escritor tan "impuesto en letras seiscentistas"²⁸ debía conocer perfectamente esta figura, y el que su héroe tuviera el mismo apellido que el Conde le ayudó en su propósito burlesco. Aquí no acaba la burla con el noble castellano, ya que la madre de Estebanillo declara a su hijo descendiente "por línea recta de varón", con lo que crea un juego de palabras, basándose en la homofonía de varón: persona del sexo masculino y título nobiliario. Pero la broma tiene más miga, porque hemos de recordar que el conde castellano representa el pasado casi legendario de la nobleza del siglo XVII, burlarse de él, ridiculizarlo era burlarse y ridiculizar a las principales familias nobles de su época.

Esto es todo lo que Estebanillo o, mejor dicho, su madre nos cuenta de los antepasados de su marido. Si el origen familiar del protagonista por vía paterna, teñido de un sentido burlesco, era personaje histórico, los componentes del pasado noble de su madre sólo existen en el folklore popular o en la literatura. Lo primero que nos dice el autor es que la madre descendía del "ilustre y antiguo solar de los Muñatones". El nombre tenía una tradición literaria, ya en la época de Estebanillo, pues entre otros ejemplos tenemos la aparición de un sabio Muñatón, en el *Quijote* (1, cap. 7), al que la sobrina del hidalgo atribuye la desaparición de la biblioteca, aunque don Quijote corrige el nombre por Frestón. También existe un entremés de la vieja Muñatones atribuido a Quevedo, en el que se la retrata como una descendiente de Celestina, y el mismo poeta compuso un túmulo a la madre Muñatones de la Sierra, en cuyas dos últimas estrofas, escribió: "estos los güesos son de aquella vieja / que dio a los hombres en la bolsa guerra, / y paz a los cabrones en el rabo. // Llámase, con perdón de toda oreja, / la madre Muñatones de la Sierra, / pintada a penca, combatida a nabo"²⁹. Están claras las alusiones al ejercicio de la alcahuetería y de las artes brujescas

²⁷ Ver mi artículo "El tema del linaje en el *Estebanillo González*: la "indignitas hominis"", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), págs. 415-423.

²⁸ Francisco Rico, *La novella picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 137.

²⁹ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 605.

de esta mujer, por lo que coincidimos con Eugenio Asensio cuando, a propósito del entremés quevediano, afirmaba que: "Muñatones -y Muñatón- además de apellidos auténticos, designaban a los profesionales de la hechicería, contigua con la alcahuetería"³⁰. El humor bufonesco del que está impregnada toda la novela nos lleva, pues, a la conclusión de que el autor ha pretendido emparentar burlescamente alcahuetes y brujas con personajes de la nobleza media, pues Muñatones era, por ejemplo, el apellido del conde de Villamediana, don Juan de Tassis y Peralta Muñatones. Pero aquí con los adjetivos "ilustre y antiguo" aplicados a esta rama familiar degrada un poco más a la nobleza castellana, pues mediante el matrimonio de su descendiente, la madre de Esteban, la relaciona con la, esta vez sí, ilustre y antigua casa del conde Fernán González, teniendo en cuenta la persona que destaca este parentesco, y el oficio que desempeñará su hijo.

El autor ahonda más en el proceso de degradación caricaturesca: los "varones insignes" del solar de los Muñatones conquistaron Cuacos y Jarandilla. El principal problema que se nos presenta aquí es intentar el motivo que llevó al autor a elegir estos dos pueblecitos. Los antepasados de Estebanillo participaron en la "reconquista de Extremadura". La clave para comprender la intención del autor la tenemos en el hecho de que ambas villas están cerca del monasterio de Yuste. Me parece a la vista de este dato que el autor pretendía ahondar en la nobleza humorística de los antepasados del bufón convirtiéndolos en conquistadores de Cuacos, de donde se abastecía de víveres el monasterio, y Jarandilla, villa en la que se alojó el Emperador durante cuatro meses hasta que pudo instalarse definitivamente en el monasterio de Yuste. Nos encontraríamos, pues, con una manera cómica de equipararse con Carlos V, puesto que sus antepasados habrían conquistado las tierras en las que éste había pasado sus últimos años. No olvidemos que no es esta la única vez que compara su vida con la del Emperador, con quien, como ya he citado, equiparará su descanso espiritual.

Estos mismos varones insignes capturaron en "batalla campal" a la serrana de la Vera. Estebanillo da un paso más en este proceso caricaturesco convirtiendo a sus antepasados en vencedores y captores de un personaje folklórico de la misma zona de Cuacos y Jarandilla, de una labradora convertida en bandidera, cuyas peripecias fueron dramatizadas por Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara, entre otros. Parece ser que la formación del mito literario en romances data de finales del siglo XVI y en ellos se basa el autor para introducirlo en la lista de hazañas de la familia del bufón.

Hemos pasado, pues, de unos personajes sacados de la nobleza castellana en lo referente a la rama paterna, a personajes anónimos o pertenecientes a la tradición popular, que puede estar basada en hechos históricos, como en el caso de la serrana de la Vera. La siguiente gesta de los insignes varones es el

³⁰ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, págs. 216-217.

descubrimiento del archipiélago de Las Batuecas, ya dramatizado también por Lope de Vega. Las Batuecas estaban cubiertas de un halo de leyenda, pues se pensaba que se trataba de un país oculto habitado por gentes extrañas. La burla ha ido un paso más allá, pues unos "imaginarios" antepasados descubren un "imaginario archipiélago".

Ya hemos visto cómo el para burlarse de los afanes de nobleza de sus contemporáneos el autor se ha inventado unos antepasados nobles y guerreros, conquistadores de territorios pertenecientes al campo de la leyenda y de la imaginación popular. Sin embargo, en los dos últimos antepasados citados la idea de la nobleza queda diluida en el pasado más remoto de la historia del reino castellano leonés. Uno de ellos, en este caso, una mujer, había dado leche a don Pelayo, el mismo don Pelayo de quien se había declarado descendiente don Francesillo de Zúñiga, el bufón de Carlos v. El motivo recurrente pone de manifiesto que el autor se está burlando de la obsesión de la nobleza por demostrar la pureza de su sangre con una crítica encubierta: si los padres de Estebanillo tenían una historia turbia (él un ladrón; ella una mujer de dudosa moralidad) y sus antepasados sirvieron a la nobleza más alta, ésta no debía tener una sangre tan limpia como pretendía.

La otra insigne ascendiente, y última, que menciona la madre de Estebanillo es la que amortajó al "mancebito Pedrarias", que era "dueña de honor de la infanta doña Urraca". El personaje aparece en el ciclo de romances del cerco de Zamora, de donde a todas luces lo tomó el autor del *Estebanillo*:

*El hijo de Arias Gonzalo,
el mancebito Pedrarias,
para responder a un reto
velando estaba unas armas.
Era su padre el padrino,
la madrina doña Urraca.*

Obsérvese que el adjetivo con el que la madre de Estebanillo describe a Pedrarias es el mismo que el que se le atribuye en el romance, al igual que la aparición de doña Urraca, hija del rey Fernando I.

El círculo burlesco se ha cerrado: lo inició Pelayo, el héroe de la Reconquista castellana, y lo ha cerrado la amortajadora de un héroe del romancero: el mancebito Pedrarias. El humor bufonesco basado en el absurdo y en la burla de los valores establecidos pone en solfa el origen de la nobleza del siglo xvii, a la que va dirigida la obra, tal y como afirma en el prólogo al lector: "que sólo pretendo con este pequeño volumen dar gusto a toda la nobleza, imprimiéndolo en estos Países, confiado solamente en el amparo de mi amo y señor, el excelentísimo duque de Amalfi" (I, pág. 14). Pero al bufón, como hemos visto, se le permitía todo o casi todo, porque desde la Edad Media se asimilaba su figura a la del loco, y también dentro de las cortes europeas del Renacimiento a la del consejero, como en el caso de Archy, bufón, consejero del rey Jaime I de Inglaterra, y en ejemplos recogidos en muchos de los textos literarios de la

época, como la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián que recuerda una anécdota del rey Francisco I de Francia y su truhán Amaril³¹. Por ello, este párrafo debió ser recibido con grandes risas por aquellos nobles que leyeron la obra.

Uno de los rasgos de la *indignitas hominis* que ya he mencionado anteriormente tiene que ver con la cobardía, que el bufón, como hemos visto en el caso de Francesillo de Zúñiga, reconoce sin ningún pudor. La valentía, el carácter bélico que poco a poco irá perdiendo la nobleza en la Edad Moderna, por las causas que tan bien analizó José Antonio Maravall³², eran todavía una señal de identidad de la aristocracia europea y la cobardía era considerada como señal de los judíos, hombres dedicados más bien a las letras que a las armas. La idea la apreciamos en un fragmento de Juan Arce de Otálora, en el que afirma:

"quienes no descienden de quienes habían combatido para arrojar de España a los moros... no poseen ni las cualidades ni las costumbres de los nobles de España, porque los hijosdalgos de España siempre han servido y sirven en las guerras a los reyes y al reino... estos otros nunca van a la guerra sino como médicos y cirujanos"³³.

El bufón, pues, que en muchos casos es de ascendencia judía, no comparte ese sistema de valores de los cristianos viejos, no se siente identificado con él, al fin y al cabo, desde los estatutos de limpieza de sangre de Martínez Siliceo ha sido marginado del poder.

En el *Estebanillo González* la cobardía es un tema recurrente. La vida del bufón se prestaba a ello, pues transcurre durante la Guerra de los Treinta Años que asoló Europa desde 1618 hasta 1648. Estebanillo soldado, vivandero, embajador, va a verse envuelto en diversas fases del conflicto bélico y tiene bastantes ocasiones de demostrar su miedo, pero siempre dándole una intencionalidad claramente humorística, como le corresponde a su figura y a su oficio. Se aleja de esta manera de la ideología oficial que buscaba en las batallas a los héroes como exaltación de la identidad nacional, dándonos una imagen casi romántica de la guerra; Esteban, por el contrario, nos presenta su cara humana, su lado cruel, miserable, de destrucción. Para él la guerra es un motivo más de burla, como cuando narra el comienzo de la batalla de Nördlingen: "empézaronse los dos campos a saludar y dar los buenos días con muy calientes escaramuzas y fervorosas embestidas en lugar de chocolate y naranjada" (I, págs. 309-310). En uno de los episodios más divertidos de la novela, el protagonista se esconde debajo del esqueleto de un caballo durante toda la batalla.

³¹ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1980, pág. 274, lo narra así: "Dijo, tan ingenioso cuan acertado, un truhán suyo al primero Francisco de Francia: 'Sire, estos vuestros consejeros, me parecen unos necios, que discurren por dónde habéis de entrar en Italia, y no os aconsejan por dónde habéis de salir'".

³² José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1984.

³³ Citado por Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1976⁴, pág. 78.

Pero la violencia no se circunscribe únicamente a los hechos militares narrados en la novela. El reírse de actos violentos, o, por decirlo de otra manera, las bromas violentas, crueles forman parte del tipo de humor del bufón, del humor popular también representado por los ritos carnavalescos. La violencia formaba parte de esos ritos como lo demuestran los sacrificios de cerdos que durante esa época se llevaban a cabo en Venecia, porque como recuerda Edward Muir: "el acto de comer se puede considerar una experiencia placentera... pero la carne colocada en la mesa es el resultado de la violencia ejercida contra un animal. La festividad del Carnaval servía como recordatorio de esta paradoja"³⁴.

Desde la Edad Media, los bufones sufren y hacen sufrir bromas con daño físico, muy lejanas al espíritu promovido por Santo Tomás de Aquino que sólo aceptaba aquellas bromas que no humillaran física o moralmente al receptor. Si hojeamos los textos bufonescos, nos encontramos con un número importante de este tipo de humor; por ejemplo, en el *Till Eulenspiegel*. Violencia que a veces nos recuerda escenas del cine mudo americano de los años veinte del siglo pasado, como en los casos del bufón italiano fra Mariano Feltri que, durante un convite, se subió a una mesa y abofeteó a todos los obispos y cardenales que se hallaban en ella cenando³⁵; o en el de Dolcibene que fue flagelado por un obispo hasta que se hartó, le quitó el látigo al religioso y le devolvió los azotes que éste le había dado; al final ambos quedaron como amigos.

Algunos críticos, como Diane Pamp de Avalor-Arce en su introducción a la edición de la *Crónica burlesca* de don Francesillo de Zúñiga, han defendido que en el caso de los truhanes españoles la violencia estaba restringida al campo verbal; para ella este personaje en la tradición cortesana española resalta como "modelo de formalidad y buen gusto, inteligencia y gracia"³⁶. Sin embargo, esta visión idílica de la bufonería española no tiene en cuenta ciertos textos españoles, la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz o el *Guzmán de Alfarache*, donde se recogen burlas en las que el daño físico forma parte de la broma. En la última de las obras citadas, tenemos un ejemplo muy claro de esta violencia: durante su estancia con el cardenal en Roma, Guzmanillo, nombre que asume como bufón, tiene ciertas pendencias con el dómine Nicolao, mayordomo del Cardenal, que como castigo le dio una docena de azotes, "que en quince días no pude estar sentado"³⁷, comenta el protagonista. Esta paliza incita a Guzmán a la venganza y aprovechando que los mosquitos perseguían al mayordomo le da un remedio de perejil y vinagre, que produce como resultado que los insectos "le sacaban los ojos a tenazadas y le comían las narices"³⁸, durante la primera noche, pero la segunda fue aún peor:

³⁴ Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, pág. 97.

³⁵ Enid Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, pág. 17.

³⁶ Diane Pamp de Avalor-Arce, "Introducción" a *Crónica burlesca del emperador Carlos I*, pág. 35.

³⁷ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, t. ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 441. Para el tema de lo bufonesco en el *Guzmán* ver mi artículo "Lazarillo, Guzmán, and Buffoon Literature," *Modern Languages Notes* 116, 2 March 2001, págs. 235-249.

³⁸ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, t. pág. 442.

"la noche siguiente, como el remedio hubiese atraído, no sólo los de casa, mas aun de todo el barrio, labraron de manera que le desfiguraron el rostro y todo lo más que pudieron alcanzar de su cuerpo, con tal exceso, que fue necesario dejar el aposento y salirse dél huyendo.

El secretario me quiso matar, y viéndolo monseñor de aquella manera, que parecía leproso, y que yo de miedo no parecía, se descompuso riendo de la burla que le hice"³⁹.

Guzmán ha planeado y ejecutado una burla cruel que tiene como resultado el daño físico para el dómine Nicolao. Pero hay aquí otro detalle interesante y es que el cardenal no castiga al bufón por la burla, sino que se ríe con ella. El eclesiástico representa a la nobleza europea de la época que se servía de estos personajes para su entretenimiento; en la literatura española del siglo xvii tenemos otro ejemplo de esta nobleza que se divertía con criados y bufones, los nobles aragoneses que aparecen en la segunda parte del *Quijote*, que convierten a don Quijote y Sancho en bufones a los que gastan bromas, algunas de ellas bastante pesadas. Lo comentado hasta ahora nos sirve para poder apreciar dos rasgos fundamentales del oficio de bufón: por una parte, la crueldad a la que podían llegar los bufones para provocar las risas de sus señores; por otra, la rudeza del sentido del humor de los europeos del siglo xvii. Ciertamente, el hecho de que los reyes se rieran de estas bromas dolorosas demuestra que este humor de sal gruesa valía tanto para los palacios como para las tabernas. De hecho, este trato cruel hace que en un primer momento Esteban rechace la propuesta del Infante cardenal para convertirse en su bufón: "me trató como a bufón y me mandó dar de beber como a borracho. Pero, aunque estuve a pique de cubrirme y de tomar posesión de tal oficio, lo dejé de hacer por ciertos sopapos y pescozadas que me dieron sus pajes con manos pródigas" (I, págs. 279-280). La broma más cruel que sufre Estebanillo está estructurada en una famosa que sufrió el bufón de Nicolo d'Este Gonella que por haber enfadado a su señor fue condenado a muerte. Todo era una farsa, pero nada sabía de ella el bufón que pedía inútilmente clemencia. Llegado el día de la ejecución todo transcurrió según el guión, y Gonella fue conducido al patíbulo, donde le esperaba el verdugo con la espada que le cortaría la cabeza. La broma era que en el momento en el que el acero debía tocar el cuello alguien le echaría un cubo de agua fría en la espalda y todos se reírían. Sin embargo, cuando el bufón sintió la frialdad del agua sufrió un paro cardíaco y murió.

El episodio del *Estebanillo* está basado en la misma estructura, aunque el final, por supuesto, es el mismo, pues el protagonista sobrevive. En este caso, el Infante cardenal se enoja con Esteban y para castigarlo decide no matarlo, como en el caso de Gonella, sino caparlo, así podría servir de "guardadamas en casa de un príncipe, músico en una capilla real, o privado de un sultán" (II, pág. 80). El episodio está relatado con el humor del bufón que, en un princi-

³⁹ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, pág. 442.

pio, cree que se trata de una simple broma, aunque después piensa que va en serio y se desmaya "juzgándome vecino de Capadocia"; este término con doble sentido (lugar geográfico y hombre capado) no es original del autor del *Estebanillo*, sino que aparece ya antes en *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, pero en ninguno de estos dos casos se refiere a la posibilidad de perder la virilidad. Por supuesto que en las obras dramáticas mencionadas no existe la figura del bufón, que sí aceptaba este tipo de situaciones burlescas. Para ejecutar la sentencia, el bufón es trasladado al castillo de Rupelmunda, donde va a recibir el castigo, allí lo encierran en una celda, en la que pasa una terrible noche:

"no sé cómo encarecer de la suerte que quedé, pues fue tal que, cubriéndose el rostro de un sudor frío y el cuerpo de un mortal desmayo, pienso que lucharon la vida y la muerte espacio de dos horas teniéndome privado de sentidos y enajenado de potencias; mas volviendo en mí al cabo de la lucha y viendo la desdicha que había venido a la casa de los Muñatones, pues quedaba con mayorazgo que no le podía dar sucesor, y acordándome de lo poco que había ganado en el moderno oficio, y lo mucho que perdía en haberlo usado, volví a renovar el llanto; y con el mismo sentimiento con que se despide el cuerpo de el alma me empecé a despedir de la carne de mis carnes, y no huesos de mis huesos, diciendo:
-Ay dulces prendas por mi mal perdidas..." (II, pág. 83).

El párrafo muestra un rasgo que es recurrente en la personalidad de Esteban y de los bufones: el miedo, que en este caso va acompañado de la crueldad de sus amos que hacen sufrir al protagonista para pasarlo ellos lo mejor posible, pues en varios momentos el propio narrador comenta que sus señores tenían que contenerse para no soltar las carcajadas ante el miedo que sentía Estebanillo. También vemos que el propio bufón añade humor a la situación recordando en estos momentos el ilustre linaje que su madre le había presentado, y que ya he comentado con anterioridad. Pero hay dos elementos que demuestran los pretendidos conocimientos literarios del bufón, que es al fin y al cabo el que está narrando su vida: el primero de ellos es una parodia del *Génesis*, concretamente del capítulo 2, versículo 23, en el que el hombre ante la formación de la mujer exclama: "esto sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne", transformada por el doliente Esteban en "carne de mis carnes y no huesos de mis huesos". El segundo lo muestra versado en la literatura española con ese: "(Ay dulces prendas por mi mal perdidas", adaptación del famoso primer verso del soneto x de Garcilaso de la Vega, ya parodiado por Cervantes⁴⁰ y Lope de Vega, entre otros: "Ay dulces prendas por mi mal halladas". Estas dos citas literarias rompen el dramatismo de la situación y recuer-

⁴⁰ Sobre la aparición de este verso en Cervantes ver Jean Canavaggio, "Garcilaso en Cervantes: 'Oh dulces prendas por mi mal halladas'", en *Busquemos otros montes y otros ríos*. *Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*. Madrid, Castalia, 1992, págs. 67-73.

dan al lector que nos hallamos ante un bufón culto, conocedor de las letras divinas y humanas.

La broma continúa con la llegada de amigos y protectores para visitarlo, y para ver y reírse del sufrimiento de Esteban, hasta que llega el momento de la verdad y es trasladado hasta una habitación, "una gran sala, fúnebre teatro de mis desventuras, adonde hallé un cirujano con cauterios calientes, estopas frías y huevos serenados, y un alguacil colérico que con mucha priesa le mandaba hiciese su oficio" (II, pág. 88). Cuando se acerca el cirujano con la navaja, uno de los pajes del Infante cardenal grita "Gracia, gracia" y se acaba la broma, aunque el bufón "estaba tan turbado y muerto que apenas entendí la venturosa nueva" y se echa una mirada para ver si le faltaba algo.

La segunda de las bromas violentas que quiero comentar no va esta vez dirigida contra el truhán, sino que es el bufón el que la hace, el que la prepara y el que disfruta con el dolor físico infligido a otra persona tan marginada como él mismo, como vamos a poder apreciar. La acción se sitúa durante el carnaval en la ciudad de Viena. La fecha es ya muy significativa, pues el Carnaval está muy ligado a la bufonería, con la que comparte el mismo tipo de humor: es la época de la alegría desenfrenada, de la ruptura de las convenciones sociales que desembocan en el tópico del mundo al revés y de la violencia como forma de hacer reír. Estebanillo decide hacer una mascarada para "dar gusto a los señores y regocijo a la corte". En esta mascarada se disfraza de dentista con "una cadena de dientes y muelas de caballo...el cabrestillo de raigones... un gatillo de sacar muelas...y una cestilla de botecillos de ungüentos y emplastos encerados" (II, pág. 92) y se hace acompañar de cuatro judíos italianos a los que viste, según requiere la ocasión, con ropas provocativas y con máscaras para que no fuesen reconocidos. Tres de ellos, que iban entre el público, se acercaban a él para comprarle botes, y el cuarto fingía un gran dolor de muelas, abría la boca, "mirábale yo de espacio la dentadura, como si él fuera caballo y yo albéitar" (II, pág. 92) y hacía como que le sacaba una muela, a lo que seguían los aspavientos de dolor del paciente, con lo cual provocaba gran risa entre los espectadores que se agolpaban para ver la función. Repite la misma escena en distintos puntos de la ciudad hasta que llega cerca del palacio imperial, a cuyas ventanas estaban asomados el Emperador, su esposa y el príncipe Matías. Este hecho provoca al bufón que desea sobresalir sobre los demás enmascarados para lo que altera su actuación un poco, pues en el momento en que debe fingir la extracción de la muela, escribe que: "agarrele con el gatillo una muela que me pareció la más abultada de todas las demás, y por hacer reír a sus Majestades a costa de llanto ajeno tiré con tanta fuerza que no sólo se la saqué, pero muy gran parte de la quijada con ella" (II, pág. 94). La escena continúa con la reacción del público: sus majestades se ríen y el pueblo se regocija. Aunque una parte del público, incluidos los otros tres miembros de la farsa se enfrentan al bufón que dice en voz alta: "adviertan vuestas mercedes que el doliente es judío y sus camaradas hebreos, y que he hecho aposta lo que se ha visto y no por ignorar mi oficio". Después de esto comenta la reacción del pú-

blico: "con estas razones volvió a renovar el alegría y a celebrar la acción, y a darles tal felpa a los cuatro zabalones que a no valerles los pies llevaran más que curar, aunque pienso que no llevaron muy poco" (II, pág. 94).

El elemento fundamental en esta burla es el carácter judaico de los cuatro compañeros de mascarada de Estebanillo; en todas las ocasiones en que el narrador se refiere a ellos hace hincapié en su origen: judíos, hebreos, zabalones, en el último caso alude a Zabulón, décimo hijo de Jacob, al que, según Covarrubias, "algunos escritores eclesiásticos le toman por el diablo". La elección de los judíos no es gratuita; el autor necesitaba que los receptores de broma tan cruel pertenecieran a un grupo marginado y odiado por la mayor parte de la sociedad cristiana de la época; de esta forma al dolor físico que siente el pobre individuo al que le ha arrancado parte de la mandíbula se une la humillación que se le quiere infligir. El efecto está perfectamente plasmado con la reacción del público que presencia la escena: todos ríen, y aquí habría que recordar el carácter democrático de la festividad, pues tanto los aristócratas que contemplan la burla desde el balcón del palacio como los que rodean a los actores reaccionan de la misma manera: riéndose del dolor de un ser humano⁴¹. Es esta una de las bromas que aparecen en la novela que más chocan con nuestra sensibilidad actual. La violencia física para provocar la risa que en tantas ocasiones aparece en nuestra literatura áurea; recuérdese, por ejemplo, la risa que provoca en los compañeros de posada de Pablos y en don Diego Coronel la dolorosa y excremental broma que sufre el protagonista durante su segunda noche en Alcalá. Otro episodio que puede herir ciertas sensibilidades actuales.

Pero no todos los episodios violentos producen la misma sensación de desagrado en el lector actual. Hay uno que, a pesar de que encierra una muerte por decapitación, sigue provocando hoy en día la misma hilaridad que en la España de la mitad del siglo XVII. De nuevo nos hallamos ante un episodio con raíces literarias y folclóricas ampliamente conocidas por el autor de la novela. Existen cuentos sobre la cabeza cortada y vuelta a poner en su sitio, pero a mí me interesan más los antecedentes literarios. De ellos voy a citar dos: uno pertenece a la tradición carnavalesca, y aparece en el *Pantagruel* de François Rabelais; el otro, que extiende la dimensión de lo cortado a la mitad del cuerpo, al *Quijote*. El primero de los dos casos, como he dicho, aparece en el *Pantagruel*. Tras una batalla contra unos gigantes, Pantagruel y sus amigos encuentran el cadáver de Epistemón con la cabeza entre los brazos. Panurge se la puso en "el cálido cobijo de su bragueta" para que no le diera el aire y después:

"luego limpió muy bien, con vino blanco, el cuello y la cabeza, sinapizándola con un polvo de dimerdis que llevaba siempre en una de sus faltriqueras. Después lo ungió con cierto unguento y le enfustó con gran justeza y aten-

⁴¹ Recordemos aquí lo que afirma Meter Burke, "Learned cultura and Popular cultura in Renaissance Italy", en su *Varieties of Cultural History*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, pág. 130: "The sixteenth-century European elites were 'bicultural'. They had a learned culture from which ordinary people were excluded, but they also participated in what we now call 'popular' culture".

ción vena con vena, nervio con nervio y espóndilo con espóndilo, para que no quedase con tortículis –pues detestaba a muerte este defecto–. Hecho lo cual, le dio todo alrededor quince o dieciséis puntos de aguja, para que no cayese de nuevo la cabeza, poniéndole además otra pomada que decía que era resucitativa”⁴².

Con esto, Epistemón vuelve a la vida, bebe vino blanco, ventosea (señal de que está curado, según el docto Panurge) y cuenta a sus compañeros su visita al infierno y a los Campos Elíseos, donde según él se come muy bien, y cuenta su conversación con Lucifer y el buen trato recibido de los diablos. Enumera también los personajes famosos a los que vio durante su estancia y sus actividades; así Alejandro Magno remendaba calzas, Tarquino era mozo de cuerda, Eneas era un molinero, Anibal huevero, etc.

En esta aventura de su héroe Pantagruel, Rabelais recoge todos los elementos típicos del Carnaval: el mundo al revés, aunque en este caso tendríamos que decir el inframundo al revés (con diablos que tratan bien a los condenados, buena comida –elemento fundamental de la celebración– y personajes famosos desempeñando oficios muy inferiores a los que habían ejercido durante su vida terrenal); la aparición de lo bajo corporal (la cabeza de Epistemón cobijada en la bragueta de Panurge); la presencia e importancia de la comida y la bebida (lo primero que hace al resucitar es beber vino blanco) y lo excremental representado por la ventosidad; compendio perfecto, pues, de lo carnavalesco.

El texto de Cervantes se aleja de los rasgos del carnaval, aunque continúa la parodia de la literatura caballeresca que es el *Quijote*. En el capítulo x de la primera parte, don Quijote introduce el tema del bálsamo de Fierabrás, que cura todas las heridas sufridas por los caballeros en los campos de batalla. Para explicar a su escudero sus beneficios, el hidalgo manchego le cuenta que:

“cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotiliza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndolo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana”⁴³.

Cervantes ha aprovechado aquí la leyenda del bálsamo con que fue embalsamado Jesucristo, robado según un cantar de gesta francés por el gigante sarraceno Fierabrás, hasta que fue devuelto a Roma por Carlomagno. Los españoles del siglo xvii conocían la leyenda por una traducción al español de una prosificación francesa del cantar que se publicó por primera vez en Sevilla en 1525 y que fue reimpressa en varias ocasiones. Está clara la burla que Cervantes hace de esta leyenda, burla que sería inmediatamente captada por los lectores

⁴² Rabelais, *Pantagruel*, ed. de Juan Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 1989.

⁴³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1977.

contemporáneos. Como comentaba antes, han desaparecido en este caso todos los elementos carnavalescos que dominaban el texto rabelesiano; se trata de una parodia de un tema culto, muy apropiado para las novelas de caballería con sus magos y personajes fantásticos.

El autor del *Estebanillo* introduce también un episodio en esta misma tradición, aunque para curarse en salud, pues en la novela no aparecen elementos sobrenaturales, es un soldado veterano el que le cuenta esta fantástica aventura, calificada al final de la narración por Estebanillo como "fábula de Hisopo" (I, pág. 151). Durante un invierno este soldado tiene una discusión con un soldado albanés sobre una amante, discusión que acaba en un duelo en la campaña, narrado así por el vencedor:

"y metido mano a nuestras lenguas de acero, ayudado yo de mi destreza, le hice una conclusión, y con una espada ancha de a caballo que yo traía entonces le di tal cuchillada en el pescueso, que, como quien rebana hongos, di con su cabeza en tierra. Y apenas lo vi de don Álvaro de Luna cuando quedé turbado y arrepentido, y viendo que palpitaba el cuerpo y que la cabeza tremolaba, la volví a su acostumbrado asiento, encajando gaxnate con gaxnate y venas con venas; y helándose de tal manera la sangre que, sin quedar ni aun señal de cicatriz, como aún no le había faltado el aliento, volvió el cuerpo a su primer ser y a estar tan bueno como cuando lo saqué a campaña, y la cabeza aún más firme que antes" (I, pág. 149).

Hasta este momento la acción fantástica continúa con la tradición que hemos visto en *Pantagruel* y en el *Quijote*: una parte del cuerpo de un individuo ha sido separada del tronco. Es interesante la alusión a don Álvaro de Luna, favorito del rey Juan II de Castilla que fue degollado en Valladolid en 1453, hecho que fue recogido en varios romances nuevos. Pero frente a esto, hay que tener en cuenta el uso de ciertos términos que rebajan la humanidad del soldado albanés como la analogía entre cortarle su cabeza y el acto de rebanar hongos. Nada hay de novedoso en la narración de este episodio. Pero el autor dentro de la tradición bufonesca tenía que extender la burla, darle un giro de tuerca para que el auditorio que ya conocía esta tradición se viera sorprendido y estallara en carcajadas. Así, pues, una vez que ha recuperado el sentido, sigue contando el soldado:

"lo volví a la villa y llevé a una taberna, donde, a la compañía de un par de fogotes, nos bebimos teta a teta media docena de potes de cerveza, con cuyos estufados humos y bochorros de los fulminantes y abrasados leños se fue deshelandando muy poco a poco la herida de mi compañero; y yendó a hacer la razón a un brindis que yo le había hecho, al tiempo que trastornó la cabeza atrás para dar fin y cabo a la taza, se le cayó en tierra como si fuera cabeza de muñeco de alfeñique, y se quedó el cuerpo muy sosegado en la misma silla, sin hacer ningún movimiento; y yo, asombrado de ver caso de tanta admiración, me retiré a una vecina iglesia" (I, pág. 150).

Dicen los teóricos del humor que una de las cosas que nos hace reír es lo absurdo, aquello que no entra dentro de nuestra lógica, que nos sorprende, que rompe nuestros esquemas mentales; este es uno de los casos más claros que podemos encontrar en las letras áureas. El lector no espera el final del episodio: el soldado albanés ha resucitado, aunque según explica el soldado nunca estuvo muerto, y cuando vuelve a la normalidad, el calor de la taberna le produce ahora sí la muerte irreversible, inesperada, que lleva al soldado a refugiarse en la iglesia del pueblo, previniendo la persecución de la justicia. De nuevo, el autor del *Estebanillo* ha querido demostrar la gracia de su bufón, no sólo en la preparación de burlas como la de la mascarada en Viena, sino que también ha querido dejar claro su habilidad para narrarlas y hacer reír de esta forma al espectador.

Esta última burla nos aproxima a otro de los elementos humorísticos que comparten el Carnaval y la bufonería, el del exceso en la comida y en la bebida. En la novela picaresca, estos temas, sobre todo el de la comida, están presentes; basta recordar la afición de Lázaro de Tormes por el vino, lo que le ocasiona ciertos disgustos, y la borrachera de Pablos en el *Buscón* durante la cual participa en el asesinato de un miembro de la justicia. Por lo que se refiere a la comida el tema es más bien su ausencia, fundamental en los primeros tratados del *Lazarillo de Tormes* y que Quevedo ridiculizó en el capítulo en el que narra la estancia del protagonista y su amo, don Diego Coronel, en casa del dómine Cabra. Exceso de comida y bebida aparece también en una obra que tanto debe al Carnaval como es el *Quijote* en el episodio de las bodas de Camacho, donde el narrador describe con cierta minuciosidad lo que alcanzaba la vista de Sancho:

"Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas; porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase.

Contó Sancho más de sesenta zaques de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos" (II, cap. 20).

Salta a la vista la abundancia de carnes y de vino que el rico Camacho ha servido a sus invitados, abundancia que se convierte en exceso y en un paraíso para el glotón Sancho.

El ejemplo más importante de este tipo de humor lo tenemos sin lugar a dudas en el *Gargantúa* y en el *Pantagruel* de Rabelais. Recordemos que en esta última obra lanza un elogio a Noé, "del que somos en alto grado obligados y deudores, por haber cultivado la planta de la vid, de donde viene el delicioso y

muy ameno, nectárico, celeste, preciosísimo y deífico licor conocido por el tintorro⁴⁴. Innumerables son también los banquetes narrados en las dos obras en los que se celebra el exceso de comida y el apetito insaciable de los protagonistas. Basta recordar que Pantagruel, siendo niño, pretendió comerse una vaca entera y acabó comiéndose un oso.

De esta tradición procede, pues, el exceso de comida y bebida que aparece en el *Estebanillo González*. Vamos a centrarnos sobre todo en la afición del bufón por el vino, que lo convierten en el borracho más borracho de la literatura española. Esta afición ha sido explicada por algunos críticos, siguiendo la teoría psicoanalítica, como un método para liberarse de las "angustias histéricas" y hacer su vida más tolerable⁴⁵. No veo este como el motivo por el que el bufón se emborrache tan a menudo. Existe una tradición carnavalesca de exceso de bebida de la que hemos hablado, y también el hecho de que los europeos del norte y del centro, y recuérdese que la novela transcurre en esta parte de Europa, bebían mucho, quizás, entre otros motivos para soportar las gélidas temperaturas invernales. Gracián en el *Criticón* recuerda esta fama de bebedores de los alemanes: "La Gula, con su hermana la Embriaguez, asegura la preciosa Margarita de Valois se sorbió toda la Alemania alta y baxa, gustando y gastando en banquetes los días y las noches, las haciendas y las conciencias; y aunque algunos no se han emborrachado sino una sola vez, pero les ha durado toda la vida"⁴⁶. Pero es que además a lo largo de toda la novela aparecen alabanzas al vino, del que en un momento Esteban se considera "devoto" (II, pág. 340), tanto que en una ocasión en que ha sido condenado a muerte en Barcelona, prefiere comer y beber bien antes que confesarse con el sacerdote que acude a su celda, pues, afirma, "no voy contra lo que Dios ha ordenado, vuestra paternidad trate de que se me dé de comer y beber, y después trataremos de lo que nos está bien a los dos, que en tierra de cristianos estoy y iglesia me llamo" (I, pág. 272). Estas alabanzas al vino, en una línea próxima a las que aparecen en Rabelais, le llevan incluso a considerarlo como una forma de protegerse de ciertas enfermedades, e incluso como resucitador "que si después de muerto y engullido en la fosa, con un cañuto o embudo me lo echasen por su acostumbrado conduto, me tornaran el alma al cuerpo y se levantara mi cadáver a ser esponja de pipas y mosquito de tinajas" (I, pág. 62). En este mismo ambiente festivo tenemos que considerar el duelo que le enfrenta en Cracovia a un estudiante polaco para ver quién es capaz de beber más aguardiente del que sale victorioso por las trampas que hace, demostrando una vez más el ingenio típico de los bufones.

Un efecto importante que produce el alcohol en Estebanillo tiene que ver con la valentía. Ya hemos visto anteriormente que los bufones eran cobardes, y Esteban tiene muchas ocasiones de demostrarlo en las innumerables batallas

⁴⁴ Rabelais, *Pantagruel*, págs. 28-29.

⁴⁵ Rudolf van Hoogstraten, "La desmitificación: el caso de Estebanillo González", en su *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Fundamentos, 1986, pág. 60.

⁴⁶ Baltasar Gracián, *El Criticón*, I, ed. de M. Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, págs. 378-379.

en las que participa o debería haber participado (valga como ejemplo además del mencionado de la batalla de Nördlingen que se pasa escondido debajo del esqueleto del caballo, el que durante la batalla de Las Dunas se encuentra en una taberna emborrachándose de cerveza, bebida que en una ocasión desprecia como orina de mula con cuartanas). Pero el vino lo transforma en un valiente; sólo cuando está en estado ebrio es capaz de retar a duelo a un enemigo y luchar con él. Lo que tenemos que tener es cuenta es que en estas situaciones el reto constituye una ocasión para reír, porque los dos contendientes borrachos como cubas protagonizan un espectáculo ridículo e inofensivo que provoca la hilaridad entre los espectadores del burlesco duelo y los lectores de la novela. Como ejemplo citaré la descripción que hace de uno de estos combates ridículos que aconteció en Flandes, en una taberna en la que se encuentra con su compañero de escondite en la batalla de Nördlingen. La discusión se inicia por el recuerdo de la situación embarazosa en que se hallaron ambos, lo que hace que el otro soldado:

“empezóse a correr y a decir que era más valiente que yo, y pienso que no mentía, aunque fuera más gallina que Caco. Yo, desestimando su persona y encareciendo mi coraje, le desafié a campaña, y descalzándome un zapato le di un escaipín, guante de mi pie izquierdo, por no tenerlo de las manos, en lugar de gaje y desaffo, y por cumplir con las leyes de retador. Estaba él hecho un zaque y yo una uva, y así no acertábamos a salir de la taberna; los soldados que estaban presentes, por ver cuál era más valiente o porque tal pendencia se ahogase en vino, nos adentraron a las puertas y nos salieron acompañando hasta fuera de la villa, y después de habernos medido las armas nos dejaron solos y se apartaron de nosotros para vernos combatir... en conclusión, acuchillando nuestras sombras y dando heridas al aire, estuvimos una rato provocando a risa a los circunstantes hasta tanto que la descompostura de los golpes y el peso de las cabezas nos hicieron venir a tierra y nos obligaron a no podernos levantar” (II, págs. 13-15).

La pelea termina con Estebanillo en la cárcel, en la que se pasó cuarenta horas seguidas durmiendo reponiéndose de las “estocadas de vino”, mezclando con esta definición el lenguaje militar con el del alcohol, algo por otra parte típico en la época.

Las bromas sobre la comida aparecen en un número bastante más reducido que el de las borracheras. Se limita en muchos casos a demostrar su ingenio para comer bien a costa de otros, incluso robando las provisiones de las que es encargado ejerciendo su oficio de vivandero o de cocinero de las compañías en las que está alistado. Es interesante citar un episodio en el que a punto de naufragar decide hartarse de comer y de beber, recordando el refrán: “muera Marta y muera harta” (I, pág. 83). El episodio guarda cierta similitud con la *Segunda parte del Lazarillo*, publicada en Amberes en 1555, cuando el protagonista va a hundirse y para salvarse se atiborra de comida y bebida salvando de esta manera la vida.

Para terminar quiero hablar brevemente del último de los temas humorísticos de los bufones que también aparecen en la novela picaresca: lo excremental. Es un tema que comparten el carnaval y los bufones ya desde la Edad Media. Por lo que se refiere a los truhanes el ejemplo más claro lo tenemos en el *Till Eulenspiegel*, cuya vida está llena de episodios en los que las heces, las ventosidades o los vómitos juegan un papel fundamental con bastantes casos de coprofagia que chocan a la sensibilidad del hombre actual, pero que en los siglos xv y xvi debían tener mucho éxito entre los lectores u oyentes por la transmisión y por el número de los casos transmitidos. Apreciamos aquí también esa idea del excremento como creación de vida que Bajtin atribuye a los excrementos en el Carnaval medieval. A propósito del carnaval, la obra en la que mejor se aprecia este concepto de muerte-vida es otra vez en el *Gargantúa* y en el *Pantagruel* de Rabelais, del que podemos citar un ejemplo de este último cuando en un momento determinado de dos ventosidades Pantagruel engendra 53.000 hombrillos enanos y contrahechos y 53.000 achaparradas mujercillas; es decir, los pigmeos que son muy pronto a la cólera, porque, según Rabelais, "el corazón lo tienen muy cerca de la mierda"⁴⁷.

Pero también la tradición renacentista culta acepta este tema y nos basta recordar dos ejemplos: el primero de ellos lo recoge el humanista italiano Poggio Bracciolini en sus *Facecias*, texto que gozó de mucha fama en la Europa renacentista; en una de estas facecias cuenta que en una conversación entre jóvenes florentinos uno de ellos comentó que le gustaría ser un melón, cuando sus compañeros extrañados le preguntaron por qué, la respuesta fue muy sencilla: "quoniam omnes mihi culum olfaceret"⁴⁸. El segundo de los ejemplos lo tenemos en el *Quijote* en el episodio de los batanes durante (I, cap. 20) el cual a Sancho le entran ganas de evacuar, cosa que ha de hacer muy pegado a don Quijote que, según Cervantes, "tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos", que percibe lo que ha hecho su criado por el miedo con un comentario lleno de ironía y gracia: "en que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar". Recordemos también los vómitos de Sancho tras probar el famoso bálsamo de Fierabrás.

La novela picaresca también recoge estos episodios burlescos de lo "inferior material y corporal" en definición bajtiniana, pero aquí ha desaparecido ese espíritu medieval del ciclo vida-muerte-resurrección. En las novelas picarescas en las que aparecen estos elementos la función que cumplen es la de humillar al protagonista. El ejemplo más claro lo tenemos en el *Buscón*, aunque podría citar textos del *Guzmán de Alfarache* o del *Lazarillo de Tormes*, con el episodio de la lluvia de gargajos en Alcalá seguida por la evacuación en la cama y el amanecer de Pablos revuelto en las heces de su compañero de habitación, lo

⁴⁷ Rabelais. *Pantagruel*. pág. 178.

⁴⁸ Poggio Bracciolini. *Facezie*, ed. de Marcello Ciccuto, Milan, BUR, 1994, pág. 314. Esta facecia fue recogida en España por Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, parte II, cap. VI, 11, y por Joan de Timoneda en *El sobremesa y alivio de caminantes*.

que provoca la humillación del pícaro, por un lado, y la risa de los demás personajes que conocen el hecho, por otro.

En el *Estebanillo González* no encontramos la cantidad de momentos escatológicos que se recogen en novelas anteriores del género. El único que merece la pena mencionar se produce durante el atraque de la flota en Mallorca, en la que se emborracha de aguardiente en una taberna y pretende marcharse sin abonar la cuenta:

"y al salirme a tomar el aire, por desistir el gran bochorno, salió el aguardentera tras mí pidiéndome la paga de lo que había bebido. Yo, sin respetar sus tocas, pareciéndome que era algún animal que me servía de estorbo a mi camino le di tal enviñón que le hice a su despecho sentarse en tierra. Levantóse como víbora pisada y, cerrando conmigo, me dio tal puñetazo en la barriga que me provocó a restituírle por la boca toda su agua ardiente, dándole con ella un baño que la cubrí de arriba abajo" (II, pág. 286).

Después, Esteban pone pies en polvorosa hasta que es rescatado por el general de la flota que paga a la mujer su dinero y mete al bufón en el barco con una grúa. Vemos, pues, que esta aventura del protagonista sirve únicamente para provocar la risa, en ella no hay nada que recuerde el espíritu medieval; se ha humillado a un personaje, la tabernera, sin que exista posibilidad de resurrección de nada. También es de notar en este fragmento la animalización que hace el narrador de la mujer, a la que convierte en víbora pisada, lo que según Correas hacía referencia a la mujer "que salta de enojo o ira" o "de una mujer que se embraveció mucho".

Hasta aquí el análisis de algunos de los elementos humorísticos típicos de la literatura de bufones y de la novela picaresca. He pretendido demostrar que el humor que informa estos textos en prosa de nuestro Siglo de Oro es el mismo, y que desde esta unidad podemos hablar del hecho de que un género nació como continuación del otro y los dos murieron juntos. Ciertamente la risa constituye un elemento fundamental, y muy poco estudiado, en la novela picaresca que nos sirve para comprobar esa relación, y también para atestiguar que el humor culto y el popular se hallaban mucho más unidos de lo que algunos críticos como el propio Mijail Bajtin afirmaron. Podemos aceptar que existe un humor culto y otro popular, pero lo que no se ajusta a la realidad es el pretender que ambos sean compartimentos estancos sin ningún tipo de conexión, porque en la literatura de bufones y en la picaresca ambos se hallan perfectamente entrelazados.

EUGENIO DE SANTA CRUZ Y ESPEJO:
REFLEXIONES MÉDICAS SOBRE LA HIGIENE DE QUITO

Carmina Rodríguez Hermoso

Eugenio Espejo representa para las luces de Quito la difusión del nuevo espíritu crítico y científico en lucha contra las preocupaciones de la superstición y las falsas ideas consagradas por la costumbre.

En su obra se hace evidente la intersección de las formas tradicionales con el nuevo espíritu ilustrado. El *Muevo Luciano de Quito o Despertador de los Ingenios Quiteños* (1779), *Marco Porcio Catón* (1780) y *La Ciencia Blancardina* (1781), escritos en forma de diálogo, son una propuesta de reforma de los sistemas escolásticos de la enseñanza de los jesuitas, con el fin de "perfeccionar la oratoria sagrada, su contenido y recitación"¹. Su intención es explícitamente polémica, probablemente respondiendo a su afán de difusión:

"... para lenitivo propio y para escarmiento de otros, ha usado en estos diálogos de una sal, que un tantico se inclina a lo cáustico"².

A pesar de utilizar el diálogo, género que había quedado en el olvido desde el Renacimiento, y por otra parte la forma tradicional de los debates medievales, estas obras son una sátira anticlerical, y en concreto en contra de los Jesuitas, lo cual es lugar común del siglo XVIII³. En ellas se critica la formación cultural que habían recibido las autoridades de Quito: a partir de una observación de las necesidades de la realidad, hay una propuesta de ideas para su remedio.

La *Representación de los curas de Riobamba* (1786) y las *Cartas Riobambenses* (1787) tuvieron inicialmente la intención de defender al clero de Riobamba, saldando de paso algunas cuentas personales, pero en ellas está la descripción de la lamentable situación del indio y un análisis de la economía local⁴.

Otras obras de contenido económico y social son la *Memoria sobre el corte de quinás* (1792), *Informe sobre la conveniencia de que los cadáveres no sean sepultados dentro de las Iglesias*⁵.

¹ Eugenio Espejo, *Obra educativa*, Caracas, Ayacucho, 1981, pág. xi.

² Eugenio Espejo, "La Ciencia Blancardina", en *Obra educativa*, ed. cit., pág. 260. El mismo método de polemizar en tres etapas había sido utilizado por el jesuita portugués Verney *El Barbadiño*, cuya obra, de 1746, se tradujo al español en 1760.

³ Jean Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pasa revista al papel de los jesuitas en el panorama de la educación y la enseñanza en España hasta el momento de su expulsión.

⁴ Una descripción detallada de ambas obras se encuentra en Philip Louis Astuto, *Eugenio Espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

⁵ Sabemos de la existencia de esta obra por la mención que de ella hace el propio Espejo. En las *Reflexiones Médicas sobre la Higiene de Quito*, prólogo de Gualberto Arcos, Quito, Imprenta Municipal, 1930, en adelante *Reflexiones...*, se refiere a este problema con bastante detenimiento, y es presumible que la inclusión del asunto en este ensayo haya hecho innecesaria la publicación del *Informe* (Ver *Reflexiones...*, págs. 99 y ss.). Por lo demás, él lo dice en la pág. 109.

Según el Profesor Astuto⁶, los rasgos ilustrados de estas obras de orientación político-económica giran alrededor de la descripción estadística local y el interés por los principios de la economía política y las técnicas de expansión de las fuentes de riqueza, sobre todo la agricultura. Señala como influencias la de los economistas españoles, la de Adam Smith, y "otros maestros de la filosofía de la riqueza pública"⁷.

Muy notoria es su fe en las Sociedades Patrióticas, de cuya fundación en la ciudad de Quito fue responsable⁸, así como editor de su periódico, las *Primicias de la Cultura de Quito* (enero-marzo de 1792)⁹. En él reimprimió el "Discurso sobre la erección de una Sociedad patriótica" que había compuesto en Bogotá durante su destierro en esta ciudad en 1789¹⁰.

Espejo había hecho mención de la urgencia de fundar una sociedad Patriótica ya en 1786, en la *Representación de los curas de Riobamba*.

Las sociedades económicas de amigos del país empezaron en España como modestas tertulias privadas que, siguiendo el ejemplo de sus mentores europeos, no tardaron en constituirse formalmente en academias, que contaban con el impulso de la monarquía. Son de especial renombre la academia de medicina de Madrid (1783), entre cuyos miembros está Feijóo, la sociedad Vascongada de Amigos del País (1748), o la Conferencia de Física de Barcelona (1764), que se convirtió en la Academia de Ciencias en 1770.

Estas asociaciones filantrópicas dedicaban sus reuniones a discutir todo tipo de asuntos de actualidad, desde los avances de la técnica hasta problemas de economía local o retórica y teoría del gusto. Becaban a sus miembros para que acudieran a los centros de ilustración, como París o Berna, y se convirtieron en el refugio de la nueva ciencia frente al empecinamiento de las Universidades.

En América, tras el decreto de 1785 en que Carlos III recomendaba el establecimiento de Sociedades Patrióticas en las Colonias, la primera en constituirse fue la Sociedad de Amantes del País de Lima, en 1789. Espejo había escrito ya su "Discurso..." para promover la que, según él, sería la primera de América, para ejemplo de las Provincias vecinas, desmintiendo las malas opiniones de los europeos respecto a América:

"La sociedad es la que en la *Escuela de la Concordia* hará estos milagros, renovará efectivamente la faz de toda la tierra, y hará florecer los matrimonios y la población, la economía y la abundancia, los conocimientos y la libertad, las ciencias y la religión, el honor y la paz, la obediencia a las leyes y la subordi-

⁶ Astuto, *Eugenio Espejo*, ed. cit., pág. 102.

⁷ Astuto, ed. cit., pág. 103.

⁸ Hay una descripción muy ilustrativa de los estatutos de la "Escuela de la Concordia" en Eric Beerman: "Eugenio Espejo y la Sociedad Económica de los amigos del País de Quito", *Homenaje a Noël Salomon*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1979.

⁹ Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *Primicias de la Cultura de Quito*, Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1944. En adelante, me referiré a esta obra como *Primicias...*

¹⁰ Sobre la vida de Eugenio Espejo comprometida con sus ideales, en lucha con la incompreensión, ver Astuto, ed. cit.

nación fidelísima a Carlos IV. Verá entonces la Europa, pues que hasta ahora no lo ha visto o ha fingido que no lo ve, que la más copiosa ilustración de los espíritus, que el más acendrado cultivo de los entendimientos, que la entera proscrición de la barbarie de estos pueblos, es la más segura cadena del vasallaje. Desmentirá a los Hobbes, Grocios y Montesquieus, y hará ver que una nación pulida y culta, siendo *americana*, esto es, dulce, suave, manejable y dócil, amiga de ser conducida por la mansedumbre, la justicia y la bondad, es el seno del rendimiento y de la sujeción más fiel, esto es, de aquella obediencia nacida del conocimiento y la cordialidad. Por lo menos, desde hoy sabrá la Europa esta verdad; pues desde hoy sabe ya lo que sois ¡oh quiteños! En las luces de vuestra razón natural. (...)

Ella va entonces (señores lo pronostico con confianza) a nacer en el seno de la felicidad, va a ser la primera de las Américas, va a servir de modelo a las provincias convecinas, va a producirse, en una palabra, como emanación de luz, de la humanidad y del quiteñismo" (*Primicias...*, págs. 83-84. Las cursivas son del autor).

Espejo era el secretario de la sociedad y el editor de su órgano de difusión, las *Primicias de la cultura de Quito*, que dedicó a los maestros de primeras letras en carta que aparecía como suplemento al primer número, con la intención de que lo leyeran a sus alumnos. Los maestros debían explicar vívidamente los términos oscuros, dentro de una especie de programa de pedagogía activa:

"Un día pues a la semana lo lee Ud. En alta voz. Ya se ve, unos niños, ¿Qué han de saber de *instrucción*, de *previa*, ni de *papel periódico*? Querría yo, que muchos adultos, por no decir otra cosa, supiesen estas voces y su significado. Pero esto no obstante, lea Ud., y acabada la lectura, de Ud. licencia a sus niños a que hablen, o excíteles a que ejerciten su curiosidad, o muévalos a que pregunten. Podrá ser, que por el encogimiento propio de nuestro país (en el que tiene mucha parte el clima y una educación de esclavos) no aparezca algún muchacho, ni se levante a decir una palabra. Entonces, Ud. maestro mío, conversa a la larga con todos sus discípulos. Díseles: que en nuestra ciudad hay *imprensa*, *impresor*, *redactor*, &, sobre cada una de estas palabras, va Ud. Haciendo una breve historietita, anuncia lo que significan, y también los usos a que se destinan. De este modo, pica Ud. la curiosidad tan natural tan activa en los niños para que le hagan preguntas propias de su humor y genio, que parecen y a la verdad son muy distantes de la verdadera naturaleza de las cosas. Pero Ud. Aprovecha la ocasión, porque esto mismo le dará a Ud. motivo de extenderse pacientemente en su instrucción, y ellos, como dicen allá, desde la escuela saldrán a hablar con regularidad, y a no formar ideas extravagantísimas al oír hoy día, v.g., *Sociedad*, *Periódico*, *Suscripción*, &. Es cosa *vergonzosísima*, maestro mío, escuchar a gentes... ¿qué diré? Que parecen avisadas e instruidas, dar una explicación infeliz de todos estos objetos, y ministrar al resto del pueblo bajo, ideas todas contrarias a su verdadero ser, haciéndole concebir que v.g. *Plan* es un

monstruo; *Prospecto*, un espantajo; *Periódico*, un animal de Mainas; *Sociedad*, un embolismo de ociosos; *Suscripción*, un grillete para forzados" (*Primicias...*, pág. 25. Conservo los modos gráficos del autor).

El periódico se componía generalmente de un artículo, editorial o de un suscriptor, como en el caso del "Número 3", en que la firma es de una mujer, "Europhilia"¹¹; a continuación, una sección de "avisos interesantes", y, en ocasiones, otra de cartas al editor; hay algunos poemas, y el "Discurso dirigido a la muy Ilustre y muy leal ciudad de Quito, representada por su Ilustrísimo Cabildo, Justicia y Regimiento, y a todos los socios provistos a la erección de una Sociedad Patriótica, sobre la necesidad de establecerla luego con el título *Escuela de la Concordia*", que ocupa algo más de tres de los siete números que aparecieron entre enero y marzo de 1792.

La *Escuela de la Concordia* tuvo asimismo corta vida. Sus reuniones terminaron un año después, aunque hay discrepancias en cuanto a los motivos. Philip Louis Astuto culpa a la Corona española y al ambiente hostil, mientras que Eric Beerman habla de cansancio y desidia¹². Para el futuro quedan el empeño y el discurso:

"... El Discurso en sí permanece como testimonio de su penetración en los problemas económicos, literarios y sociales de su patria. Nadie, viviendo en el lejano Quito, había presentado tan elocuentemente como él los problemas y las esperanzas (...) El mejor exponente de la literatura en el Quito del siglo XVIII"¹³.

Las *Reflexiones sobre la higiene de Quito* ilustran muy claramente esta lucha por el fin de la superstición, contra el espíritu rutinario que se resiste a caminar por la senda de su propia felicidad.

En esquema, la obra empieza justificando la utilidad del proyecto y la necesidad de llevarlo a cabo. A continuación, Espejo describe la manera de acabar con la viruela, siguiendo el método de don Francisco Gil, con ayuda de una casa de salud. Sigue una disquisición sobre los orígenes del mal y una descripción de sus características.

A partir de aquí, las *Reflexiones...* se ocupan de otras medidas higiénicas que convienen a la salud pública de Quito: la purificación de sus aguas insalubres, la mejora de la alimentación, problemas de limpieza, entre ellos el de los enterramientos en las iglesias, y algunos otros que llama de higiene personal, entre los que cuenta desde la lepra a los "falsos médicos" (*Reflexiones...*, pág. 137). Este último apartado consiste en una propuesta de renovación de los estudios de medicina, seguida de una apología personal y justificación de la demora de su autorización para ejercer como médico en Quito.

¹¹ El Profesor Astuto, ed. cit., pág. 133, piensa que esta "Europhilia" es una máscara del propio Espejo, porque no cree posible que ninguna mujer de Quito fuera capaz de escribir semejante artículo.

¹² Astuto: *Eugenio Espejo*, ed. cit. Eric Beerman: *ob. cit.* Beerman relata cómo la *Escuela de la Concordia* de hecho nunca existió oficialmente, porque la autorización real, que fue solicitada en la primera sesión, nunca llegó.

¹³ Astuto, *Eugenio Espejo*, ed. cit., pág. 12.

Los cementerios y la vacuna son los *leitmotiv* de la nueva ciencia ilustrada aplicada a vencer la resistencia obstinada del espíritu rutinario. En España, las primeras observaciones y experimentaciones sobre la inoculación se realizaron hacia 1770. En 1771 se registran informes sobre este asunto en las reuniones de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, y en 1776 en la Sociedad Económica de Vera (Granada). Mientras, en 1783, Celestino Mutis envía un informe al virrey de Bogotá sobre sus ensayos de inoculación. Otro hito de esta historia es la partida en 1803 del "María Pita", con la expedición de Balmis para llevar la vacuna a América¹⁴.

En Quito, como constata Espejo, el mal era prácticamente endémico, pero las dificultades para su curación no eran exclusivas de Quito ni de la Corona española, sino que eran las de la ciencia occidental.

En cuanto a los cementerios, Peter B. Goldman hace un recorrido por la polémica en España, que comienza en 1781 con una carta de Campomanes a Carlos III¹⁵. Ya en 1786, el *Memorial ajustado* del Consejo se manifiesta casi unánimemente a favor de los cementerios fuera de poblado, y en 1787 se promulga una real cédula estableciendo cementerios extramuros en toda la nación, pero estos documentos no fueron tomados en cuenta. En 1804, durante el reinado de Carlos IV, se empezó a llevar a cabo un plan de construcción de cementerios municipales en España, pero los enterramientos extramuros en Madrid no fueron un hecho hasta la ocupación francesa. El motivo de esta demora no es sólo la oposición eclesiástica, sino también una cierta falta de responsabilidad por parte de las autoridades, y, sobre todo, la ignorancia y el apego a la rutina. La creciente burguesía se resistía a cancelar la diferenciación social que llevaban consigo los enterramientos en el interior de los templos, mientras que en los cementerios todo el mundo estaba enterrado a ras de suelo.

En las *Reflexiones...* hay una descripción completa y detallada de las *fiebres mephiticas* y sus causas, que son "la continua exhalación de vapores venenosos que despiden de las bóvedas sepulcrales" (*Reflexiones...*, pág. 100) por los cadáveres que están enterrados en las iglesias. A continuación se recomienda la construcción de un cementerio alejado de la población, su consagración solemne, y la manera de llevar a cabo las ceremonias de enterramiento en este lugar. Espejo es consciente del problema de la indiferenciación social:

"... pueden a juicio del Sr. Alcalde de primer voto, tomar el lugar de su sepultura las personas distinguidas de esta ciudad y aún edificar sus moderados monumentos fúnebres, o para la duración o para el contento de la vanidad mundana" (*Reflexiones...*, pág. 105).

Espejo, como los ilustrados, creía que las ideas y su plasmación en leyes eran suficientes para cambiar mentalidades y sustituir valores. Por eso, su pri-

¹⁴ Sarraihl, *ob. cit.*, págs. 49-51.

¹⁵ Peter B. Goldman, "Mitos liberales, mentalidades burguesas, e historia social en la lucha en pro de los cementerios municipales", *Homenaje a Noël Salomón*, ed. cit.

mer empeño es describir la enfermedad como una epidemia, no como un castigo del cielo:

"Ante todo es preciso, que el pueblo esté bien persuadido por éste, que las Viruelas son una epidemia pestilente. Esta sugestión era ociosa en Europa en donde están persuadidas generalmente que no se contrae sino por contagio. Acá las nuestras, parece que están en la persuasión (*sic.*) de que es un azote del cielo que envía a la tierra Dios en el tiempo de su indignación. Por lo mismo, haciéndose *fatalistas* en la línea de un convencimiento físico, creen, que no la pueden evitar por la fuga y que es preciso contraerlo o padecerlo, como la infección del pecado original; impresión perniciosa que los hace indóciles a tomar los medios de precaverse, propuestos en la 'Disertación' (*Reflexiones...*, págs. 39-40).

Se trata de desterrar las supersticiones y las viejas creencias que no se sustentan en la experiencia e impiden al hombre tomar medidas para salir de su minoridad¹⁶. Por otro lado, resulta significativa la opinión de Espejo sobre Europa que deriva probablemente de sus lecturas, aunque pudiera ser que la usara como modelo utópico de higiene y civismo ante sus conciudadanos.

Aclara cuál es el medio del contagio y concluye:

"Así desde este momento querría que no se escuchase más cierto rumor popular que corre, de que el proyecto de la extinción de la viruela es impracticable en Quito, porque él deshonor altamente a la ciudad" (*Reflexiones...*, pág. 37).

El honor es una de las razones que Espejo aduce para convencer a sus conciudadanos de la utilidad y necesidad de su proyecto: el honor les obliga como vasallos de un rey patriota, y también el honor del país, constituido en paladín de los nuevos descubrimientos, adelantado de la ciencia. El honor es el primer objeto de un gobierno monárquico en esta descripción en la cual sueñan ecos lejanos de Montesquieu:

"El [honor] es el objeto primario del gobierno monárquico, porque la nobleza de las grandes acciones, cierta sobria libertad de pensar y de decir y

¹⁶ Recordemos este fragmento de Kant: "La Ilustración es lo que hace que el hombre salga de su minoridad, de la cual sólo puede culparse a sí mismo. Esta minoridad consiste en la incapacidad de servirse de su inteligencia sin la dirección de otros. El hombre es él mismo responsable de esta minoridad, cuando ella no tiene por causa la falta de inteligencia, sino la ausencia de la decisión y el coraje necesarios para utilizar el espíritu sin requerir la orientación ajena. *Sapere aude* ¡ten el coraje de servirse de tu propia inteligencia! He aquí la divisa de la Ilustración.

La pereza y la cobardía son las causas de que una gran parte de los hombres, después de haber sido liberados desde hace tiempo de toda dirección extraña por la naturaleza (*naturaliter maiores*) sigan siendo menores toda su vida voluntariamente, y de que sea tan fácil para otros constituirse en sus tutores, ¡Es tan cómodo ser menor!". Cit. por Lucien Goldman: *La Ilustración y la sociedad actual*, traducción de Julieta Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1968, págs. 13-14.

todos los efectos de la grandeza de corazón se cultivan en él y él los inspira indefectiblemente" (*Reflexiones...*, pág. 23).

En *El espíritu de las leyes*, el honor es el principio en que descansa la monarquía. Psicológicamente, tiene que ver con el orgullo de llevar a cabo grandes acciones, considerando al mundo entero como juez, y, en este sentido, es la ambición que tienen todos los hombres de distinguirse entre sus conciudadanos.

Acabar con las viruelas es beneficioso porque es una manera de preservar la hermosura, cualidad muy estimable para el espíritu filosófico. Una nación bella es más feliz, porque "donde hay agrado, allí se reúnen los corazones" (*Reflexiones...*, pág. 24). La belleza es asimismo garantía de la estabilidad de los matrimonios, de manera que las mujeres tienen posibilidades de llevar una vida honesta cuando son hermosas, que las feas no son deseables ni en los conventos. El destino de las mujeres feas es la prostitución.

El sexo masculino necesita poseer esta cualidad de la belleza, entendida aristotélicamente como "el conjunto natural de regularidad orden, proporción y simetría" (*Reflexiones...*, pág. 24).

Los hombres necesitan ser bellos para mejor "cumplir y ejercer las funciones animales" (*Reflexiones...*, pág.26), esto es, desarrollar las tareas que requieren un esfuerzo físico, aunque también a las letras es útil y necesaria la belleza, porque un orador bien proporcionado es siempre más convincente que uno feo¹⁷.

En este despliegue de argumentos a favor de la necesidad de la belleza, llega a defender el exterminio de los feos, "inútiles y miserables miembros de la sociedad" (*Reflexiones...*, pág. 27).

Otro argumento de peso es el desmedro de la población que causan las epidemias:

"Todo ciudadano, estando obligado a solicitar, como ya hemos dicho, la felicidad del Estado, penetra que aquélla consiste en que éste sea (si puedo explicarme así) cargado de una numerosísima población, porque el esplendor, fuerza y poder de los pueblos, y por consiguiente el de todo un reino, están pendientes de la innumerable muchedumbre de individuos racionales que le sirven de utilidad. Y que (por una consecuencia inevitable) el promover los recursos de la propagación del género humano, con los auxilios de su permanencia ilesa, es, y debe ser, el objeto de todo *Patriota*" (*Reflexiones...*, pág. 35).

Por último, la argumentación deriva hacia las obligaciones públicas de los ciudadanos destacados, que deben instruir al resto de la población sobre la necesidad de preferir el bien común antes que el particular. El filósofo "que sirve de antorcha a la ciudad" (*Reflexiones...*, pág. 29) instruye al pueblo en sus

¹⁷ Tengamos presente el lema de Boileau en su *Poética*: "c'est ne beau que le vrai".

obligaciones, como la de amar a su soberano. La mejor manera de convencer es apelar al entendimiento, a la razón:

"Cuando vea, digo, el populacho, todo este cúmulo de beneficencia real, no sólo él, sino el pueblo mismo creará, que hay realmente un soberano; que su carácter no es otro que la clemencia paterna, suavidad, bondad y misericordia. ¿Y qué modo más indefectible de hacer conocer a todos el soberano poder de la *Autoridad real*, que empezar la cadena del vasallaje por la labor primaria y preciosa del favor y el beneficio?" (*Reflexiones...*, pág. 35)¹⁸.

La primacía del interés público sobre el interés particular es un argumento que sostiene casi todas las medidas higiénicas que se sugieren en las *Reflexiones...* Por ejemplo, en el caso de la alimentación, pide a los hacendados que no se quejen, permanentemente y sin motivo, de las malas cosechas, en primer lugar para que no "perturbe[n] de ese modo la quietud y alegría general, que tanto contribuyen al aliento, robustez y sanidad de toda la república" (*Reflexiones...*, pág. 77). Además, porque estas lamentaciones constantes propician la superstición, ya que el pueblo se aboca a las rogativas y allí profana la "santa religión" con su comportamiento promiscuo durante las procesiones. Mientras tanto, los hacendados esconden las cosechas con el fin de generar escasez y, consiguientemente, un aumento de precio.

Parecido razonamiento se aplica a las panaderas para que hagan su pan con buen trigo, y a quienes fabrican aguardientes en "ciertas casas (las que por moderación no nombro, y que el público y el gobierno las conocen bien)" (*Reflexiones...*, pág. 83).

Se trata de que en cada estamento de la sociedad todos los ciudadanos sean conscientes de sus obligaciones con ella, y prefieran el bien común a su propio engañoso interés.

Pero volvamos a la viruela: El proyecto en sí consiste en la habilitación de una casa de salud en un lugar convenientemente alejado donde alojar a los enfermos mientras dura su restablecimiento. El lugar estaría al cuidado de mujeres pobres (las únicas dispuestas) y de reconocida honestidad, que trabajarían bajo la supervisión de las autoridades. Espejo recomienda que haya mucho boato el día de la inauguración:

"... porque así se da al público (propenso a formar altas ideas por el esplendor externo de las funciones brillantes) un concepto, en cierto modo sublime, de la grande importancia de la materia, del señalado servicio, que se le va a hacer y del particular anhelo que hay en obedecer al rey" (*Reflexiones...*, pág. 39).

¹⁸ Este regocijo ilustrado ante la consecución del bien común, y el amor al soberano por su bondad recuerdan este pasaje de Montesquieu en el "Prefacio" a *El espíritu de las leyes*: "Si je pouvais faire en sorte que tout le monde eût de nouvelles raisons pour aimer ses devoirs, son prince, sa patrie, ses lois, qu'on pût mieux sentir son bonheur dans chaque pays, dans je me croirais le plus heureux des mortels". (Paris, Éditions Garnier Frères, 1961, pág. 2).

Están presentes aquí las dos componentes de la crítica ilustrada, la cual, según Eduardo Subirats, por un lado comparte objetivos con la religión, en tanto que ambas persiguen el establecimiento del orden frente a los engaños de la superstición. Por otro lado, la ciencia suplanta el lugar del misterio, al imponerse como representación e institucionalizarse como poder¹⁹.

Espejo no menciona el procedimiento por el que se curan las viruelas en esta casa de salud. El suyo es un plan de prevención que incluye un conjunto de medidas higiénicas y tiene mucho que ver con los comportamientos sociales de la población.

La discusión sobre las causas y orígenes de la enfermedad es de tipo histórico y erudito, apoyada en los testimonios de los historiadores de la antigüedad, como en el caso de la descripción del mal, en que escoge a Tucídides como fuente, antes que a Hipócrates, por su claridad y amenidad:

“Traeré el largo pasaje de Tucídides, para que sea vista esta verdad, como para que se haga más grata la narración, en boca de un historiador tan célebre, cuya precisión y propiedad quizá dará aún mejor idea que la que envuelta en términos oscuros, nace regularmente de los labios de los médicos” (*Reflexiones*, pág. 48).

Según Espejo, la causa de la viruela es desconocida, pero tiene que ver con una infección de unos corpúsculos que viven en la atmósfera, cuyo desarrollo propician ciertas condiciones como el calor y la suciedad. Por eso le parece sensata la tesis del origen etiópico de la enfermedad:

“Entre los eruditos, el África y el Asia se dan igualmente por patria de la Viruela; y entre las provincias de estas dos partes de la tierra unos culpan a la Etiopía y Egipto y otros acusan a la Persia y a la Arabia el haberla dado cuna. Dos consecuencias son las que se infieren de esta diversidad de opiniones: la primera que no se sabe cuál es el país natal del contagio; la segunda, que también se ignora el siglo en que ésta nació, para el horror y desolación de la humana posteridad. (*Reflexiones*, pág. 46).

... la idea general, que tenemos de que siendo la Etiopía, la región más interior del África, es su clima muy ardiente, su suelo muy lleno de suciedades y sus moradores, quizá los más negligentes y ociosos de toda la tierra, por lo que comúnmente se cree que todas las pestes nacen bajo del venenoso y mortífero cielo etiópico” (*Reflexiones*, pág. 50).

Aquí empieza una larga disquisición erudita sobre el origen y la antigüedad de la enfermedad y sobre si los griegos la conocían, que se apoya en los historiadores griegos y latinos (*Reflexiones*, pág. 47), árabes, sirios, alejandrinos (*Reflexiones*, pág. 51), y en eruditos de todas las épocas, cuyos fundamentos discute. Espejo se declara partidario de la tesis arábiga y del siglo XI:

¹⁹ Ver Eduardo Subirats: *La Ilustración insuficiente*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 60 y ss.

"Y tengo el gusto satisfactorio, de que habiéndolo pensado ya antes así, llegó a mi mano el Diccionario de Medicina de Monsieur James y en artículo variolo dice a mi propósito estas palabras notables: *Pues los griegos no tenían de ella algún conocimiento, era menester que los árabes la hubiesen traído de su propio país.* Y es cosa bien notoria, y bien regular, que en la región en donde se descubren primeramente las enfermedades, allí se suelen hacer igualmente sus descripciones. Así la lepra en Egipto y en Israel; la plica en Polonia, el sudor ánglico, en la Gran Bretaña; el escorbuto en Holanda, Dinamarca, Suecia, Zelanda, &, la tisis nerviosa en Virginia; el tarantismo en Italia, y aún los suicidios violentos en toda Inglaterra. La propensión del hombre de transcribir al papel las cosas memorables, que acontecen en el tiempo y tener el cuidado de dejarlas en memoria de la posteridad" (*Reflexiones*, pág. 52).

Un poco más adelante afirma que esas conjeturas no son asunto de la medicina, la cual debe ocuparse del diagnóstico, prevención y cura de la enfermedad:

"Contentándonos ahora con la verosimilitud, en orden al origen de las Viruelas, que es pura materia de mero hecho, dependiente de la Historia énos atreveremos a sondear el abismo de la causa fermentativa que las produce?" (*Reflexiones*, pág. 56).

Le fascina el vocabulario de la ciencia experimental y llena sus páginas de temperaturas, presiones, cálculos, insectos, especies, pesos, etc. (*Reflexiones*, págs. 57 y ss.). Le preocupa especialmente el hecho de que la viruela no contagie indiscriminadamente, y concluye con una hipótesis que podríamos calificar de ecléctica:

"Nada hay aquí de extraño o extravagante, que choque ni a la razón ni a los sentidos (...). Podría suceder, y sucederá efectivamente, que también entre los insectos como entre los demás animales que vemos [gracias al microscopio], haya mezcla de un insectillo de una especie, con otra distinta, de cuyo acto generativo, resulte una tercera entidad, o un monstruo en aquella línea. Entonces se hace necesario, que si esta nueva casta es venenosa y se introduce en el cuerpo del hombre, le cause una nueva molestia o una nueva enfermedad, no conocida en los tiempos anteriores. ¿No podría empezar de esta manera el contagio varioloso? Quizá ha habido en la Arabia la cópula preparatoria de un insecto pestilente, con otro insecto leproso (si es lícito hablar así) de donde haya nacido un nuevo insecto o causador de la Viruela. Porque ésta es constante que participa de la calidad de la lepra en grado remiso y del carácter de la peste en grado más intenso" (*Reflexiones*, pág. 64).

Esta tesis explica la epidemia de 1764 de la que Espejo fue testigo, y en la que perdió un hermano:

"Con este motivo pude ver (lo que nuestras gentes tenían por cosa rara y nunca vista en todas las antecedentes epidemias variolosas), en los celeberrimos Sydenham y Morton, que habían observado esto mismo y que semejantes viruelas gangrenosas habían vuelto a aparecer en el tiempo del muy ilustre y muy sabio Gerardo Van Swieten, honor de los discípulos y de la familia del gran Boerhaave. Éste erudito y sapientísimo médico dice que experimentó que algunas veces se elevaban sobre las piernas de esos virolentos unas vejigas de la magnitud de un huevo de gallina, llenas de una sanguaza podrida sutil, que si llegaba a abrirse dejaba ver toda la carne gangrenada y negra" (*Reflexiones*, pág. 65).

Es su propia experiencia refrendada con el testimonio de los nuevos científicos lo que confirma a Espejo en sus conjeturas, en contra de las tesis y los modos de razonar de los antiguos:

"A mi corto juicio, nada satisface tan completamente a la razón filosófica, como la causa de la viruela explicada del modo que se acaba de establecer. El sistema patológico de Gaubio es en sí muy general y adaptable a cuantos fenómenos se obran en todo el universo. Los dos principios para contraer cualquiera enfermedad, que él llama *semina morborum*, et *potentiae nocentes* constituyen una *perogrullada* de a folio. Porque tales *semillas de las enfermedades*, no son más que unas predisposiciones para enfermar; y las *potencias nocivas* son todas las cosas que pueden causar un mal. Esta explicación no está fundada en las leyes del movimiento y mecanismo. Es como si se dijera: se enciende el fierro en la fragua, porque en el fierro hay una semilla o predisposición para encenderse y concurrió la potencia inflamatoria para causar el incendio" (*Reflexiones*, pág. 65).

Esta crítica de la medicina escolástica alcanza su punto culminante en el apartado "Falsos médicos" (págs. 137-172) con que Espejo concluye sus reflexiones.

La precaria enseñanza de la ciencia médica, que es teórica, no práctica, y la falta de rigor en la adjudicación de títulos son para él dos males gravísimos de que adolece la ciudad de Quito, y que propician su mal estado sanitario tanto como la sífilis. Espejo propone un amplio programa de estudios que incluye todas las nuevas ciencias experimentales, desde la botánica a la anatomía, y que debe empezar con estudios de idiomas²⁰:

"En parte de la educación debe entrar el conocimiento de las lenguas griega, latina y francesa, porque las obras médicas que son indispensablemente necesarias de saberse están en esos idiomas. ¿Cuánta complacencia no sacará el estudiante de leer a Hipócrates en su original? (. . .). Médicos en Romance no

²⁰ Feijóo y Jovellanos hablaron incansablemente sobre la reforma de la enseñanza de la medicina en España, y en muy parecidos términos.

son médicos, porque para decir limpiamente la verdad, nuestra Nación no ha ministrado obras útiles de medicina en su propio idioma. Y entre tanto los Celsos, los Ajetcos, los Bellinos, los Marcianos, los Sidenhamios, los Boergaabes, los Wansvieten, y otra innumerable multitud de Celebérrimos Autores se quedaran en los estantes sin abrirse" (*Reflexiones*, pág. 139)²¹.

Concluye Espejo hablando de sí mismo (o de "una persona que conozco mucho" (*Reflexiones*, pág. 162)), de cómo se desarrolló su examen ante un tribunal no autorizado que faltó a las leyes del método de examinar:

"En fin, se le reprobó, porque no fue otra cosa haber informado a este muy Ilustre Cabildo que necesitaba el *examinando* de practicar, y de haberle extorcido a que sus títulos y carta de licencia corriese con tizne tan denigrativo. *Esto es que el examinando había nacido en el hospital, criándose en él y por la felicidad de su genio, inclinándose siempre a la observación de la naturaleza*" (*Reflexiones*, pág. 163).

Su apología personal es vehemente, ocupa una buena cantidad de páginas y, por añadidura, concluye las reflexiones, dejándole al lector la impresión de que la nueva ciencia tenía para Espejo una profunda importancia; él estaba personalmente implicado en esta lucha por la higiene de su ciudad, y en ella, prácticamente solo.

De hecho, las *Reflexiones* fueron causa de polémica, principalmente entre los frailes belenitas que regentaban el hospital en que "se crió", y que, según parece, era uno de los mayores focos de infección. Tras una pintura despiadada de sus prácticas, se desmiente Espejo con un guiño de picardía:

"No creeré que nuestros Beletmitas se hallen en este caso. Desde luego mi retrato no está seguramente cerca de su original. Lo veo muy lejos, y le temo muy cerca. Todo lo que aquí se dice, debe ser antes una precaución, que una historia verdadera, antes bien una sombra de lo que podría suceder, que una pintura cabal de lo que ahora es" (*Reflexiones*, pág. 99).

Hemos mencionado la sífilis, "ese contagio asqueroso" (*Reflexiones*, pág. 110). En su tratamiento, Espejo sigue el mismo procedimiento que con las otras enfermedades: descripción de los síntomas, orígenes y métodos de prevención, si no curación. En este caso, recomienda la reclusión forzosa de los infectos en el hospital para evitar que contagien a la juventud:

"Este reglamento mira directamente a las mujeres prostitutas, de las cuales han habido (*sic.*) algunas tan venenosas, que o han hecho perder la virilidad o la vida a muchos hombres, poco después, o en el mismo acto de la junta torpe" (*Reflexiones*, pág. 117).

²¹ La protesta por el atraso científico de las letras españolas se encuentra en reiteradas ocasiones en los escritos americanos del siglo XIX.

Destaca el interés por desterrar el "errado concepto" de que el origen de esta enfermedad está en América. Aunque no se descuida la ciencia, el énfasis está en la historia:

"Por eso no acabo de admirar la alucinación que han padecido en esta parte, casi todos los médicos modernos, atribuyendo a las Américas el origen de esta enfermedad. Quizá no hay más fundamento que la aseveración que de esto hacen los médicos españoles, sevillanos ambos, que son: Rodrigo Diacio y Nicolás Monardes. El primero en su tratado de *Morbo venéreo*, y el segundo en el suyo de las drogas de América, quieren hacer creer que es regional o endémica en las Indias orientales y que de ellas fue llevada a Europa el año de 1.492, después que Cristóbal Colón había descubierto la Española a quien conocemos más por Isla de Santo Domingo. Esta alucinación proviene de la pereza natural que hay en el hombre para entregarse a la íntima indagación de las materias; de la propensión que hay en casi todos de gobernarse por la agena autoridad y de seguir sus huellas; finalmente de la ignorancia de la antigüedad" (*Reflexiones*, págs. 111-112)²².

En conclusión, podemos situar las *Reflexiones sobre la higiene de Quito* como un paso en la lucha de la Nueva Ciencia por la emancipación del hombre de las fuerzas que lo sometían a la miseria y a la angustia:

"¡Oh!, y cómo el vivir es un continuo prodigio" (*Reflexiones*, pág. 58).

Y en esta lucha todas las armas son lícitas: desde la erudición al sentido común, siempre con la vista puesta en el bien común, el de toda la sociedad:

"De haber agua, había de ser en copia tanta, que bañando las calles principales, se llevara consigo las porquerías, regularmente detenidas en los caños. Toda la que viene por la cantera se había de introducir a la ciudad por las calles de San Roque, y habían de ser obligados los dueños de casa a llevarla por sus calles a la hora que les cayese en turno la de su riego, conforme se la hubiese asignado el Regidor de aguas. Todo el fin del curso de éstas por la ciudad, mira a su limpieza. Y aunque por la desigualdad del terreno de Quito, no se les puede hacer girar por todas las calles; pero entonces se verán necesitados los que viven más distantes a echar sus basuras en donde más próximamente fueren corriendo, con el cuidado de no dejar parar, ni éstas ni aquéllas. Al tiempo de este copioso riego, sería común e inocente la alegría del pueblo y los muchachos en particular, por satisfacer su genio concurrirán a desterrar por medio de las aguas toda inmundicia. Se educarían en el aseo y les quedará para después la impresión de que éste es necesario; siendo ya por costumbre aseados, cuando llegasen a ser adultos. Inspirarán a todos el mismo espíritu de limpieza y de horror a toda suciedad" (*Reflexiones*, págs. 73-74).

²² Ver más arriba, nota 15.

No cabe duda de que el teatro constituye en el Siglo de Oro español uno de los fenómenos artísticos más importantes y más apropiados de la ideología barroca, tal y como han puesto de manifiesto José Antonio Maravall, Ignacio Arellano o José María Díez Borque, entre otros. La unión de la literatura con el vestuario y los gestos de los actores, y con los objetos y detalles del decorado convertían esta manifestación artística en el vehículo más apropiado para adoctrinar y divertir al pueblo¹; pues, no olvidemos, que el teatro era uno de los pocos lugares en que tenían cabida todos los grupos sociales; desde el monarca y los grandes de España hasta el más humilde de los artesanos.

No es mi propósito analizar aquí los elementos "extraliterarios" del fenómeno teatral, sino que pretendo centrarme en su aspecto literario. Porque como parte de la literatura el teatro sufre la misma evolución y transformación que el resto de los géneros. Uno de los fenómenos típicos del Barroco es la parodización de los géneros clásicos, fenómeno nada original, pues ya lo habían iniciado los propios griegos con la *Batracomiomachia*, poema datado en el siglo I antes de Cristo, en el que se parodian los poemas épicos griegos, y que hasta hace poco tiempo se atribuía al propio Homero. En el Siglo de Oro la parodia aparece en la poesía y así tenemos, por ejemplo, la *Gatomaquia* de Lope de Vega, pero también en la prosa, donde contamos con una obra maestra, el *Quijote* cervantino, que en su génesis no es otra cosa que una parodia de las novelas de caballería.

El teatro no podía permanecer ajeno a este fenómeno literario y así durante el reinado de Felipe IV aparece el género de la comedia burlesca, que hasta ahora ha recibido muy poca atención por parte de la crítica especializada en la literatura de nuestra comedia áurea. El hispanista francés Frederic Serralta analizó por primera vez las características de este nuevo género insertado en el auge de las modalidades de la literatura jocosa y que es típicamente cortesano pues se representaba en palacio con motivo de las fiestas del Carnaval o de San Juan². La primera de las fechas deja muy claro su carácter irreverente, de inversión de los valores aceptado por la sociedad barroca europea del siglo XVII y de la búsqueda de la comicidad por todos los medios posibles, tanto de la comicidad escénica (vestuario y gestualidad), como de la comicidad verbal, en la que no se ahorran ni siquiera las alusiones escatológicas y obscenas, típicas, como demostró Bajtin, de la fiesta carnavalesca³.

* Suffolk County Community College

¹ Ver José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

² Frederic Serralta, "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 99-114.

³ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Tal y como he mencionado anteriormente uno de los objetos de la parodia literaria es la literatura misma: la *Batracomiomaquia* y la *Gatomaquia* parodian los poemas épicos como la *Iliada*, la *Odisea* o la épica renacentista. De la misma manera ciertas obras pertenecientes a la comedia burlesca toman como referente obras serias: así tenemos una obra de Francisco de Montesión titulada *El caballero de Olmedo*, que parodia la famosa obra de Lope de Vega, o la que es el objeto del presente estudio: *el Darlo todo y no dar nada* de Pedro Francisco Lanini basada en un drama del mismo título de Pedro Calderón de la Barca muy poco conocido y sobre el que, al menos que yo sepa, no se ha escrito nada. Que el género tenía cierta relevancia en el ámbito cortesano lo demuestra el hecho de que el propio Calderón de la Barca escribió una comedia burlesca titulada *Céfalo y Pocris*, que se inicia con una parodia de las escenas en cuevas, comienzo típico de algunas comedias clásicas, como es el caso de una de sus obras más conocidas, *La vida es sueño*. En la comedia burlesca, Pasquín, bufón, llama a voces a su señor Polidoro, que "sale por la boca de una gruta", amenazando al servidor de una forma poco aristocrática:

*Pasquín, ¿a qué das voces?
 ¿No echas de ver que te daré de coces?
 ¿Dónde el pollino tienes?*⁴

La referencia a las coces con que amenaza el príncipe a su criado y la pregunta sobre dónde se halla su montura, en este caso no un noble caballo, sino un vulgar burro, introducen al espectador a un ambiente muy distinto al que aparece en *La vida es sueño* o en cualquier otro de los dramas serios.

Pero, como decía antes, lo que nos interesa en este momento es analizar los elementos mediante los que un drama de Calderón en el que se aborda un episodio de la Antigüedad clásica es transformado por un dramaturgo desconocido en una comedia burlesca. No me interesa profundizar ahora en las causas que pudieron influir en el dramaturgo para llevar a las tablas este episodio, que ya había sido dramatizado por Lope de Vega en su obra *Las grandezas de Alejandro*. Lo que sabemos con seguridad es que fue impresa por vez primera en 1657 en la *Octava parte de las comedias nuevas escogidas*. De su representación sabemos por Antonio de Solís, que escribió una loa para el drama, que tuvo lugar en 1653 con motivo de "la fiesta de los años, del parto y de la mejoría de la Reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino, estando el Rey nuestro señor en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo"⁵.

El tema lo recoge Calderón de la *Historia natural* de Plinio, concretamente del libro xxxv, capítulo 10, en que el escritor latino exalta la magnanimidad del gran Alejandro Magno que fue capaz de dar al pintor Apeles a su hermosa concubina Campaspe. El relato del escritor latino es muy breve y se limita a

⁴ Cito la obra por la edición que aparece en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano et al., Madrid, Espasa-Calpe, 1999, págs. 313-314.

⁵ Citado por Ignacio Arellano en "Introducción" a *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, pág. 24.

narrar cómo Alejandro encomendó a su pintor Apeles que le hiciese un retrato desnuda a su concubina preferida, que el pintor se enamoró de ella y que el Emperador, "magnus animo", decidió entregársela para que ambos amantes fueran felices. Como vemos, la anécdota es mínima y, por tanto, el dramaturgo hubo de introducir personajes con su propia psicología y temas para poder construir un drama, que ha sido calificado por Valbuena como "filosófico"⁶. El principal personaje que Calderón introduce es el del filósofo Diógenes, que sirve como perfecto opositor al poderoso y soberbio Alejandro; ambos, según cuenta Diógenes Laercio en su *Vidas de filósofos ilustres* (vi, 38), tuvieron un encuentro, cuando al filósofo que estaba "tomando el sol en el Cranión, se le acercó Alejandro y le dijo: "Pídeme lo que quieras", a lo que respondió él: "Pues no me hagas sombra"⁷. La anécdota refleja perfectamente la filosofía de Diógenes que despreciaba todos los fastos y vanalidades del mundo, frente a un monarca macedonio que ambicionaba controlar el universo, imagen que reflejaron las biografías medievales como nuestro *Libro de Alexandre*. Calderón desde el principio de la obra establece claramente la filosofía de Diógenes de desprecio de las vanidades del mundo; así en medio de los vítores de los soldados comenta el filósofo:

*Y añade que si él es dueño
del mundo, yo lo soy más,
pues en contrarios extremos,
él lo es porque lo estima,
y yo porque le desprecio* (pág. 1228).

Esa idea de que a Alejandro le falta siempre algo por conquistar, mientras que a Diógenes le sobra todo para poder vivir en paz y felicidad se repite a lo largo de la obra. Al final el tema se cierra con la imagen de un Emperador controlado por las pasiones frente a un filósofo que las controla: de esta forma es más poderoso el filósofo que el monarca:

*no creía a quien contaba
que esclavo de tus pasiones,
la destemplanza te agrava,
la lascivia te posee
y la ira te arrebató,
ahora lo creo al mirar
lo que una afición te arrastra.
Y siendo así que esa ira*

⁶ Ángel Valbuena Briones, "Nota preliminar", a Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, ed. de A. Valbuena, Madrid, Aguilar, 1959. Todas las citas del drama calderoniano pertenecen a esta edición.

⁷ Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres*, trad. de José Ortiz y Sainz, Barcelona, Iberia, 2000, pág. 211.

*ambición y destemplanza,
lascivia y envidia, yo
esclavas traigo a mis plantas,
¿cuál será más poderoso? (pág. 1266).*

Así a lo largo del drama se nos presenta el conflicto entre dos hombres que representan dos concepciones completamente opuestas del mundo: por una parte, el gobernante que soberbiamente pretende el dominio absoluto y pecaminoso del mundo; por la otra, el filósofo estoico que desprecia todo lo superfluo, las vanas ambiciones que lo alejan del autocontrol, de la vida en paz y armonía con la naturaleza. El conflicto se resuelve al final del drama cuando Alejandro logra vencerse a sí mismo y accede a las peticiones de Diógenes de que permita a Campaspe y a Apeles vivir su amor; así Campaspe da al pintor su amor que, por otra parte, ya era suyo: el "darlo todo y no dar nada".

Los otros tres personajes importantes del drama son Campaspe, Apeles y Chichón, que como su nombre indica es el gracioso, indispensable en todas las comedias del teatro español del Siglo de Oro. Los dos primeros se adaptan perfectamente a su papel de galán y dama, de amantes que saben soportar y sufrir los embates de la fortuna, mantener intacto su honor, y que al final se ven recompensados con la felicidad. El personaje de Chichón se adapta perfectamente a los cánones del gracioso de la comedia; es el encargado de aliviar la tensión dramática a que se ve sometido el espectador con su miedo, como cuando se niega a ayudar a Apeles, su señor, en su lucha contra los soldados y con sus constantes chistes, basados sobre todo en los juegos de palabras:

*cuantos
físico el arte previno
a su curación se han hecho:
pues, como un poeta dijo,
se han puesto mil cataplasmas,
cataplastos, cataplistos,
y no basta, aunque le pongan,
cata Francia, Montesinos,
para saber qué mal tiene (1255).*

El juego de palabras creado con el vocablo *cataplasmas* ridiculizado con los burlescos *cataplastos*, *cataplistos* y la cita del primer verso del romance de Montesinos, que empieza con el verbo *cata* le sirve al gracioso para disminuir el dramatismo de la acción, en este caso la preocupación de Alejandro que quiere conocer la causa de la dolencia que aqueja a Apeles.

Tanto el argumento como el vocabulario del resto de los personajes se atienen al *decorum* exigido a los dramas desde la poética aristotélica. También el final se corresponde con la tradición del teatro español del siglo XVII de que la justicia y la armonía prevalezcan frente a la injusticia y el caos: así Alejandro, como ejemplo de monarca, ha sido capaz de controlar sus pasiones y se halla

dispuesto a continuar con su función de soberano y el destino que le ha profetizado la destrucción del nudo gordiano: la de conquistar todas las naciones del mundo; Diógenes se retira de nuevo a su bosque a reanudar su vida de soledad y contemplación; Apeles y Campaspe se casarán y el final lo pone Chichón, que afirma:

*¡Más dichoso yo, que libre
quedo cuando otros se casan!* (1270).

La obra de Calderón, pues, presenta varios temas de índole filosófica de gran importancia: por una parte, la pasión por el poder, por el dominio; por otra, el autocontrol religioso y filosófico de las pasiones. Y lo hace con la profundidad y maestría típica del dramaturgo madrileño. Sus personajes, su modo de actuar, sus gestos, su vocabulario se ajustan al modelo del drama calderoniano, en lo que Reichenberger ha considerado como "perfección barroca", caracterizada por: pensamiento ordenado y voluntad de estilo, con una solemnidad suntuosa, la coherencia de pensamiento y expresión, y la integración de todas las artes (en este caso que nos ocupa, literatura, pintura y música)⁸.

La temática del drama calderoniano y los personajes que en él aparecen se prestaban fácilmente para la parodia carnalesca, en la que la imagen del mundo al revés los convertiría en episodios y personajes ridículos. A esto había que unir el hecho de que Calderón era el dramaturgo de la corte y, por lo tanto, la parodia de una de sus obras atraería sin duda la atención del público cortesano que estaría familiarizado tanto con el tema, como con el drama original, que, como hemos mencionado anteriormente, había sido representado para celebrar un acontecimiento de la casa real.

En su libro sobre el carnaval medieval, Bajtin deja muy claro que el proceso de carnavalización afectaba a todas las instituciones y estamentos de la sociedad; por eso no debe sorprendernos que una figura mítica como la del emperador Alejandro Magno sea sometida por Lanini a una degradación, a un rebajamiento que lo convierte en un auténtico personaje risible tanto para el público como para los demás personajes de la comedia; así se aprecia en la primera escena, en la que, como en la obra calderoniana, es recibido con vítores por sus soldados:

*¡El grande Alejandro viva!
¡Viva el príncipe mostrenco!
Cuyos callos...
cuyos bultos
siempre grandes...
siempre puercos...*

⁸ Kurt Reichenberger, "Contornos de un cambio estilístico. Tránsito del manierismo literario al barroco en los dramas de Calderón", en *Hacia Calderón*, ed. de H. Flasche, Berlín, W. de Gruyter, 1973, págs. 51-60.

*A voces van diciendo:
que un zapatato de quince le es estrecho
con calzarse picado en el invierno (pág. 191)⁹.*

La escena sigue muy de cerca al original calderoniano, aunque allí los vítores celebran al gran Alejandro, al gran príncipe, a quien el imperio se le queda estrecho. Lanini inicia la obra del mismo modo, pero los vítores presentan un retrato muy diferente del Emperador; aquí se le califica de ignorante, necio, que tal es el significado del adjetivo "mostrenco", para pasar a continuación a hacer referencia a unos pies enormes, de quince puntos, cuando el tamaño normal del zapato era de unos cinco puntos y los de diez se consideraban una exageración, lleno de sabañones que le hacen agujerear los zapatos, para que no le molesten. Vemos que Lanini ha tomado incluso un adjetivo de la descripción del original; los soldados calderonianos hablan de que a Alejandro el imperio se le ha quedado "estrecho", es decir pequeño; mientras que los soldados de la parodia se refieren a que los zapatos le quedan "estrechos" y, por tanto, le hacen daño. La referencia a los callos alejandrinos volverá a aparecer en una posterior escena cuando, en un momento escatológico, típicamente carnavalesco, Apeles pretenda comérselos, haciendo un juego de palabras entre las durezas de los pies y las tripas guisadas, en un desternillante diálogo entre el pintor y el monarca, en el que el primero comenta:

*y si aquí nos das los pies,
nos hartaremos de callos (pág. 258).*

Tras la respuesta de Alejandro de que sus callos están molestos porque caminan mucho, afirma Apeles: "pues guisados / sabrán bien, con ajoqueso" (pág. 258). En esta respuesta conviene destacar que la referencia al guisado llamado ajoqueso refleja una clara alusión al desagradable olor de los pies, que se compara al de los dos principales ingredientes del plato propuesto.

Pero no acaba aquí lo que podemos considerar como el proceso de carnavalización del monarca macedonio, sino que en otro momento de la obra se le presenta como a un borracho empedernido, cuyo aliento va "bostezando a San Martín / y a Ribadavia escupiendo" (pág. 197). La alusión aquí es clara pues se mencionan dos importantes zonas vinícolas españolas en los Siglos de Oro: la de San Martín de Valdeiglesias y la de Ribadavia. Conviene recordar aquí que era típico del carnaval el excederse en el consumo de las bebidas alcohólicas. A estos rasgos burlescos (ignorancia y borracheras) hay que unir su caracterización negativa como bermejo¹⁰; es decir, pelirrojo, color del pelo de Judas Iscariote según la literatura satírica de esta época y de la cultura popular, como lo demuestra el refrán recogido por el maestro Correas: "pelo bermejo,

⁹ Todas las citas de la obra de Lanini se hacen según la edición de la obra en la ya citada *Comedias burlescas del Siglo de Oro*.

¹⁰ "¡Lo que pregunta un bermejo! / Dijo que no se le daba / a él de tu poder un pelo" (pág. 205).

mala carne y peor pellejo". Continúa su degradación con la alusión a los cuernos que Apeles quiere ponerle¹¹, pero el proceso denigratorio del protagonista avanza un paso más cuando comentando el retrato que le ha hecho Apeles, elemento que también aparece en la comedia seria, Alejandro comenta a Efestión, su hombre de confianza, que no le gusta demasiado:

*Dad acá, que, aunque soy zurdo,
un poquito desto entiendo;
éste no se me parece
porque le falta el defecto
desie ojo de besugo,
que es lo mejor que yo tengo* (pág. 208).

El diálogo se inicia con la referencia a que es zurdo, característica nada apreciada en la época pues tenían muy mala fama. Según la tradición, Alejandro era tuerto, pero en la comedia Lanini exagera ese rasgo físico y habla del ojo besugo, animalizando al protagonista, tal y como era norma en las fiestas carnavalescas y en la literatura de bufones¹². Lanini ha procedido a carnavalizar al héroe legendario, al monarca que se convirtió en el símbolo del soberano guerrero y conquistador. En la comedia, como hemos visto, aparece caracterizado como un ser vulgar, con callos, pelirrojo, borracho que mata con el regüeldo¹³, es decir el erupto, y que da a su concubina a Apeles con la idea de seguir gozando de ella.

Otro personaje que sufre este proceso carnavalizador es Campaspe, la mujer que es objeto del deseo de los dos protagonistas masculinos de la comedia. La caracterización negativa de esta mujer está centrada en la sexualidad. El rasgo del exceso sexual proviene también, como ha demostrado Bajtin, del carnaval medieval, época en la que se rompían los frenos morales que controlaban la sociedad durante el resto del año¹⁴. Si hemos visto que en el caso de la degradación de Alejandro eran varios los aspectos que Lanini pretendía ridiculizar, en el caso de la protagonista femenina, al tratarse de una mujer, el proceso denigratorio convierte al personaje calderoniano, fuerte en su pasión amorosa por Apeles, en una prostituta que vende su cuerpo al mejor cliente. En la narración que hace de su vida a Alejandro abundan las referencias a la prostitución, empezando por su madre que cuando se quedó viuda se fue a llorar su viudez a un colegio de estudiantes, donde vendió su carne incluso en Cuaresma; la alusión es clara, pues hemos de recordar que en esta época se recogía a

¹¹ "Vivas, señor, más que un ciervo, / y se te cuenten los años / como a él" (pág. 210).

¹² Ver Victoriano Roncero, "Degradación caricaturesca en el *Estebanillo González: dos ejemplos*", *Annali del Istituto Orientale de Napoli. Sezione Romanza*, xxxi (1989), págs. 233-244.

¹³ "¡Ah, palabras de los reyes, / que matáis con el regüeldo!" (pág. 206).

¹⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, págs. 23-25, y también Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, trad. de Ana Márquez Gómez, Madrid, Editorial Complutense, 2001, págs. 96-133.

las prostitutas para convertirlas. La idea es que su madre era tal que no cejaba en su comercio ni aún con ocasión de las fiestas religiosas. Son varios los momentos en los que escuchamos a Campaspe referirse a que ella no quiere estar con un solo hombre. La escena en la que mejor se aprecia este rasgo sucede al final de la comedia cuando el magnánimo Alejandro decide dársela a Apeles y Campaspe afirma:

*Yo a Apeles no le he de dar
la libertad de mi alma,
a los roperos de viejo
vaya a buscar otra maula,
porque estoy ahíta, y tengo
toda mi honra manchada,
a los moros por dinero
y a los cristianos de gracia* (pág. 307).

Aprovecha aquí Lanini unos versos del Romancero, concretamente los de uno de doña Urraca, para rechazar su pertenencia a Apeles y su deseo de seguir comerciando con su cuerpo aún después de casada. En otra ocasión Campaspe confiesa a Apeles que no puede serle fiel en un lenguaje típicamente carnalesco:

*¿Pues querías
que holgazana me estuviera,
opilándoseme el gusto
sin que yo ejercicio hiciera?
¿Tú qué harás?* (pág. 254).

El sentido de los versos es el siguiente: "¿Querías que por quedarme sin nuevo amor, es decir que fuera una holgazana, contrajera la opilación, o amenorrea, enfermedad venérea, que se curaba con ejercicio?".

Varios rasgos más contribuyen a la degradación carnalesca de Campaspe: sus salidas a emborracharse a las tabernas, su color de piel (en este caso parece que en la comedia salía como negra), o la caracterización que hace de ella Apeles que afirma que "estás hecha un Holofernes" (pág. 274), personaje bíblico al que en los cuadros de la época se le solía representar con la cabeza cortada y con aspecto fiero y terrible.

Los otros dos personajes importantes en ambas obras, Apeles y Diógenes, sufren el mismo proceso de degradación que los dos personajes que he analizado. En el caso del filósofo la tradición que lo pintaba ya como un personaje risible hacía bastante fácil la labor de Lanini. En un rasgo típico del humor carnalesco de la época Diógenes se retrata a sí mismo como "espárrago del Retiro / o anacoreta del yermo" (pág. 193). Esta autodescripción burlesca lo sitúa como hombre solitario, ya que los espárragos nacen aislados y hemos de entender la alusión al Retiro como una referencia dialógica al topónimo ma-

drileño y a un lugar apartado. En otro momento, Chichón se da cuenta de que se encuentra ante el filósofo por "lo sucio y por lo puerco" (pág. 196).

Apeles también es presentado como un personaje que acepta de buena gana los cuernos que le va a poner su amada Campaspe, que también tiene gran afición por el vino, y del que en cierta ocasión Diógenes afirma que tiene bubas, es decir, tumores sifilíticos¹⁵. Por tanto, son los mismos rasgos sexuales y alcohólicos que aparecen en todos los personajes de la comedia burlesca de Lanini.

Otros muchos elementos del mundo carnavalizado aparecen en la parodia laniniana: la escatología, el elogio de la cobardía, etc. Pero para terminar me gustaría mencionar uno que sin duda haría las delicias del público cortesano que acudiría a la representación de la obra: las referencias a acontecimientos, lugares y personas contemporáneas. Así vemos que en la obra se mencionan lugares populares del Madrid de la época: la Fuente del Cura y la plaza de Madrid o plaza Mayor; aparece Alcalá de Henares, ciudad llena de estudiantes universitarios que en aquel momento gozaban de merecida fama de burlones. Se habla de instituciones como la Hermandad del Refugio, que era una sociedad benéfica para ayudar a los pobres y a los enfermos. También nos encontramos con referencias a personajes típicos en la sátira literaria del Siglo de Oro como: pasteleros, bodegoneros, o incluso familias nobles como los Mendoza de los que era proverbial su creencia en las supersticiones¹⁶; o personajes literarios como don Quijote, al que querría imitar Alejandro "para deshacer el tuerto" (págs. 208-209) en un juego de palabras entre tuerto "injusticias" y persona que sólo tiene un ojo, que es el caso del emperador macedonio; y también Sancho Panza, a quien menciona burlescamente Campaspe cuando los soldados atraviesan con sus espadas la panza de su amado Apeles: "¡Ay!, que la herida / atraviesa a Sancho Panza" (pág. 218); con ello convierte a su amado en un remedo del personaje cervantino, en una caracterización típica de lo que Bajtin denominó como "lo inferior material y corporal"¹⁷.

Todos estos elementos y otros muchos más son utilizados por Lanini para parodiar la obra de Calderón. Ciertamente, en una época en que otros géneros, como la poesía épica, habían sido objeto de la parodia, la comedia que, con la fórmula lopesca, llevaba triunfando en los corrales españoles desde finales del siglo XVI debía recorrer el mismo proceso evolutivo. Con la aparición de la comedia burlesca se insertan plenamente en el teatro los elementos carnavalescos que ya funcionaban en los entremeses; y en nuestro caso esta comedia burlesca utiliza los personajes, la estructura, el argumento de una comedia seria para presentar una visión distorsionada de la sociedad europea de mediados del siglo XVII; una visión en la que los valores y los personajes e instituciones pre-

¹⁵ "Tiene bubas, / puesto que babeando anda" (pág. 302).

¹⁶ "¿Soy yo Mendoza, ignorante, / para temer como ellos, / si es que por descuido dan / en tierra con el salero?" (pág. 200).

¹⁷ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, págs. 334-386.

dominantes son sometidos a una caricaturización, en la que nos acercamos a ellos desde la imagen del mundo al revés carnavalesco; eso sí sin ninguna intención subversiva de destrucción de unos conceptos ideológicos que regían la vida social y política de la España y de la Europa del Barroco, esa cultura conservadora y de masas como la calificó José Antonio Maravall¹⁸.

¹⁸ Ver su *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.

Jeffrey V. Cedeño*

"... lo auténtico considera su autoridad plena,
mientras no ocurre lo mismo frente a la reproducción técnica".

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época
de la reproductibilidad técnica* (1936).

"... nunca me han parecido más solos los narradores
latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias.

Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie".
Ángel Rama, *"El boom en perspectiva"* (1982).

UN "NUEVO BORGES"

El inédito *corpus* borgeano que el mercado editorial ha *valorizado* desde la muerte del escritor argentino en 1986 –textos cautivos o exiliados de volúmenes cuya circulación se dio las más de las veces en revistas y/o editoriales populares y masivas de la Argentina en las primeras décadas del novecientos– cuestiona tanto el cuerpo de una escritura como un código de lectura instituido. Se trata –según las reglas de clasificación de la industria de la edición en su fase transnacional– de un "Nuevo Borges", que, precisamente por *nuevo*, recicla y reconfigura un corpus –y un sujeto textual– legitimado por la institucionalidad literaria, ahora en franca (con)fusión con la figura empírica que lo sustenta, puesto que asistimos a la radical desestabilización de las *clásicas* nociones de autor, autoridad, y, quizás más importante todavía, autorización¹.

En realidad, 1899 y 1986 –cruzados en 1999 con la mediática conmemoración del centenario de su nacimiento– trascienden los hitos temporales de un *continuum* biográfico e histórico capaz de atravesar –en múltiples formas– la escena de una escritura; trazan, más bien, las coordenadas de una intencionada regulación temporal por parte de una industria cultural ocupada en reordenar un corpus instituido para, de este modo, ofrecernos *otra escritura* y *otro autor* al servicio de un intensificado y expandido mercado global de bienes materiales y simbólicos. Una industria que, a ratos, pareciera silenciar al escritor argentino, con el objeto de allanar el camino a un campo minado donde la autoría *no es tal*². La *obra* de Borges ya no admite una equivalencia por demás

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Universidad Simón Bolívar, Caracas.

¹ Dentro del emergente corpus borgeano, sólo el volumen organizado por Enrique Saciero-Garí y Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, contó con la autorización del escritor, meses antes de su muerte.

² *Borges en Revista Multicolor* (1995) es, sin la menor duda, la mejor ejemplificación de lo dicho. La organizadora del volumen, Irma Zangara, no duda en señalar: "En cuanto a las que rescatamos aquí [las obras], dado lo extenso y complejo del campo de trabajo que son estos sesentiún números, la falta de documentación existente y el hecho de que no estamos tratando con la certeza

infalible entre autor y texto, y *todos* los términos y mediaciones literarias y culturales que figuran entre uno y otro no pueden menos que salir al paso de las reformulaciones. Son varias las secuelas, como bien lo argumenta Graciela Montaldo en relación con los "textos cautivos" borgeanos:

¿por qué las publicaciones –recientes– de Borges –que son las más antiguas– son éxito de público, por qué proliferan? Por un lado, podríamos suponer que crean un nuevo escritor y una nueva demanda porque Borges ya se ha impuesto como "marca", lo que significa *una nueva forma de circulación de la cultura "alta" en el mercado globalizado*. En este sentido, la de Borges es una escritura que no desprecia, a pesar de su origen, la industria cultural sino que produjo a partir de ella, y ahora se reintegra –en su aspecto más mercantil– nuevamente a ella. Por otro lado, el movimiento de contención –de retención– de Borges que durante décadas evitó esos textos, libera en los 90 una escritura que supo trabajar con materiales de consumo y ser diferente sin ser elitista. Si Borges produjo desde la vanguardia, fue desde una vanguardia bizarra, que extremó los presupuestos de la vanguardia no en su aspecto estético sino en la forma de circulación de lo estético. De este modo, su escritura inédita trama una particular relación con los medios, *funcional a los desplazamientos culturales de nuestra época* (1998, pág. 12, las cursivas son mías).

La "obra literaria" de Borges –por no decir el mismo Borges–³ circula actualmente dentro de un orden cultural cuyas apropiaciones y resemantizaciones

de las matemáticas –que tanto gustaban a Borges– sino con la vaguedad de los hechos literarios, *no aseguramos que no haya error en algunas de nuestras conclusiones*". Y, aun más: "Por último, hemos pretendido dar una antología de las traducciones que *suponemos* del escritor" (págs. 22, 23; las cursivas son mías).

³ Ángel Rama trasciende, si se quiere, estas consideraciones cuando sostiene que Borges excede la "espectacularidad" a la que ha sido sometida su literatura, desde el mismo momento en que "se ha adaptado como un guante a todas las manipulaciones de los *mass media*: desde su casamiento, transmitido desde la iglesia en directo por los canales de televisión bonaerenses a su pasiva entrega a todas las interrogaciones que le formule cualquiera. Es la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la manipulación, como una cosa ajena a él pero dentro del cual fluye y deriva. Su capacidad para la réplica sorprendente, para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario (el fútbol, la política, la religión, los negros, los militares), lo han transformado en la presa codiciada de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos, siempre como a un teatro que le propone la época y en el cual representa, sin sentirse contaminado. Puede argumentarse que no necesita de esa publicidad y que se limita a divertirse, y también puede convenirse que ella ha refluído sobre él extendiendo su fama a sectores ajenos al uso del libro y de la literatura. Esas apreciaciones divergentes tienen poca monta: lo sorprendente en Borges es la adecuación al sistema, sin ninguna clase de resistencia, lo que desde luego podría fundarse a partir del solipsismo de su literatura, pero que no sirve para ver desconectadas dos esferas que antaño se concibieron ligadas: la del conocimiento público y la de la influencia" (305). Por otra parte, Néstor García Canclini ofrece una opinión cercana a la de Rama: "En sus últimos años, Borges fue, más que una obra que se lee, una biografía que se divulga" (1989, pág. 108).

significativas in/forman un cambio de registros que deja salir sin trabas la emergencia de nuevas significaciones estéticas y culturales, incluso aquellas que propician una nivelación de significado y, por ende, la pérdida de las referencias geohistóricas desde sus inscripciones materiales y discursivas. Hablo, sí, de una *flexión de valor* capaz de reorganizar jerarquías y diseños antiguamente considerados autosuficientes –lo culto, lo masivo y lo popular– para inscribir grados variables de simetría entre la producción cultural y la reproducción social general impulsada por una instrumentalización técnica cada vez más al servicio de la confección de mercancías. Se trata de un desplazamiento significativo cuya materialidad pone a prueba no tanto la funcionalidad intrínseca de la obra de Borges en su relación con las actuales condiciones de producción y circulación en el ya extendido mercado material y simbólico, como las transformaciones de *valor* que adquiere el significado histórico –y sus inscripciones de poder– dentro de tal orden cultural y desde cualquiera de sus formulaciones discursivas, entre ellas la literatura. Me pregunto entonces, ¿qué nos devuelven las condiciones prácticas de la literatura en tiempos de globalización económica y cultural a la hora de evaluar el significado histórico que sustenta e in/forma la narrativa borgeana?, ¿tal significado conserva y reclama la fuerza residual de un origen decisivo?, ¿qué desplazamientos en el espacio de la representación sobre la Argentina y América Latina inscriben los procesos de reconversión cultural que agencian los medios globales?, ¿resulta actualmente sostenible –si es que alguna vez lo ha sido– hablar de la literatura como una totalidad formada e inscrita en el pasado?, ¿cómo operan las nuevas, móviles y diversas tecnologías de reproducción sobre las formas heredadas de producción cultural, la literatura verbigracia?⁴

Me interesa estudiar tan sólo algunas de las formalizaciones culturales que adquiere la circulación de la narrativa borgeana dentro de los procesos de transcodificación/reproducción que agencian los medios masivos –específicamente el cine– en una fase histórica donde no resulta posible ignorar el decisivo avance de las formas de comunicación global sobre áreas reservadas de la experiencia, la práctica y el significado. Seguir algunos pasos de la literatura borgeana desde las revistas literarias en los primeros decenios del siglo xx argentino, atravesando sus figuraciones sobre el cinematógrafo y el género detectivesco, hasta alcanzar sus reconversiones mediáticas en el borde del siglo –el trasvase del cuento policial “La muerte y la brújula” al cine, será un índice aquí–, me permitirán tramar algunas series significantes y, además, establecer algunas reflexiones sobre el orden de la literatura latinoamericana en tiempos de globalización cultural.

⁴ Resulta necesario apuntar que tanto el arte como la literatura occidental ya poseen un largo historial en relación con la reproducción técnica. Ver Eric Hobsbawm (1999) y Walter Benjamin (1936).

UNA LITERATURA MODERNA PARA LAS MASAS

La irrupción de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo xx constituye, para Borges, un escenario cultural propicio para poner a prueba el capital simbólico que demanda la formación de una literatura nacional. Borges publica sus primeros textos literarios —poemas, ensayos y, posteriormente, reseñas bibliográficas y cuentos— en un espacio editorial que, desde muy temprano, alcanzaba una creciente autonomía por el sostenido auge de los procesos de alfabetización y urbanización en las regiones del Río de la Plata. Si bien sus primeros libros no alcanzaron una edición mayor de 300 ejemplares, un grueso de sus textos circularon originalmente en medios impresos de mediano y amplio tiraje, antes de reunirse en el *orden* de un libro, como ya lo ha indicado la crítica; lo decisivo, según creo, no sólo ha de encontrarse en las dinámicas de continuidad y ruptura que procuraron, desde diferentes perspectivas estético-ideológicas, las revistas literarias argentinas de la época tras la definición y construcción de un lugar *otro* para la literatura y el campo cultural que la sustenta. Desde la tradicional *Nosotros* hasta las vanguardistas *Martin Fierro*, *Proa*, *Inicial* y la hoja mural *Prisma*; desde el diario *La Nación* hasta la sensacionalista *Crítica* y sus célebres “ejercicios narrativos” en el suplemento literario *Revista Multicolor de los Sábados*, sin olvidar su página de literaturas extranjeras en *El Hogar* y, además, sus diversos textos en la elitista y moderna *Sur*, Borges ancla un ejercicio de desplazamientos y lecturas más que literarias, culturales; si consideramos que en ese tránsito el escritor argentino erige un *corpus* —manifiestos, proclamas, caricaturas, crítica cinematográfica, cuentos criollistas, fantásticos y detectivescos, traducciones, antologías, colecciones editoriales, reseñas bibliográficas de literaturas nacionales y extranjeras—, cuyas flexiones discursivas no pueden menos que establecer un diálogo de cercanías y distancias con las diversas políticas de representación estética y culturales que in/forman el campo intelectual de las primeras décadas del novecientos rioplatense. Se comprende, entonces, la inserción y el diálogo diferencial que el escritor argentino inscribe en cada uno de los medios impresos en los cuales participa. Pero se trata, fundamentalmente, de un corpus cuyas políticas de representación y circulación alteran y fracturan la división del público que inscribían los movimientos de vanguardia con el fin de alejarse explícitamente de la naciente pero pujante cultura de masas, en un claro esfuerzo de secularización literaria y homogeneización cultural.

Convendría apuntar que la realización efectiva de los postulados literarios vanguardistas en América Latina enfrentó serios obstáculos. La creciente urbanización, escolarización y alfabetización de las masas no pudo menos que expandir los circuitos de lectura propiciando tanto una ampliación del mercado como una mezcla en la conformación social de los públicos y los discursos culturales (des)ordenando fijas redes de comunicación y recepción. Si bien la crítica y las instituciones literarias han *configurado* campos de lectura con cierta independencia —los lectores de folletines, por ejemplo— no creo que sea posible establecer —ni reconstruir— rígida y estratificadamente una equivalencia generalizada

entre los tipos de textos que circulan, los lectores que postulan y las formas de recepción –como bien lo ilustra el corpus borgeano–; persisten, sin duda, las asimetrías y las tensiones simbólico-culturales de los campos y las identidades sociales en juego. La revista *Sur*, por ejemplo, a pesar de incluir propuestas vanguardistas de la época –con excepción de los radicales de izquierda–, se perfila como una publicación moderna y modernizante capaz de evidenciar las flexiones que adquieren los proyectos literarios de principios de siglo desde sus circuitos de recepción. José Bianco, Secretario de Redacción de la revista entre 1938 y 1961, sostiene, al respecto, que “En Buenos Aires había mucha afición a la lectura. Creo que los libros españoles, y me estoy refiriendo a las décadas del 20 y el 30, se vendían más en la Argentina que en España. Aquí había una clase media muy lectora. Lo malo que pasaba con *Sur* era que la leían personas de muy diversa condición social. En otros países cada revista tiene su público” (Rivera, 1987)⁵. La indeterminación del lector ejemplifica, meridianamente, la no equivalencia entre las fuentes de emisión y las redes de circulación y recepción y, por lo tanto, la poca eficacia de las clasificaciones que sustentan la formación de la institucionalidad literaria: el proyecto elitista, cosmopolita y modernizador de *Sur* –tantas veces señalado por su directora Victoria Ocampo–, traza sus límites en la medida en que no logra recortarse sobre un espacio de clases privilegiadas en aras de la consolidación de un campo cultural autónomo, homogéneo y moderno; ha de enfrentarse, más bien, a la heterogeneidad social de los gustos y las prácticas culturales de la época, a un campo cultural ampliado donde, como bien lo apunta Raquel Rivas Rojas, los “nuevos modos de segmentación y diferenciación social *se construyen en el campo masivo* sobre parámetros mucho más difíciles de captar y evaluar, en la medida en que se elaboran sobre *la ficción de una comunidad de iguales*” (17, las cursivas son mías). Una ficción comunitaria “cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (Benjamin, pág. 25). La de Borges es una literatura que, anclada en el seno mismo de la reproducibilidad técnica funcional a la masividad cultural, instaura la diferencia como *valor de representación* en tanto constituye un índice de las posibilidades y limitaciones simbólicas que estructuran un orden cultural tendiente a la homogeneización.

En sincronía con el reordenamiento cultural en los inicios del siglo pasado, el Borges de los años 30 y 40, superado el convencionalismo vanguardista de los 20⁶, no opera desde la exclusión que agencia esa toma de lugar propia de la/s vanguardia/s –ese “frente a”, “en contra de”, “odio a”, tan caros a los manifiestos estéticos del momento. Se trata de una narrativa capaz de *acercarse* a la

⁵ Para un estudio más detallado sobre el auge de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo xx, consultar los trabajos críticos de Jorge B. Rivera (1987) y Beatriz Sarlo (1989).

⁶ En un texto sobre Eduardo González Lanuza, Borges reconoce que el afán de innovación de los movimientos de vanguardia de los años 20 se redujo a una simple convención sujeta al reciclaje: “he comprobado que, sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal” (97).

estructura de sentimientos que in/forman los nuevos lectores vía la novela sentimental, las historietas, los folletos y las crónicas periodísticas y, no lo olvidemos, los deseos de cosmopolitismo de la cultura rioplatense en los inicios del siglo pasado. La narrativa del escritor argentino no sólo se sitúa en el límite de las convenciones literarias, sino también en el límite de los recortes sociales que estructuran y convocan tales convenciones. Desde allí evalúa la heterogeneidad de las formaciones discursivas que dan cuenta del campo social rioplatense de principios de siglo al trazar colocaciones y diferencias en los medios y las formas de representación considerando, de este modo, la emergencia de una cultura nacional en franca relación con las tradiciones culturales y literarias tanto hegeinónicas como marginales. Se entiende, entonces, el valor de representación estética y cultural del corpus borgeano en la medida en que estructura y, a la vez, in/forma las tensiones discursivas y genérico-literarias –sociales, por lo demás– en la cultura argentina de principios del novecientos.

Borges no sólo considera las diferencias en los medios de representación –la literatura y el cine fundamentalmente–, sino también las a/simetrías discursivas que in/forman el campo cultural: la novela policial se distancia en buena medida de la imaginaria espectacular de la novela de espionaje o de la novela negra; el cinematógrafo –como se decía en la época– de las “meras antologías fotográficas” o los simulacros de identidad que construye la fábrica de “lugares comunes” de Hollywood e, incluso, las ya esperables convenciones de la escuela soviética o francesa⁷. Borges, sin embargo, no desconoce el sistema de relevos, entrecruzamientos y trasvases –rasgos, formas, temáticas, prácticas productivas– que convoca el complejo diálogo entre los discursos masivos y los literarios: según el escritor argentino el *western* hollywoodense rescata, para la “posteridad”, la épica⁸; el cuestionado relato policial arrastra tras de sí, no obstante, la inigualable herencia de Edgar Allan Poe o G. K. Chesterton. Emerge en la escena de su escritura un sistema discursivo abiertamente fluctuante, flexible, muchas veces contradictorio. Borges se apropia del orden de las convenciones retóricas de principio del siglo xx, como un recurso crítico y, no lo olvidemos, *estético*: utiliza el policial y el cine, por ejemplo, para escenificar un diálogo discursivo con otras formas de representación y, desde allí, pone a prueba el lugar de la literatura dentro las formas culturales que in/forman la nación argentina. Dice Borges, en este sentido: “los relatos policiales, aunque despreciados por muchos, tienen la virtud de recordar a los autores que la obra de arte

⁷ Sus reseñas cinematográficas en *Sur* evidencian este juego de contrastes discursivos. Ver, por ejemplo, “Films”, “Street Scene”, “El delator”, “Dos Films” (Cozarinsky, págs. 30-86); y, también, Borges (1999).

⁸ Dice Borges al respecto: “En cierta manera, la gente está ansiosa de épica. Pienso que la épica es una de esas cosas que los hombres necesitan. De todos los lugares (y esto podría introducir una especie de anticlimax, pero es un hecho), ha sido Hollywood el que más ha abastecido de épica al mundo. En todo el planeta, cuando la gente ve un *western* –al contemplar la mitología del jinete, el desierto, la justicia, el sheriff, los disparos y todo eso–, creo que capta la emoción de la épica, lo sepa o no. A fin de cuentas, no es importante saberlo” (2001, pág. 72).

debe tener un principio, un medio y un fin. Feneleón, hablando del orden, dijo que era lo más raro en las operaciones del espíritu, y los autores de ficciones policiales, buenas o malas, han recordado a nuestro tiempo la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias" (*Diálogos con Borges*, págs. 126-127).

Pero Borges va más allá de una estética del límite. Al colocar el pie en los discursos culturales que estructuran el campo de la letra en la Argentina de principios del siglo xx, ejerce una encuesta sobre las condiciones de existencia de lo literario –las formaciones discursivas con las cuales dialoga y delimita la literatura como valor de representación– y, desde allí, materializa un sistema de *negociaciones y relevos* entre su narrativa y las formalizaciones de la cultura de masas –las convenciones del cine, del relato de aventuras, del cuento detectivesco, de la narrativa fantástica, sin olvidar sus textos publicados en diarios y revistas de carácter popular–, todo lo cual convoca una guía de lectura –es decir, la escenificación de modos de leer–, si consideramos el juego de (a)simetrías en las políticas de representación involucradas. Resulta claro entonces que la literatura ya no puede trazar claras distancias con el mercado y la naciente cultura de masas y, por ello mismo, presenciamos –con Borges– una abierta fractura de los desiguales mecanismos de reproducción cultural en los órdenes de la producción, la circulación y la recepción social: las masas pueden acceder, sobre la base de un saber constituido en las convenciones de los discursos populares y masivos, a una literatura que, en el mismo acto de acogerlos formal y simbólicamente, introduce cambios en las estrategias ideológico-estéticas capaces de retrazar, incluso, tanto la función de autor, como los canales de circulación y recepción estéticos. Y es aquí precisamente donde Borges materializa una operación discursiva ocupada en ampliar los límites culturales de la representación y el consumo, francamente inscrita en los *procesos de modernidad cultural/modernización nacional*, pero que, en contra de los “programas oficiales o de la elite –de tendencia homogeneizadora (hacia arriba o hacia abajo)– apuesta (de manera aparentemente exitosa) a una intervención intelectual que explicita las diferencias, que no trata de borrarlas” (Montaldo, 1998, pág. 12).

El género del policial será uno de los puntales desde los cuales Borges erige, en la Argentina de los años 30 y 40, un ejercicio de nacionalización de la cultura en franca simetría con la literatura occidental, y en este anclaje agencia una voluntad de “traducción” que, más allá de los contenidos, logra centrarse “en las formas de establecer las relaciones con las diferencias (de la cultura nacional con las culturas extranjeras, de la cultura letrada con la cultura extendida de los medios)” (*Ibid.*, pág. 11). La conciencia histórica de Borges puede hallarse entonces en los usos –lecturas e interpretaciones– que ejerce sobre materiales de la tradición argentina y occidental en diálogo con las formalizaciones ya reconocibles y palpables de la cultura popular y masiva, como bien lo evidencian sus reseñas cinematográficas en *Sur* o los textos narrativos publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*, algunos de ellos reunidos posteriormente en *Historia Universal de la Infamia* (1935). Es claro:

Borges evalúa con otros criterios las formaciones discursivas que estructuran el campo cultural y literario de la época y su contundencia es tal que logra exceder el funcionamiento cultural de su propio *corpus* y, de este modo, redefine a partir de los años 30 en la Argentina las figuras de autor, la noción de la literatura y sus circuitos y formas de recepción, en un gesto perversamente funcional a la teoría y la crítica postmodernas en la medida en que reconvierten al escritor argentino en un autor *postmo*, inscribiendo, así, una política de interpretación las más de las veces deshistorizante.

EL ORDEN DE LA LITERATURA

Borges publica en 1942, en la edición número 92 de *Sur*, el cuento "La muerte y la brújula" –considerado por la crítica como el cuento policial clásico del escritor argentino⁹. Justo cincuenta años después, en 1992, el director británico Alex Cox realiza para la BBC de Londres una adaptación al cine del cuento mencionado titulada *Death & the Compass*. La distancia temporal entre uno y otro –sin olvidar la traducción del título (y de la historia) al inglés, *lingua franca* de los procesos de globalización– resulta significativo precisamente porque en ella media –entre otras cosas– no sólo el debilitamiento de la fuerza simbólica de la Nación y, en su reverso, la pérdida de la centralidad de la literatura dentro de la construcción de los imaginarios nacionales, sino también el sostenido auge de los procesos (y los medios) de globalización económica y cultural.

Al trascender toda reducción formal, la metarrepresentación que convoca el trasvase de una obra literaria al cine, en tanto juego de posibilidades y limitaciones discursivas entre un código y otro, no puede sino establecerse dentro de un campo variable de *a*/simetrías entre las políticas de representación estética y cultural y las condiciones de reproducción técnica¹⁰. En el fin del siglo xx

⁹ En 1944 Borges publica *Ficciones* donde reúne varios cuentos, entre ellos el que nos ocupa. Podrían mencionarse otros relatos "policiales" de Borges: "El acercamiento a Almotásim", "Emma Zunz", "La forma de la espada", o "Seis problemas para don Isidro Parodi", junto con Bioy Casares, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq. Con la publicación de "La muerte y la brújula" por parte de Emecé, en 1951, Borges y la mencionada editorial inician una relación que adquiere forma en sus *Obras completas*, donde, precisamente, se escenificarán los "efectos de sentido" (Louis, pág. 48) que implica la re-organización del corpus borgeano en el entrecruzamiento de la "voluntad autoral" y las políticas editoriales.

¹⁰ La adaptación de un texto literario al cine bien puede jerarquizar una continuidad identitaria –tal como lo exige buena parte de la teoría y la crítica cinematográfica contemporánea– capaz de reificar selectivamente una tradición literaria –una política de representación estética y cultural en suma– desde el mismo momento en que intenta controlar las diferentes instancias productivas de la representación: aunque no resulta evidente que los códigos literarios y fílmicos compartan una homología estructural, un relato similar: la clave de la transfiguración de un código a otro estaría, según este deseo de identidad, en que la sustancia de la expresión cinematográfica no sólo no afecte en gran medida al discurso y, por consiguiente, a la historia narrada, sino también a la interacción entre los significantes del texto/filme y la carga libidinal que invierte el lector/espectador. Desde aquí, la reproducción técnica se erige como un instrumento al servicio de una fantasmagoría esencializante del objeto cultural.

resulta meridianamente claro que el aura de la obra de arte resurge en el ritual de su fetichización mercantilista, lo cual podría obviar tanto los "usos" variables que los medios técnicos de reproducción operan sobre la obra de arte, como los grados radicalmente diferentes de distancia en las condiciones prácticas de las formaciones discursivas involucradas (Williams, 1994). Un discurso específico como *Death & the Compass* resulta útil para medir las cercanías y/o las distancias discursivas –políticas por lo demás– de la reproducción cultural en relación con las formas reificadas tanto de la tradición literaria como del mercado globalizado. Cobra relieve, considerando este punto de vista, la productividad significativa de los discursos culturales dentro de las transcodificaciones que propicia la reproducción técnica en sus rangos transnacionales, todo lo cual nombra las flexiones estéticas y políticas de la representación, en tanto espacio cultural históricamente determinado.

Resulta necesario entonces ir del cuento al filme. "La muerte y la brújula" es, entre muchas otras cosas, la puesta en escena de un código/mirada cultural desde el acto de enunciación: la referencia a Dupin y el preámbulo que resume en buena medida la historia nos dicen de una voz enunciativa que antecede y restituye la literatura como discurso acentuando, así, el orden de la narración y de lo literario. El narrador, en un gesto autorreflexivo de autoría/autoridad, explicita que se trata de un ejercicio narrativo codificado: "Al sur de la ciudad de mi cuento" (34), nos dice. Esa *puesta en orden* responde a una mirada cultural que dice de una flexión estética capital dentro la poética borgeana. En 1951, y en medio del fervor nacionalista del gobierno de Perón, Borges comunica lo siguiente:

"Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano" (1964, pág. 157).

Es claro que "La muerte y la brújula" no se aparta de la Buenos Aires de las orillas: su re-presentación incluye otras estrategias que, no obstante, responden a un proyecto mayor ocupado en establecer un lugar de enunciación *otro*, distanciado de las políticas hegemónicas que participan en la formación de una tradición literaria nacional, por no decir nacionalista. Si la jerarquización de los significantes constituye una estrategia central de la naturalización

folclorizante del color local, Borges, por el contrario, inscribe un *nominar otro* para alcanzar una completa arbitrariedad/libertad en la nominación de los objetos culturales, al margen de las formas simbólicas instituidas como nacionales. Los nombres propios y los seudónimos que exhibe el cuento: Red Scharlach, Treviranus, Erik Lönnrot, Ginsburg, Ginzberg y Black Finnegan, por ejemplo; sin olvidar la transfiguración cardinal de una Buenos Aires plagada de criminales entre cuchilleros y pistoleros –Rue de Toulon, Triste-le Roy, Hôtel du Nord–, constituyen índices precisos de la textualización de “otras condiciones argentinas” (Borges, 1964, pág. 124): las que dicen, precisamente, del diálogo con diversas tradiciones culturales y literarias occidentales acentuado, por lo demás, en las primeras décadas del novecientos. Para el escritor argentino, es claro que la formación de una literatura nacional no acepta parámetros homogeneizantes y se arma en sus desplazamientos y confrontaciones. “La muerte y la brújula” discute/disputa una nacionalización del género policial –y de la literatura argentina *in extenso*– por medio de una explícita textualización del “imaginario como el verdadero referente” (Bustillo, 2000); es decir, hace parte de sí –en diferentes niveles de representación– ese conflicto de imaginarios, discursos y tradiciones que opera sobre la noción de una literatura nacional argentina y, de este modo, Borges traspasa la superficie de lo visible, tan caro a los nacionalismos esencialistas.

Las estrategias de representación ficcional que actualiza Borges en muchos de sus cuentos *materializan* la construcción de un nuevo escenario literario y cultural. De allí la necesidad de jugar con las convenciones en una abierta reformulación del horizonte de expectativas del lector. Veamos: “La muerte y la brújula” erige un mundo en gestación, un mundo posible cuyas dimensiones de realidad se alimentan, irónicamente, de lo azaroso y lo fortuito transfigurados en un juego geométrico e inexorable, capaz de retar y refractar simultáneamente la hermenéutica detectivesca. La muerte del doctor Yarmolinsky en el Hôtel du Nord traza las coordenadas de un “mundo amueblado” –según las conceptualizaciones de Eco (1981, pág. 173)– en la medida en que la disposición –fortuita– de las evidencias genera un cúmulo de posibilidades de lo real. La fecha del asesinato –tres de diciembre–, la bibliografía rabínica y la hoja con la sentencia inconclusa “La primera letra del Nombre ha sido articulada”, constituyen las azarosas e irreductibles evidencias en la escena del crimen que activarán y pondrán a prueba, precisamente, la lógica detectivesca de Erik Lönnrot:

–No hay que buscarle tres pies al gato –decía Treviranus, blandiendo un imperioso cigarro–. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?

–Posible, pero no interesante –respondió Lönnrot–. Aquí están sus obras completas. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa

obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; *yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón*" (28, las cursivas son mías).

Asistimos, sin duda, a la re-presentación performativa de un mundo posible cuyas dimensiones de realidad cobran su plenitud en (y desde) una "explicación puramente rabínica". El triángulo "equilátero y místico" que dibujan los sucesivos asesinatos de Yarmolinsky, Azevedo y Gryphius erige un simulacro que, no obstante, acentúa las formas de una *realidad* oculta y resistente –de allí su decisiva materialidad– a una decodificación intelectual. La regularidad triangular no es más que un señuelo, un simulacro que multiplica los niveles de realidad escenificados en el relato. Lönnrot halla la "secreta morfología" de los asesinatos en la figura del rombo geométrico: si el día talmúdico se inicia al anochecer, sin duda los crímenes ocurrieron el cuarto día de cada mes. Asimismo, los rombos de los arlequines que secuestraron a Gryphius y la ausencia del Sur dentro de la distribución espacial de los asesinatos desvelaron, en conjunto, no sólo la realidad de la ficción, sino también la trampa laberíntica del propio Lönnrot anclada en el Nombre inefable de Dios, el Tetragrámaton, como bien lo devela Red Scharlach:

"En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería (...) El primer término de la serie me fue dado por el azar. Yo había tramado con algunos colegas –entre ellos, Daniel Azevedo– el robo de los zafiros del Tetrarca. Azevedo nos traicionó: se emborrachó con el dinero que le habíamos adelantado y acometió la empresa el día antes. En el enorme hotel se perdió; hacia las dos de la mañana irrumpió en el dormitorio de Yarmolinsky. Éste, acosado por el insomnio, se había puesto a escribir. Verosímilmente, redactaba unas notas o un artículo sobre el Nombre de Dios; había escrito ya las palabras: *La primera letra del Nombre ha sido articulada*. Azevedo le intimó silencio; Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas las fuerzas del hotel; Azevedo le dio una puñalada en el pecho (...) A los diez días yo supe por la *Yidische Zeitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de su muerte. Leí *La historia de la secta de los Hasidim*, supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. (...) Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura" (37-38).

La mediatización discursiva que escenifica la filosofía talmúdica no puede menos que acentuar la autorreferencialidad de la historia narrada: la intriga

policial se sostiene no ya sobre un hecho verídico, sino sobre las coordenadas simbólicas de un discurso previamente codificado. De allí que la elaboración de los personajes dentro de la ficción acompañen tal escenificación (meta)discursiva y (meta)ficcional: las abstracciones y las peripecias detectivescas de Lönnrot son las del propio relato y a ellas asiste —de forma secreta tanto para Lönnrot como para el lector si consideramos el conocimiento limitado de la perspectiva narrativa— el juego de enmascaramientos y simulacros de Scharlach. Podría decir entonces que tanto Lönnrot como Red Scharlach se construyen como personajes desde las disímiles proyecciones/refracciones discursivas que ambos agencian desde propósitos enfrentados: por un lado, la trascendencia talmúdica actúa como un pliegue que acoge la realidad del raciocinio (Lönnrot); y, por el otro, la instauración del simulacro y la ficción como estrategias propicias para alcanzar la realidad (Scharlach). "La muerte y la brújula" exhibe la mimesis del proceso tras la fachada de la mimesis del producto: lo *aparentemente* casual y premeditado no es más que una ficción azarosa capaz de cobrar, irónica y progresivamente, una dimensión de realidad, cuya perfección argumentativa alcanza la estructura de un espacio cerrado y sagrado —propio del género policial—, de un fatal e inexorable rombo geométrico: "Yo presentí que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que fija el lugar donde una exacta muerte lo espera. Todo lo que ha premeditado, Erik Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy" (38). El simulacro *consume* y *captura* invariablemente la realidad, al punto de erigirse como *lo real absoluto e ineludible*.

En la medida en que el cuento escenifica performativamente su propio proceso de construcción en cuanto a mundo posible se refiere —desde una acentuada regularidad y redundancia (enunciado), desde el acto mismo del re-contar (enunciación)—¹¹, *asistimos* a la denuncia autoparódica tanto de la lógica detectivesca que la sustenta como de la construcción de lo verosímil que agencia el género. De allí, el diálogo caníbal entre la realidad y el simulacro: Lönnrot termina siendo, irremediamente, víctima de su propio ingenio, descifrando su propio crimen y el lector concluye testigo irrefutable del mismo.

Los cuentos policiales de Borges acentúan no sólo una duplicación del imaginario y una creciente mediatización referencial (Bustillo, 2000), sino también una intervención crítica donde la repetición paródica posibilita y tensiona las diferencias en el orden de la representación y la recepción: para Borges la parodia no es tanto un género como una práctica de indagación estética que le

¹¹ Al final de su ensayo "El cuento policial", Borges sostiene: "Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerla y es meritorio" (1999, pág. 81). Pero resulta claro que en "La muerte y la brújula", el "orden del mundo" sólo halla su lugar en un plano simbólico y trascendente: "—Para la otra vez que me mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante" (38). Y la literatura será, desde la autorreflexividad narrativa escenificada en el relato por el narrador, la que materialice ese orden *otro* del mundo.

permite, al abrir el *diálogo* de la literatura argentina con la tradición literaria occidental, marcar diferencias tanto formales como culturales. Como bien lo comprueban varios de sus escritos, Borges sabe y asume sin aspavientos que el policial es un género masivo, y, por ello mismo, subraya sus convenciones hasta el límite en una franca autoparodia cuyo objetivo no es otro que el de interrogar (y participar en) una dinámica de comunicación cultural capaz de atravesar campos diferenciados de la producción literaria —la culta y la popular—, interpelando, de este modo, públicos diversos. Con "La muerte y la brújula" Borges agencia una flexión crítica sobre el orden de las convenciones discursivas: el juego de discursos, artificios y simulacros rinde cuenta de las negociaciones, aperturas, relevos y diferencias que involucra el diálogo entre el orden de lo literario y las retóricas de la cultura de masas. Esta operación estética no logra cerrarse sobre sí misma; muy por el contrario, demanda una decodificación lectora capaz de hacerse cargo de las diferencias, de las tensiones entre las diferencias discursivas y, de este modo, modeliza una práctica cultural específica en el proceso de la recepción: un *saber* sobre y desde la diferencia en el orden de los materiales simbólico-culturales.

UNA BRÚJULA ROTA

La operación de transcodificación de "La muerte y la brújula" al celuloide responde a una gramática de representación cultural capaz de jerarquizar a la imagen visual en tanto código fundamental dentro del encuentro, la comunicación y la traducción (trans)cultural. De allí, se entiende, la *visión* de Cox según la cual "Borges's work is great material for the cinema because it so visual —his description of places, of melancholy times of day, of deadly doppelgangers, of dark coincidences formed out of chaos, are visually spectacular" (Cox, "Entrevista"). Trascendiendo las estrategias cinematográficas que inscribiera el mismo Borges en su narrativa —tributario, sin duda, de Josef von Stenberg—, resulta obvio que la narrativa borgeana potencia su *valor comunicativo* en la medida en que resulta perfectamente adaptable a las formalizaciones del cine postmoderno —por no decir que la nutre y prefigura—, como bien sostiene el director británico.

Podría decirse entonces que el filme dirigido por Cox respeta considerablemente la historia narrada en el cuento. Es más, introduce una variante ingeniosa si se quiere: el periodista del *Yidische Zeitung*, cercano al detective Eric Lönnrot (Peter Boyle), resulta ser la máscara del malhechor Red Scharlach (Christopher Eccleston), lo cual acentúa y amplía, al menos en un primer momento, el juego de ilusiones, enmascaramientos e informaciones que inscribe "La muerte y la brújula" en una clara autoparodia de la intriga detectivesca. No obstante, esta alteración termina por fracturar la verosimilitud del relato, por cuanto introduce la premeditación criminal de Scharlach desde el inicio de la historia, anulando el desarrollo performativo de la intriga detectivesca. Cox desecha, además, la representación del acto de enunciación que exhibe el na-

rrador del cuento, anulando la conciencia narrativa en la representación cinematográfica.

La adaptación de Cox resitúa temporalmente la historia del detective Lönnrot. Para ello se sirve de varios recursos de transfiguración claramente contemporáneos: el sonido –la música *techno* (*Pray for Rain*) como trasfondo de varias escenas–; la iluminación estilo zonas –las más de las veces opaca, en un sórdido juego con el claroscuro–; el manejo de la cámara –móvil en varios planos-secuencia, todo lo cual anula el corte como instrumento narrativo e imprime velocidad a la narración filmica–; la ecléctica escenografía –en un juego incierto entre lo gótico y lo futurista–, contribuyen a la reconfiguración del relato borgeano. Pero aún hay más: el filme de Cox se tiñe, sin duda, de elementos obviamente apocalípticos, una de las formas discursivas del imaginario postmoderno: la introducción de fanáticos religiosos provocando la intolerancia mundial, así como también la de una caricaturesca pitonisa¹² y de malhechores postapocalípticos –al mejor estilo de *Mad Max* (1987) o *Waterworld* (1990)– que sucumben ante el poder mesiánico de un detective que con su sola presencia anula heroicamente el mal; sin olvidar la transfiguración del dandy Scharlach como un vulgar villano de la serie norteamericana de los sesenta, *Batman y Robin* –su indumentaria no puede ser menos ilustrativa–, establecen, separadamente, y en conjunto, una transfiguración asimétrica al operar una distancia estética con su referente in/mediato. Si en el cuento Lönnrot es dibujado como “un puro razonador, un Auguste Dupin”, que tenía algo de “aventurero y hasta de tahir” (27), en el filme nos encontramos con un detective altamente espectacularizado: Lönnrot exhibe una *pose* de héroe racional, eficaz y autosuficiente, como bien lo demuestran las escenas de su viaje en tren mientras el periodista del *Yidische Zeitung* –máscara de Scharlach– lo entrevista para la edición matutina. No todo concluye allí: los diálogos resultan efectistas y estereotipados en ocasiones, como bien lo demuestra la escena donde Lönnrot y sus subalternos van tras la búsqueda del asesino de Gryphius con un “¡Vamos!”, que por supuesto no podía faltar, alzando los brazos y empuñando las manos.

Resulta claro que el filme de Cox adopta una visión caricaturesca del detective policial y, por extensión, del relato detectivesco; pero tal caricaturización, como estrategia de representación, no cumple una tensión e intensificación extrema capaz de inscribir una parodia irónica, una distancia crítica, una ampliación significativa en suma. Se trata de la *transmigración/imitación* de fórmulas icónicas ritualizadas que sostienen figuras temáticas y narrativas ya probadas: la oposición entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, el héroe y el villano son los más significativos; inscribiendo, de este modo, una esquematización

¹² Dice Borges, en su reseña de *Half-way House* de Ellery Queen: “En los relatos policiales, el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los elixires de maléfica operación, las brujas y los brujos, la magia verdadera y la física recreativa, son una *estafa*” (Saciero-Garf y Rodríguez Monegal 40, las cursivas son mías).

estilizada y reducida al efecto cómico de la caricatura. Esta reducción de la ambigüedad de la representación tras la familiaridad de resoluciones narrativas –sociales por lo demás–, traza los contornos de *préstamos discursivos*, de un “sistema de relevos” –con palabras de Beatriz Sarlo (1983)– entre lo masivo, lo culto y lo popular cuyos resultados, si bien variables, concluyen muchas veces en la estandarización y la iteración al servicio del entretenimiento como valor de producción y consumo, de significación *in extenso*. De allí la contundente presencia en el filme de Cox de formalizaciones residuales pertenecientes a series como *Batman y Robin*, *El superagente 86* o *Dick Tracy*¹³. Resulta justo reconocer, no obstante, que las formalizaciones signícas de representación que exhibe *Death & the Compass* son válidas por sí mismas al margen de que constituyan un tópico establecido y extendido dentro de los medios de masas. Pero si aceptamos tal argumento resulta obvio que los juicios de valor –inevitables dentro de un espacio acotado como lo es el del trasvase de la literatura al cine– no tienen cabida dentro de esta discusión.

Si el cuento autoparodia su misma materia narrativa –la lógica racionalista del relato detectivesco– y, en esa medida, interroga sus posibilidades genéricas como vía de renovación y diferenciación estética, el filme por poco se torna una parodia de sí mismo al acentuar una obsesiva repetición de motivos codificados dentro de las formalizaciones contemporáneas de la comunicación masiva. *Death & the Compass* opera con fórmulas que movilizan y realfirman la visión estereotipada del receptor desde el mismo momento en que le sobreimpone al relato de Borges los límites de una convención mediática, provocando en el espectador un goce de lo familiar capaz de homogeneizar y/o nivelar discursos históricos instituidos, todo lo cual establece y refuerza la modelización de parámetros que se sustraen a cualquier tipo de referencialidades espaciales, históricas *in extenso*¹⁴. *Death & the Compass* nos entrega una forma específica cuyo aprendizaje y modelización por el consumo subraya una práctica cultural de la vida diaria: “a practice of wick commodified narratives are the aesthetic expression, so that the populations in question learn both at the same time” (Jameson, 63, las cursivas son mías). Tal equivalencia reformula decisivamente la inscripción signficante de la estética como práctica simbólica y política adscrita a los parámetros de una tradición esencializante y selectiva. Resulta explícito entonces que los procesos de globalización no sólo uniformizan “protocolos jurídicos, tecnologías y formas administrativas” (Yúdice, 2001, pág. 642), sino también discursos narrativos que se erigen sólo como soportes signficantes para capturar significados diferenciales según sus contextos de producción e inter-

¹³ Bernard McGuirk no le da tregua al filme de Cox: “Para os não iniciados, o *Death and the Compass* de Alex Cox nao evocará nada do texto-precursor de Borges, mas muito de *Dick Tracy*, *Kojak* e *Miami Vice* –ironicamente, um paralelo da propria incorporação por Borges de elementos da tradição de um Auguste Dupin e de Sherlock Holmes” (74).

¹⁴ Ya en 1981, Jean Franco advertía: “Si la época de reproducción mecánica de la cultura envuelve el fenómeno de la repetición es porque tanto la memoria como la historia ya no sirven como índices del destino público o individual” (43).

vención. Una "diferencia" sin duda recuperada y rentabilizada por el flujo global de los signos que opera el capitalismo avanzado. Pero aun hay más: tiene razón Jesús Martín Barbero cuando apunta que la reorganización transnacional del mercado no sólo afecta los contenidos, sino también el trabajo y la creatividad (2003, pág. 384): no resulta gratuita, en este sentido, la cercanía que *Death & the Compass* establece con las formalizaciones mediáticas de las transnacionales del entretenimiento como garantía de reinversión económica.

BORGES GLOBAL

Mucho antes de llegar al filo del siglo xx la narrativa borgeana enfrentaba varios niveles de (des)regulación histórica. Uno de ellos responde a un orden cultural que captura y atraviesa no sólo el *corpus* discursivo que nos ocupa, sino a la literatura y al arte en general: se trata de la reorganización de las formas tradicionales de acceso a la "cultura" –la reproducción técnica es aquí una fuerza clave– y, como consecuencia, el debilitamiento de la tradición de la autonomía literaria como instancia de legitimación de valor; todo lo cual involucra, en conjunto, una reorganización de la/s memoria/s cultural/es en la constitución simbólica del sujeto tanto individual como colectivo. Surge al punto lo señalado por varios críticos y teóricos de la cultura masiva en Occidente: las ficciones mediáticas modelizan performativa y seductoramente lo real al concentrar los órdenes de lo visual, lo escrito, lo sonoro, lo electrónico y lo virtual, en un obvio deseo de totalización y de transparencia, por cuanto ya *todo* está dado de antemano. El efecto pragmático que acarrea esta gramática de representación se encuentra muchas veces lejos de toda dimensión hermenéutica, y más cerca del "puro impacto semiológico", de la entrega de una decodificación sin acumulación cognitiva y reflexiva alguna, jerarquizando la pura vivencia de lo efímero, haciendo del sujeto su "continuador", es decir, el "fan típico de la cultura de masas" (Herra, pág. 405). No resultará extraño que los lectores de Borges convivan o se entremezclen con su "Club de fans".

Pero la contundencia multimedia hace posible la entrada de otras formas de lectura en la escena de la cultura globalizada: *Death & the Compass* entrega la reconfortante ilusión de haber "leído" a Borges, y, de esta forma, el espectador puede retornar sin mayores obstáculos como "Sujeto de la Historia" (Masiello, 2000), en una explícita fetichización de la carga simbólica de la modernidad histórica –de la cual, sin duda, Borges participa– en tanto moneda de cambio del mercado globalizado. Presenciamos, en conjunto, un *simulacro de identidad* –del sujeto, de la literatura y la cultura moderna–, capaz de exhibir, irónicamente, su valor *posthistórico* al participar en los reordenamientos y entrecruzamientos temporales y discursivos regulados por la sintaxis de la mercantilización postmoderna.

Podría pensarse que el "Nuevo Borges" de la industria editorial transnacional ofrece una resignificación histórica de la obra literaria del escritor argentino desde la ampliación del *corpus* que lo sustenta. Sin embargo, y como bien lo

evidencian los puntuales y agudos trabajos de Annick Louis, tales pretensiones encuentran pronto sus límites, si consideramos las dificultades que inscribe la voluntad autoral del argentino precisamente en la escenificación canónica de sus *Obras completas* para Emecé (1964, 1969 y 1974) y Gallimard (1993). Dice Louis: "La organización dificulta la tarea de reconstruir la historia de la carrera literaria de Borges, y vuelve casi imposible la historización de temas y textos, ya que, gracias a una serie de cambios, de retoques y de agregados en el interior de cada volumen –generalmente considerados por la crítica como *correcciones*–, Borges logra confundir los rastros que podrían llevar a una historización de los textos" (1999, pág. 49). Para más señas, y como bien lo analizan Iván Almeida y Cristina Parodi (1999), la industria editorial ha contribuido de forma significativa a la (des)organización del *corpus* borgeano que, literalmente, se aleja progresivamente de toda cronología, para parecerse a un laberinto de ediciones, re-ediciones, re-impresiones, compilaciones, recuperaciones y "obras (in)completas". La narrativa del escritor argentino colinda con el simulacro desde el mismo momento en que sufre, por parte de la industria editorial, una desorganización histórica anclada en "el desarme de los libros publicados, en el orden cronológico, en la (des)incorporación de las obras en colaboración", sin olvidar "la selección de textos no recogidos en libros, la corrección de las traducciones existentes" (Almeida y Parodi, pág. 25).

Lo anterior hace contrapunto con una crítica internacional ocupada en obviar el referente nacional argentino de la narrativa borgeana. Presenciamos una problemática que no puede sustraerse tanto de una específica genealogía de la lectura –el caso Borges– como de las determinaciones que impone el mercado global y, también, de la intersección entre lo nacional y lo cosmopolita desde el cual se instala su literatura. Nada de eso pervive en el filme de Cox puesto que imprime una nivelación cultural que opera por desterritorialización sígnica. Un discurso específico como *Death & the Compass* revela que las diversas funcionalidades de la narrativa borgeana en su relación con los desplazamientos actuales del orden cultural ejerce, no obstante, flexiones y movilizaciones discursivas –multimediales, hipertextuales– capaces de reordenar semántica y funcionalmente todo el circuito literario instituido por la tradición moderno-occidental, en una abierta desestabilización de los aparatos de producción ideológica que delimitan la noción de la literatura, lo cual no es poco. Así las cosas, creo que debemos considerar, al menos en un primer momento, los procesos de pasaje y mediación que estructuran las formaciones residuales, dominantes y emergentes –tal como los entiende Raymond Williams (1977)–, dentro de los cuales halla su lugar (y su reconceptualización) no sólo la obra literaria del escritor argentino, sino la literatura y el arte en su fase transnacional. El desarrollo de las industrias culturales en el fin de siglo xx nos dice que la literatura en cuanto institucionalidad política y discursiva no constituye, en modo alguno, una totalidad formada capaz de autorizar y/o legitimar, por sí misma, sus usos y (re)codificaciones, tal como lo evidencia *Death & the Compass*. Surge entonces la importancia de los procesos de transcodificación multimedia y de las

formas de recepción como prácticas de significado que in/forman el discurso (post)literario más allá de la discursividad temporalmente acumulativa y autolegitimante de la cultura escrita, y más acá de las políticas de representación que las rigen desde sus fuentes y procesos de emisión y producción.

Death & the Compass nos sitúa en un problema complejo precisamente porque examina y coloca en su centro la pregunta por la identidad –y su representación– no sólo de la literatura en tanto formación discursiva instituida, sino también de lo “latinoamericano” como categoría geodiscursiva y geopolítica al agenciar una recomposición de públicos y territorios recortados sobre circuitos de recepción fundamentalmente europeos. Si bien el filme no fue pensado para una recepción extendida en América Latina, creo pertinente considerar hasta qué punto los procesos de transcodificación discursiva que impulsan diversos circuitos de producción y circulación generados por la fase global del mercado –las formalizaciones discursivas de los conglomerados que controlan la cultura global o las producciones cinematográficas independientes y de menor alcance– posibilitan –explícita o sutilmente– construcciones de la otredad capaces de reforzar proyectos de dominación cultural y, en su reverso, económica. Creo que, actualmente, y en buena medida, Borges se erige como una *diferencia* propia de la Argentina y América Latina cuando su *valor de representación* encuentra lugar, *precisamente*, en las redes discursivas y materiales que posibilita y rentabiliza transnacionalmente el capitalismo de entresiglos.

Insisto: las posibilidades significantes –y, por lo tanto, políticas– que inscriben los procesos de globalización son amplias¹⁵. Sin embargo, el juego de inscripciones políticas dentro de un intensificado espacio de reconversión sígnica no puede obviar un campo de representación efectivamente minado, si consideramos que fuerzas en principio subversivas y transgresoras en aras de una democratización cultural concluyen en un simulacro administrado por las políticas mercantilistas de quienes agencian el poder discursivo en Occidente. El problema trasciende, según creo, esa arma de doble filo que es la cualidad masiva de los medios e, incluso, el subrayar o examinar sus potencialidades significantes más allá (o más acá) de la volatilidad y homogeneización de los *commodities* –porque es obvio que pueden hacerlo en aras de una democratización del campo simbólico-cultural–; se trata, más bien, de la formulación de políticas cuyos contextos de intervención dentro del actual estado de cosas requiere, en principio, “explorar algunas interacciones estratégicas en las que ‘lo la-

¹⁵ En este sentido, no dudo que los medios de consumo puedan ser –como ha quedado demostrado– el lugar de la realización simbólica de una identidad popular continental: la telenovela, el cine mexicano, incluso el *boom* literario de los sesenta; ni tampoco el hecho de que ciertas formas de experimentación artística hayan establecido, como bien lo señala García Canclini (1989), una renovación del diseño industrial y los medios masivos: la Bauhaus, el constructivismo y el expresionismo, entre otros. De acuerdo con lo anterior, dice Heana Rodríguez: “El capital cultural puede ser reconvertido en representaciones musicales, dramáticas o cómicas que fortalezcan las redes de los grandes centros de producción fílmica, televisiva o electrónica. La tendencia a volver a sacralizar el canon y a reciclar las nociones de la pureza de lo estético, del ‘arte por el arte’, discutidas por el Modernismo europeo también es una posibilidad” (35).

latinoamericano' está disputándose y negociándose. Es posible que al ir distinguiendo lo que pueden hacer los Estados, los medios y los ciudadanos se aclaren las opciones hoy viables para América Latina" (García Canclini, 2002, pág. 32).

¿Qué hacer, entonces, frente a discursos como *Death & the Compass*? Sin dejar de considerar la fuerza simbólica que exhiben los medios masivos como fenómeno cultural, coincido con Beatriz Sarlo cuando dice que la cultura mediática y cibernética "exige una nueva alfabetización" (2001, pág. 221)¹⁶. Si Borges resulta un excelente proveedor de contenido para los entrecruzamientos del mercado y la tecnología¹⁷, el siguiente paso sería repensar las formas de articulación entre las políticas culturales y la industria mediática –en el contexto de la crisis del Estado benefactor y de la escuela pública–, con el objeto de (des)tejer los diversos actores sociales e institucionales desde los cuales se pueda agenciar una alfabetización mediática capaz erigir una conciencia crítica –desde sus múltiples posibilidades– que ayude a discernir las políticas de representación estética y cultural que agencian los procesos de globalización y, de este modo, afirmar prácticas de significado que neutralicen –dentro de un orden cultural transnacional– simulacros de democratización, todo lo cual demanda, además, y en conjunto, una política de reconocimiento hacia las diferencias y los valores culturales. Se trata, en suma, y como bien lo expresa Jesús Martín Barbero, de aprender a "transformar la información en conocimiento, esto es, a descifrar la multiplicidad de discursos que articula/disfraza la imagen, a distinguir lo que se habla de lo que se dice, lo que hay de sentido en la incesante proliferación de signos que moviliza la información. De otro lado, aprender a leer esa literatura es aprender a diferenciarla, a distinguir y apreciar críticamente tanto sus inercias narrativas y sus trampas ideológicas como las poéticas de la repetición serial y las posibilidades estéticas de los nuevos géneros" (1994, pág. 6)¹⁸.

Death & the Compass, por ejemplo, muestra no sólo la diversidad de los gustos y las prácticas dentro del campo cultural del Occidente de entresiglos; también evidencia que a la literatura le resulta difícil preservarse de la homogeneización del significado que provoca la industrialización de la edición en franco diálogo con los medios de consumo desde una escala global. Situándonos en la otra orilla, resulta claro que la apropiación de elementos provenientes de la cultura de masas por parte de la literatura latinoamericana contemporánea, podría ser

¹⁶ Para Antonio Candido los procesos de alfabetización en la primera mitad del siglo xx latinoamericano conllevaron una expansión no del lector y la lectura –letrada, por lo demás–, sino del espectador de la cultura de masas (1972).

¹⁷ Las formas de entretenimiento que convocan los medios de comunicación masivos agencian procesos de globalización en la medida en que diluyen las fronteras culturales para, de este modo, consolidar franjas de mercado relativamente estables en lo que podría llamarse una homogeneización cultural diferenciada y jerarquizada. Se trata de la erección de nuevas fronteras "menos ligadas a los territorios que a la distribución desigual de los bienes en los mercados" (Canclini, 1999, pág. 180).

¹⁸ Martín Hopenhayn sostiene que "No puede hablarse ya solamente de la incorporación de las masas al lenguaje moderno, a las ideas modernas y a las ocupaciones modernas: ahora se trata de que se incorporen a las mutaciones de lenguajes, imágenes, ideas y ocupaciones" (171).

un síntoma que avanza en tal dirección, lo que no niega las refuncionalizaciones signíficadas y estéticas de tales elementos más allá (o más acá) de las determinaciones del *marketing* editorial o comunicacional, por ejemplo¹⁹. Si consideramos el caso *Borges*, es claro que la industria cultural ha continuado un proceso de difusión y canonización –ahistórico y despolitizado muchas veces–, de la llamada “alta cultura” desde las formalizaciones reguladas por los medios globales; todo lo cual nos devuelve, con frecuencia, y como bien lo ejemplifica *Death & the Compass*, un *Borges kitsch* por familiar, reciclado y desgastado²⁰.

Borges opera dentro del mercado editorial global por *excepción* al desplazarse sin mayores dificultades en circuitos relativamente paralelos: ni siquiera constituye un “riesgo controlado” para las casas editoriales. Trascendiendo las intersecciones, las distancias y las cercanías entre la institucionalidad literaria, las expansiones y contracciones de la demanda sociocultural y editorial, y, como consecuencia, las fluctuantes políticas del mercado, sin duda la excepcionalidad borgeana dentro de la industria cultural nos dice, entre otras cosas, que la promoción y reedición de la narrativa de los autores consagrados en el subcontinente –Fuentes, Vargas Llosa, Donoso, Cortázar– fortalece, define y consolida desde sus cimientos el mercado editorial de habla hispana en aras de la gestión comercial de un segmento cultural del subcontinente: de ahí, en buena medida, las reediciones de Borges si consideramos un ejemplo específico; o los cuantiosos anticipos para escritores consagrados, todo lo cual concluye en la acumulación de capital simbólico para contrarrestar o avanzar las fusiones y acumulaciones de los conglomerados transnacionales y multimedia –según sea el caso–, en tanto estructura determinante en la regulación del mercado de entresiglos. Al llegar a este punto resulta obvio que la narrativa de Borges, García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar aun –*en conjunto*, porque de eso se trata– formen parte (y están al servicio) de una política de *homogeneización* editorial de carácter neoliberal ocupada en fijar –fundamentalmente– parámetros de producción y recepción “estéticas” dentro del campo literario y cultural latinoamericano resituando, en efecto, la mediación crítica en sus diversas formalizaciones.

Si el *boom* de la narrativa latinoamericana en los años sesenta puede ser definido como el zenit de una expansión letrada dentro de los procesos de modernización cultural subcontinental, resulta obvio que la confianza vanguardista de una autonomía literaria alcanzada no puede concebirse ni formularse como tal sin la consideración de una efectiva y, a la vez, relativa equivalencia entre los índices de producción²¹, los canales de distribución y redistribución

¹⁹ Carmen Bustillo en un lúcido estudio amplía precisamente esta problemática. Ver “Ficción canibal: fabulación de imaginarios colectivos” en *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones* (2000).

²⁰ Dice Umberto Eco: “es *kitsch* aquello que se nos parece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste” (113).

²¹ No olvido que, dentro del orden de la producción literaria de la época, el *boom* dejó por fuera otros *corpus* estético-literarios del subcontinente.

subcontinental –agenciada, paradójicamente y en buena medida, por casas editoriales españolas– y los circuitos de recepción, heterogénea en sí misma, dicho sea de paso. Pero se trata de un recorte discursivo que no logró disolver –a pesar del considerable esfuerzo de sus escritores “superestrellas”, con argumentos de carácter político, para más señas– la tensión e intensificación extrema que convocó el cruce entre las políticas de representación de la literatura y las políticas del mercado y, por consiguiente, los regímenes de clasificación de la cultura letrada en el orden de lo literario. Desde entonces y aún hoy, sorprende lo obvio: el mercado sigue siendo, para la mayor parte de la crítica literaria y cultural latinoamericana, un espacio de peligro y de desautomatización crítica y estética. Surge al punto la necesidad de repensar la estética literaria en América Latina bajo la inquietante luz de las políticas neoliberales de los conglomerados que controlan el capital simbólico y material de la cultura occidental en su fase global, y, desde allí, erigir una razón crítica desde la cual sea posible erigir *otros relatos de identidad*.

PUNTO DE PARTIDA

Cuando Beatriz Sarlo se pregunta “¿Cómo Borges fue Borges?”, nos ofrece una respuesta recortada a pulso sobre la figuración de un *corpus* legitimado y canonizado no sólo por una voluntad autoral, sino también por una vigilante institucionalidad literaria muy ocupada en preservar su autonomía. Hoy, sin embargo, la identificación entre el sujeto empírico y la figura de autor ya no logra explicarse a sí misma –muy a pesar de los esfuerzos de Borges en este sentido–, más bien se inscribe en un amplio rango de mediaciones institucionales y discursivas que pueden llegar a desarticular o, al menos, interrogar toda solución de continuidad. Habría que comenzar a hurgar no sólo en las reglas de formación discursiva que convoca el escritor argentino como espacio de encuentro y reconocimiento en las diversas escalas de una cultura globalizada, sino también las formas o instancias –construcciones de lectura e imaginación– que destejen tales “lugares comunes” para seguir descubriendo “nuevos Borges”; todos y cada uno ocupados en re-trazar nuestros múltiples y multiformes deseos y ficciones de identidad. En este sentido, la debacle económica que atravesó la Argentina en el 2002 no pudo menos que capitalizar la imaginación, siempre tendida un paso más allá (o más acá) de nosotros mismos: Gabriela Massuh se pregunta si “en medio de este marasmo de realidades urgentes [no sea posible] detenerse en el único factor en el que la Argentina puede comenzar a rescatar el futuro. El único viaje al exterior para el cual no se necesitan viajes oficiales, paralelos o flotantes: la cultura”, capaz de otorgarle al país una “visibilidad internacional (...) que acaso no corresponda del todo con la realidad, *pero es parte de nuestra intransferible y a garrotazos tallada identidad cultural*” (*online*, las cursivas son mías). La rearticulación y diversificación de los espacios de comunidad y enunciación cultural en claro diálogo con el avance de los efectos del mercado en su dinámica global –tanto la crisis argentina como *Death & the*

Compass, verbigracia— demanda una re-apropiación histórica sobre y desde los diversos entramados discursivos de la *cultura nacional*: Massuh piensa fundamentalmente en esos términos con el objeto de trazar distancias y cercanías —una no-correspondencia de realidades— con el régimen de visibilidad/rentabilidad del mundo globalizado. Sin embargo, y como bien lo sustenta Graciela Montaldo, estas operaciones “no son sólo comerciales (aunque lo son en una instancia decisiva), sino también de invención de identidades y proyectos culturales” (16), que arrastran tras de sí el ejercicio de la *memoria* —en sus dimensiones varias—, como fuerza estructurante.

Creo que la memoria —en su amplio rango de significados y prácticas— no ha sido lo suficientemente atendida por la crítica literaria y cultural en América Latina cuando se atienen a las políticas culturales en medio de las reorganizaciones sociales que impulsan los procesos de globalización. Es claro: la memoria se estructura como un escenario político y cultural sujeto a constantes (re)negociaciones y disputas —en ocasiones irreconciliables— tanto en la esfera pública como en la privada. Desde allí se tramam ejercicios significantes sobre el pasado —colmados de olvidos, ficcionalizaciones, deformaciones, intereses, fantasmagorías— cuyos efectos no pueden ser obviados en los significados y las prácticas que estructuran la experiencia del presente cultural individual y colectivo. Se entiende entonces la contundencia de la memoria a la hora de agenciar una repolitización de lo cultural —en sus amplias dimensiones— puesto que su instrumentalización no sólo permite evaluar las fuerzas institucionales, históricas y sociales involucradas en una trama cultural específica, sino también desagregar las formas de estructuración e intervención política. Pensar qué nos puede ofrecer Borges (o, con otras palabras, qué podemos hacer con él) dentro de las formalizaciones globalizadas de la cultura de entresiglos podría, según creo, y entre otras cosas, recuperar los trazados históricos de una “obra literaria” en sus múltiples y multiformes cruces significantes: he allí la riqueza para su/nuestra siempre (re)invención.

El tránsito de “La muerte y la brújula” a *Death & the Compass* traza los desplazamientos del significado en el espacio de la representación: la recontextualización de los circuitos de producción, circulación y consumo en una época finisecular de ampliación de los mercados posibilita y agencia la formación de un icono cultural transnacional —Borges— capaz de inscribir, desde sus flexiones y usos mercantiles, un imaginario superpuesto de América Latina entre lo local y lo global. Si Borges fue, a mediados del siglo xx, un icono nacional argentino y latinoamericano capaz de refuncionalizar una tradición cultural sin olvidar las diferencias culturales —un ejemplo: *Evaristo Carriego* (1930)— y, también, postular una literatura en abierto y libre diálogo con la tradición occidental, hoy, en cambio, se encuentra librado a su suerte ante el poder desterritorializador de las identificaciones provisionales que convoca en buena medida la equivalencia general de los medios globales pero, también, ante las apropiaciones resignificantes capaces de restituir la fuerza residual y constitutiva de un entramado histórico que lo nombra en toda su complejidad, posibilitando, de este modo, una experiencia plural, multiforme y expansiva de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Theodor Adorno y Max Horkheimer, "The Cultural Industry", Enlightenment as Mass Deception", *Modernity. Critical Concepts*, Vol. 11, *Cultural Modernity*. Malcolm Waters (ed.), London and New York, Routledge, págs. 292-313.
- Iván Almeida y Cristina Parodi, "Editar a Borges", *Punto de vista* 65, diciembre de 1999, págs. 24-29.
- Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", *Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973 [1936].
- Tony Bennett (ed.), *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. London and New York, Routledge, 1990.
- Jorge Luis Borges, "La muerte y la brújula", *Sur* 92, mayo de 1942, págs. 27-38.
- , *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- , "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 1964a, págs. 121-129.
- , *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1964b.
- , *Borges oral*, Madrid, Alianza, 1999a.
- , *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999b.
- , *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Carmen Bustillo, *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*, Valencia, excultura, 2000.
- Antonio Candido, "Literatura y subdesarrollo", *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, [1972], págs. 299-319.
- Analfía Capdevila, "Una polémica olvidada. (Borges contra Callois...)", *Borges ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- Alex Cox, "Entrevista". Disponible on line en www.alexcox.com
- Edgardo Cozarinsky, *Borges en y/sobre cine*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Humberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- , *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1993, [1968].
- Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", *Dialéctica* 16, diciembre 1984, págs. 51-82.
- Jean Franco, "Narrador, autor, superestrella. La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas", *Revista Iberoamericana* 114-115, enero-junio 1981, págs. 129-148.
- Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989.
- , *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Rafael Ángel Herra, "Globalización y ética no-predictiva", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. xxiii N° 3, Primavera 1999, págs. 399-406.
- Eric Hobsbawn, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Martín Hopenhayn, "Industria cultural y nuevos códigos de modernidad", *Revista de la CEPAL* 54, diciembre 1994, págs. 167-178.
- John T. Irvin, *The mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, London, The John Hopkins University Press, 1994.
- Fredric Jameson, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue", *The Culture of Globalization*, Fredric Jameson and Masao Miyoshi (eds.), Durham and London, Duke University Press, 1998, págs. 54-77.

- Lucile Kerr, *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Durham and London, Duke University Press, 1992.
- Annick Louis, *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- , "Jorge Luis Borges: obras completas y otras", *Boletín* 7, octubre 1999, págs. 41-62.
- Jesús Martín Barbero, "Nuevos modos de leer", *Hojas de lectura* 28, 1994, págs. 2-7.
- , *Oficio de cartógrafo. Travestis latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México/Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- , "Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-tazar el mapa nocturno de nuestras culturas", *Revista Iberoamericana* 203, abril-junio 2003, págs. 367-388.
- Francine Masiello, "La insoponible levedad de la historia: los relatos *Bestseller* de nuestro tiempo", *Revista Iberoamericana* 193, octubre-diciembre 2000, págs. 799-814.
- Gabriela Massuh, "¿Qué hacer con la cultura?", *La Nación*, 25 de enero de 2002. www.lanacion.com.ar/02/01/25d0_369179.asp.
- McGuirk, Bernard, "Nexo, mentiras e video-hype: Borges e o detetive roubado", *Borges em dez textos*, Maria Esther Maciel y Reinaldo Marques, Belo Horizonte, UFMG, 1997.
- Graciela Montaldo, "Borges, Aira y la literatura para multitudes", *Boletín* 6, octubre 1998, págs. 7-17.
- Ángel Rama, "El boom en perspectiva", *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, págs. 266-306.
- Raquel Rojas Rivas, "América Latina en tiempos de entreguerras: instalación de la amenaza massmediática", *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*, Caracas, La Nave Va, 2002, págs. 13-19.
- Jorge B. Rivera, "El auge de la industria cultural (1930-1955)", *Historia de la literatura argentina*, Vol. 4, *Los proyectos de vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, págs. 577-600.
- Ileana Rodríguez, "Conocimientos fatigados y actividades en desuso: cultura popular/ arte de elite: microelectrónica/telecomunicación", *Estudios* 10, julio-diciembre, 1997, págs. 31-53.
- Enrique Saciero-Garí y Emir Rodríguez Monegal (comps.), *Jorge Luis Borges. Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1986.
- Beatriz Sarlo, "Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción", *Segundo Seminario de la Comisión de Comunicación de CLACSO. Comunicación y culturas populares*, Buenos Aires, CLACSO, 1983.
- , *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- , "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", Sarah González de Mojica (comp.) en *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano-CEJA, 2001.
- , "¿Cómo Borges fue Borges?", *Borges studies on line*, On line Jorge Luis Borges Center for studies. www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bscb.htm.
- María Esther Vásquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- George Yúdice, "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina", *Revista Iberoamericana* 197, octubre-diciembre 2001, págs. 639-659.
- , *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- , *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Irma Zangara (coord.), *Borges en Revista Multicolor*, Buenos Aires, Atlántida, 1995.

LEO LUEGO ¿EXISTO?:
AUTOBIOGRAFÍA, SUBJETIVIDAD Y NACIÓN EN LA OBRA DE
JORGE LUIS BORGES

Adrián Pérez Melgosa*

En 1999, trece años después de la muerte de Jorge Luis Borges y con ocasión del centenario de su nacimiento, aparecía publicado el libro *Un ensayo autobiográfico*, traducción al castellano de "Autobiographical Essay", el único texto declaradamente autobiográfico compuesto por este autor¹. En sus declaraciones durante la presentación del libro María Kodama recurrió a una expresión de rasgos profundamente borgianos: "Borges ha dibujado el universo a través de su literatura y con este libro acaba de componer su cara" (Villena). Kodama aludía así a uno de los motivos más frecuentes en la obra de Borges, la paradoja del artista que, en su esfuerzo por capturar el universo externo a él, termina completando su autorretrato. Borges lo había expresado así en su libro *El hacedor*:

"Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos, y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" (1985, pág. 854).

Resulta a su vez paradójico que Kodama retome esta parábola para caracterizar la importancia de un libro que, a diferencia del proyecto del artista descrito en ella, sí contiene una intención autorreferencial. El fragmento de *El hacedor* reflexiona sobre la inevitabilidad inscrita en todo proyecto artístico de terminar convirtiéndose en un retrato de su autor. El autorretrato, y, por extensión la autobiografía, aparecen descritos aquí como un retorno de lo reprimido, como fuerzas autónomas que adquieren su energía del gesto mismo del artista que las evita. De esta idea se deriva el equívoco e inestable lugar, a la vez central y marginal, que ocupa el proyecto autobiográfico en la escritura de Jorge Luis Borges. Tanto las características textuales como las circunstancias externas de su "Autobiographical Essay", son claros testimonios de esta marcada tendencia borgeana a componer su obra urdiendo retazos de su vida para luego desligar sutilmente esta conexión e intentar relegar lo autobiográfico a los márgenes. Además del nombre de Borges, encontramos en este texto la firma autorial de Norman Thomas di Giovanni. La presencia de este último, ya sea en el papel de coautor o de compilador, como indica Rodríguez Monegal (455), desplaza este texto a la periferia tanto del corpus borgeano, como del género autobiográfico. Este texto está ausente de las varias ediciones aproba-

* Suny, Stony Brook.

¹ Esta edición presenta en 155 páginas profusamente ilustradas y una cuidada edición de lujo la traducción hecha por Anbal González de la versión inglesa que en la versión que aparece en la edición de Alazraki ocupa tan sólo 24.

das por Borges de sus *Obras Completas*, fue compuesto originalmente en inglés y nunca fue publicada su traducción al castellano en vida del autor, a pesar de existir una traducción realizada también en colaboración entre Borges y Giovanni. Sus escuetas 24 páginas intentan recoger 71 años de vida de su autor, y cuentan con un marcado origen oral². Estos elementos, en su insistencia en el gesto de expulsión de lo autobiográfico, apuntan a un deseo implícito de impedir su entrada al corpus legítimo de la obra del escritor argentino y continuar reservando a la autobiografía un lugar liminal dentro de su obra.

Esta tensión perfilada aquí se encuentra subyacente a toda la obra de Borges: por un lado numerosos textos describen con aparente resignación la autorreferencialidad en el arte como un misterioso y perfecto mecanismo que inevitablemente acaba por devolver al artista su propio retrato; por otro lado, aparece repetidamente de forma explícita en entrevistas y declaraciones y de forma implícita en la forma y las circunstancias que rodean su obra, un empeño constante para evitar que el autor abierta y deliberadamente se involucre en un proyecto autobiográfico explícito. La intención de este artículo es analizar esta tensión de lo autobiográfico en la obra de Borges, conectando los hilos dejados por el autor en aquellas de sus obras en las que su nombre asoma, como el de un humilde personaje más, para trazar la teoría de la autobiografía contenida en ellos. A través de estas apariciones, en las que paulatinamente un etéreo Borges literario se acaba convirtiendo en más sólido que el real, el autor constantemente invierte los términos tradicionales de la autobiografía para demostrar así que su proyecto autobiográfico es sólo posible como lectura y no como escritura: una forma revolucionaria de concebir el proyecto autobiográfico que representa al mismo tiempo un homenaje a la literatura canónica occidental y una oposición radical al concepto de autobiografía imperante en esa literatura desde los tiempos de San Agustín y sus *Confesiones*.

Esta inversión radical de términos en la estructura tradicional de la autobiografía es ciertamente un síntoma más de una doble corriente temática presente a lo largo de la obra de Borges: por una parte desvelar la influencia decisiva que el dominio de la literatura, y por extensión el de la representación, operan sobre el mundo material en el que aparentemente se apoyan y, simultáneamente reconocer lamentándose que la realidad material siempre acaba imponiendo su inherente resistencia a ser fabulada. Piglia señala persuasivamente cómo estas paradojas que pueblan las ficciones de Borges nunca se resuelven en el texto sino que lo exceden y sitúan tanto su origen como su significado en la obsesión de Borges por encontrar una forma de narrar sus dos linajes: el familiar/personal y el nacional/histórico (3). En su elaboración del argumento expuesto por Piglia, Patrick Dove describe cómo Borges frecuentemente sitúa

² Dos hechos subrayan el origen oral de este texto. Según Rodríguez Monegal, el texto hilvana fragmentos recogidos por Giovanni en entrevistas, prólogos y otras fuentes (455). Diversas otras fuentes indican que la primera aparición pública del texto ocurrió en una conferencia dictada por Borges en la universidad de Oklahoma en 1970 (Alazraki 21, Villena).

su origen personal en la encrucijada de varias estirpes raciales y culturales concluyendo que esta relación fragmentada y diseminada con su origen personal representa también una genealogía de la nación Argentina y de su frecuente caracterización como cruce de tradiciones, culturas y razas (49). En un estudio reciente, Silvia Rosman ofrece un estudio detallado de las comunidades y naciones descritas en la ficción de Borges y descubre que todas se definen no desde su coherencia sino desde su fragmentación, y las grietas culturales, raciales, e históricas entre los individuos que las forman (95-124). Si como concluye Piglia "en Borges, las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás" (3), el análisis de esta tensión entre la abundante práctica de la autobiografía implícita en la escritura de Borges y la teoría anunciada en esa misma escritura descubre que la práctica autobiográfica en Borges es una herramienta para construir vínculos entre los fragmentos de un origen familiar y nacional que él percibe como fracturados, irremediabilmente desvinculados entre sí.

Varios críticos han observado el deliberado distanciamiento entre autor y escritura en la obra de Borges. Según Julio Prieto, este distanciamiento "prefigura el gesto de Roland Barthes en su ensayo *La mort del auteur*" y es "un modo de "olvidar la obscenidad de su condición de sujeto histórico" (34). Observando ese mismo distanciamiento autorial, Paul DeMan concluye que se trata de una estrategia diseñada para labrarse un lugar entre los clásicos occidentales: "This act by which a man loses himself in the image he has created is to Borges inseparable from poetic greatness" (58). Según estos juicios, el Borges real se ausenta de su escritura con dos intenciones programáticas complementarias: crear una figura autorial tan poderosa que acabe imponiéndose como más real que el escritor mismo y propiciar que esa figura incorpórea y por ello inmortal encuentre su lugar entre los "grandes poetas". El Borges "de carne y hueso", sin embargo, declaró en diversas entrevistas e incluso en varias de sus obras que la ausencia de su vida en su escritura era la consecuencia lógica de la mediocridad de su vida. En el mismo fragmento de *El hacedor* en el que se encuentra su reflexión sobre la conexión entre la representación del universo y el rostro del artista que la realiza, encontramos esta justificación: Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra. (1985, 854). En una conversación recogida por Roberto Alifano, Borges extiende este mismo desdén expresado aquí no sólo al género autobiográfico sino también a los escritores que lo practican: "Borges nunca quiso incurrir en una autobiografía; pensaba, como Wilde, que los libros de memorias los hacen aquellos que tienen muy poco que recordar, o que han perdido completamente la memoria" (12). Mientras que DeMan y Prieto describen la desaparición del escritor de su obra como una estrategia para reforzar en última instancia la figura autorial, Borges parece refugiarse en la más absoluta modestia para identificar la razón que subyace a esta ausencia. La combinación de estas dos observaciones explica la aparente ausencia de la obra de Borges de un proyecto autobiográfico explícito. DeMan y Prieto describen

la forma en que los escritos de Borges borran primero y acaban por suplantar a la persona que los crea, esto es, la suplantación del "auto" por la "grafía". Borges por su parte, al declarar el poco interés de su experiencia vital está justificando la desaparición del 'bio' de su escritura. Juntos, estos dos juicios literarios no sólo nos describen la desaparición del proyecto autobiográfico tradicional de la obra de Borges, sino que también nos indican las razones por las que esta desaparición es necesaria, para crear un nuevo gran poeta, y para glorificar a los ya existentes. En otras palabras, para añadir un poeta latinoamericano al canon de los grandes clásicos literarios y al mismo tiempo para reforzar ese canon.

A pesar de este empeño de Borges y de algunos de sus críticos por subrayar la desaparición de la persona de Borges del trasunto de sus textos, sus ficciones y poemas están llenos de vestigios de un personaje homónimo al autor que quiere entrar en ellos, aún teniendo que inventar para hacerlo una puerta diferente que la tradicionalmente aceptada por las autobiografías clásicas. Encontramos cuatro resquicios diferentes que Borges crea para permitir que su vida se cuele en sus relatos. En primer lugar sus biografías épicas de personajes argentinos incluyen siempre un "yo" que señala y describe la presencia de una persona externa al texto y que es responsable de su elaboración. Al identificar esta inclusión aparentemente marginal de Borges en la biografía de Evaristo Carriego, Sylvia Molloy descubre una presencia autobiográfica solapada y la caracteriza como "una biografía muy personal con abundantes proyecciones por parte del autor" (1). Como trazos de una presencia vital, las proyecciones de su vida integradas en la escritura de las biografías de otros personajes sugieren y hasta dibujan el espectro de un autor que lucha por contener su deseo de volcarse en lo escrito.

Encontramos un segundo grupo de vestigios autobiográficos, las declaraciones más condensadas e íntimas, en la obra poética de Borges. Ya en *Fervor de Buenos Aires* (1923), su primer libro de poesía, encontramos que muchos de sus poemas se organizan alrededor de un "yo" que fija y da coherencia a un dispar grupo de imágenes, una estrategia que se convertirá en una constante de su obra poética. Aunque el escritor nunca traza la línea de conexión entre ese "yo" y el nombre "Borges", el lector hace esta conexión de forma gradual a partir del efecto acumulativo causado por la repetición frecuente de metáforas basadas en elementos simbólicos como tigres, espejos, laberintos, bibliotecas, enciclopedias, mapas, juegos de ajedrez... Estos símbolos y su característico uso para articular paradojas sobre la realidad y la ficción así como refutaciones sobre la linealidad del tiempo y singularidad del espacio junto a un reconocible estilo anacrónicamente clasicista perfilan, en la mente del lector, una identidad para "yo" que aparece en los poemas. Estas imágenes acaban dotándolo de una apariencia personal en la mente del lector organizada en torno a un grupo coherente de sentimientos, pensamientos, opiniones, gustos y fantasías. Baste este fragmento del poema "Límites" para ofrecer un ejemplo de cómo Borges elabora un auto-retrato con una presencia mínima del narrador en el nivel denotativo del texto:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos.
Hay un espejo que me ha visto por última vez.
Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
Hay alguno que ya nunca abriré.
Este verano cumpliré cincuenta años.
La muerte me desgasta incesante (1974, pág. 879).

La intimidad contenida en las alusiones a objetos y prácticas cotidianas parece invitarnos a imaginar la vida del Borges de carne y hueso que escribe en su biblioteca en una fecha definida por su edad. Pero Verlaine, los paseos, espejos, puertas o libros no sólo bosquejan la vida privada del autor, sino que paulatinamente se revisten de un sentido metafísico y trascendental que los conecta con los temas característicos de otras obras de Borges. En el poema los objetos adquieren importancia mediante su asociación a un 'yo' implícito en el verbo y los adjetivos posesivos pero que nunca aparece como una palabra autónoma. El nombre "Borges" se convierte en el significante al que se asocian las características que describen a ese "yo" implícito en el poema. Borges desaparece en medio de este giro metafísico, pero sus trazos están ahí esperando una nueva lectura.

Una tercera forma en la que se completa ese retrato de la vida detrás del nombre del autor es la aparición en sus relatos cortos de un protagonista que guarda semejanzas físicas y biográficas con el 'Borges' existente fuera de su escritura. "Ulrica", "Nueva refutación del tiempo" y "El Sur" son buenos ejemplos de esta clase de efecto. Nos recuerda Alazraki, y Borges también reconoció cómo el personaje de Dahlman en "El Sur" es "una imagen literalmente velada del propio Borges hasta en algunas minucias biográficas" (129). Algunos autores, en un intento de crear un nombre para este género, han calificado a estos escritos como 'autoficciones' (Penna, pág. 187). En su análisis del personaje del mismo personaje de "El Sur," Beatriz Sarlo observa que su muerte está conectada a su profundo anhelo por la realización heterogeneidad que se torna oximorónica "india-de-ojos-azules-cautiva-inglesa" que se conecta al doble origen de Dahlman, de Borges y de la cultura argentina (107). A lo largo de estas 'autoficciones' el linaje personal y el nacional confluyen como estructuras paralelas y mutuamente influenciadas.

Finalmente hay un cuarto grupo de escritos en la obra borgeana que nos presenta a un personaje curiosamente llamado Jorge Luis Borges. Este personaje, aunque sinónimo con el autor y narrador de estos relatos, no es nunca descrito como equivalente a ninguna de estas funciones ni tampoco al autor. Su "Autobiographical Essay" pertenece a esta categoría junto a relatos como "El Otro", "Borges y yo" así como los epílogos al *Libro de Arena* y *El hacedor*. Este grupo de trabajos ofrece los ejemplos más complejos y productivos de cómo Borges entiende la relación entre vida y escritura. En ellos encontramos un

narrador que se empeña en demostrar los peligros y paradojas inherentes al proyecto de escribir sobre sí mismo.

Se puede concluir que a pesar de las claras manifestaciones de Borges en contra de 'manchar' sus escritos con algo tan 'carente de interés' como su vida, el impulso autobiográfico ocupa un lugar central en su obra, tanto en su poesía como en sus ficciones y ensayos, si bien su centralidad aparece camuflada bajo un cúmulo de convenciones literarias y elementos retóricos que revocan y retractan ese mismo impulso. Si, como dice Lejeune, toda escritura autobiográfica contiene un "pacto" entre el autor y el lector, el proyecto autobiográfico en Borges desmantela este pacto, al introducirse simultáneamente en su obra como autor, personaje y, sobre todo como primer lector que, mediante su lectura, descubre el carácter ficticio de lo escrito³. Esta presencia etérea de Borges en sus escritos, este primer lector, es el punto de conexión entre los linajes personales y nacionales que Piglia identifica como núcleo y límite de la obra borgiana. Borges entiende el proceso de lectura como el momento real en el que se desarrolla el acto de auto-representación. Esta inversión del paradigma tradicional de la autobiografía parece ir de la mano de una crisis en la representación. La aparición de Borges en sus textos como margen y marco a lecturas de consagrados literatos o bien europeos o descubiertos y traducidos por los europeos en su actividad colonial puede leerse como un efecto de la determinada situación cultural de Argentina. Este lector que admirando la tradición europea se encuentra situado en sus márgenes, "un escritor 'en las orillas', un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes", según Sarlo (18). Su cuestionamiento de la autobiografía, del tiempo y del espacio son, en el pensamiento de Borges, herramientas para destruir simbólicamente la materialidad de esa distancia entre centro y periferia.

El análisis del "Autobiographical Essay" y los relatos cortos "El otro" y "Borges y yo" presentan los intentos más elaborados de desarrollar esta teoría del lector-autor. En estas obras Borges expone un punto de vista relativista respecto a la tradición europea y a la posibilidad de representación del sujeto. Borges expone mediante este relativismo la raíz del problema de la identidad personal y la escritura como se manifiesta en la elite cultural europeísta de Latinoamérica.

A pesar de la acumulación de circunstancias que, como vimos anteriormente, desvinculan el "Autobiographical Essay" de un proyecto autobiográfico legítimo, formalmente este ensayo se organiza en torno a rasgos característicos de los dos modelos canónicos del género autobiográfico en Europa: Las *Confesiones* de San Agustín, y los *Ensayos* de Michel de Montaigne. Como San Agustín, Borges ordena su narrativa a partir de un momento central de revelación, pero si para San Agustín este momento se origina en una influencia divina en una lectura premonitória de un pasaje de la Biblia, para Borges la revelación se

³ Phillipe Lejeune describe así este "pacto autobiográfico": "the narrator 'makes an agreement with the narratee' whose image he constructs; the autobiographer incites the real reader to enter the game and gives an impression that an agreement has been signed between two parties. (126).

produce como consecuencia de un fuerte golpe en la cabeza contra una viga mientras subía unas escaleras. Reposando durante su recuperación del golpe, Borges cuenta en su ensayo como: "I thought that if I tried something that I had never really done before and failed at that it would not be so bad and might even prepare me for the final revelation. The result was Pierre Menard, Author of Don Quixote" (45). Ambos escritores, colocan el momento de la 'conversión' como el centro a partir del cual se estructura el escrito y se da significado al resto de la vida en ambos autores. El instante que permite reconocerse el pecador/escritor mediocre que se era antes y el santo/escritor genial que se es después. Este es el momento del nacimiento de ese Borges lector, que, como Menard, se reapropia de lo ya escrito y al repetirlo lo enriquece. La conexión con Montaigne empieza en la selección del título. Montaigne llamó a su autobiografía *Ensayos* para subrayar su concepción de la tarea de la autobiografía como una labor inacabable, siempre dependiente de la frágil perspectiva creada por un presente en constante mutación. Borges reduce el título al singular inglés "Essay" subrayando aún más si cabe el carácter eventual y pasajero de su auto-representación.

Estas dos conexiones con la tradición europea están, sin embargo, cargadas de ironía. El acceso al conocimiento por medio de un golpe en la cabeza parece un tanto irreverente hacia San Agustín y su epifanía bíblica al mismo tiempo que connota la carencia de una narrativa maestra entorno a la que organizar el relato de su vida. Del mismo modo el haber reducido a un único intento el modelo de Montaigne parece resignarse a no buscar la exactitud y creciente cercanía a la verdad que este último considera su deber buscar en sucesivos intentos. Una última característica conecta este escrito aún más con la ficción: su brevedad. Las 16 páginas en las que Borges nos resume su vida conectan este escrito con el resto de su producción y por lo tanto con su inconfundible talante fantástico. Se contradice así el propósito realista implícito en el género autobiográfico. Si antes habíamos visto cómo Borges entendía la autobiografía como lectura, su "Autobiographical Essay" clarifica que esa lectura contiene a la vez admiración e ironía por los modelos europeos en los que depende, a la vez que afirma el carácter ficticio de esta empresa.

El relato corto "El otro" añade una nueva perspectiva a esta concepción de la autografía como paradoja. Este relato narra el encuentro fortuito de dos individuos que se identifican como Borges, uno viejo y uno joven. Los dos personajes se presentan al lector como individuos distintos y al mismo tiempo idénticos. Cada uno intenta por diversos medios convencer al otro de que él es el verdadero Borges. Este proceso resulta en una búsqueda razonada del elemento donde reside la esencia de la identidad personal. Dada la fragmentación del 'yo' de Borges en estos dos individuos, "El otro" trata de encontrar los elementos que permiten reconocer a cada uno de los fragmentos como vinculado al resto y calmar así la ansiedad producida por la fragmentación. Esa ansiedad se anuncia en las primeras líneas como el origen de su composición:

“El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo para no perder la razón. Ahora pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí”. (1985, pág. 103).

En estas líneas el referente del nombre de ‘Borges’ aparece fragmentado en tres entidades personales diferentes. Primero nos encontramos el Borges de 1969 que presenció los eventos de los que se compone la narrativa y no los escribió. Segundo, tenemos el Borges que escribe la historia en 1972 y que vive en el presente de la narración. Por último, aparece un Borges imaginario, aquel que en el futuro tendrá el placer de leer esta narración como una mera ficción. La multiplicación de referentes continúa un poco más adelante haciendo que lo que hasta ese momento se había comunicado de un modo metafórico se literalice. Una vez que los dos protagonistas se sientan en el banco frente al río, el mayor de los dos dice “En tal caso, –le dije resueltamente– usted se llama Jorge Luis Borges, Yo también soy Borges (104). Aquí el uso deíctico de los pronombres ‘yo’ y ‘usted’ propicia la posibilidad de que las dos personas compartan una misma identidad. Pero la fragmentación no se detiene ahí e inmediatamente aparece un cuarto personaje, un joven que se acerca silbando hacia el viejo, y que se identifica como Borges. Un quinto Borges aparece durante una corta discusión de los protagonistas sobre el concepto de la metáfora. El mayor de los Borges dice “le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después” (107). El verbo “expondría” participa en y ejemplifica el juego de esta historia. Su terminación corresponde simultáneamente a tres sujetos ‘yo’, ‘el’ y ‘Usted’. Al omitir el pronombre que aclararía quién es el sujeto de esta frase se refuerza la idea de que hay multitud de sujetos independientes que al mismo tiempo comparten una misma identidad.

Una vez expuesta la fragmentación oculta detrás de un mismo nombre, la narración contesta a la pregunta de cuál es el elemento común que conecta a todas estas piezas de la identidad personal. Primero trata de hacerlo mediante la enumeración de detalles íntimos: “Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido” (104) indica el viejo Borges. Pero el catálogo de lugares, objetos y experiencias que realiza no convence al otro: “si lo estoy soñando”, discrepa el joven Borges, “es natural que sepa lo que yo sé”. (104) El segundo intento para construir un puente entre los dos individuos consiste en el relato de una historia que ocurrió en los años que separaban al joven y el viejo. Pero el joven protesta que él no puede comprobar en ese momento la veracidad de lo que se le ha confiado, puesto que en caso de ser cierto ocurriría en su futuro. Finalmente el viejo Borges encuentra una prueba satisfactoria en la forma de leer una línea de Victor Hugo. La paradoja se vuelve a repetir, la prueba de la identidad personal se encuentra en la lectura de un texto. El epílogo a “Nueva refutación del tiempo” expresa mediante una parábola esta misma teoría:

"No hay exposición del budismo que no mencione el Milinda Pañha, obra apologética del siglo II, que refiere el debate cuyos dos interlocutores son el rey de Bactriana, Menandro, y el monje Nagasena. Éste razona que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja, ni el eje, ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, ni la forma, las impresiones, las ideas, los instintos, o la conciencia. No es la combinación de estas partes ni existe fuera de ellas..." (1974, pág. 758).

Lo que Borges se olvida de aclarar en este pasaje es que lo que el carro necesita para poder ser identificado como un carruaje real es el concurso de un elemento externo a él. Es la relación del carro con un monarca lo que le da su identidad de "real." En "El otro" este elemento externo es la línea de Hugo. La identidad individual tal y como nos la define Borges en esta narración se ha de entender como una superposición de capas a la manera de un palimpsesto. La memoria, entendida como "escritura" es lo que produce esta fragmentación del "yo". Lo que "El otro" trata de hacer es conjurar el vértigo y el horror de la fragmentación mediante una ordenación jerárquica de las diferentes unidades en las que se va descomponiendo el individuo. Sólo una de esas unidades, el fragmento que actúa como lector, es descrito como real. Al final de la narrativa Borges nos descubre lo que él ha aprendido para conjurar ese miedo a la desintegración, "Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real pero el otro me soñó" (1985, pág. 110). Así el joven Borges es redimido mediante el sueño del terror de verse dividido. La escritura del cuento es el fármaco que liberara al viejo Borges de ese mismo terror: "Pienso que si lo escribo los otros lo leerán como un cuento y con los años, lo será también para mí." (1985, pág. 103) Curiosamente esta estrategia parece haber tenido éxito pues para el momento en el que el autor alcanza el epílogo del *Libro de Arena* en el que se incluye este relato, éste ya entiende como ficción lo que en "El otro" había presentado como realidad. Este distanciamiento se hace incluso mayor cuando al describir este relato en el epílogo, lo define como un eslabón más de una larga tradición de historias que tratan del mismo tema: "el relato inicial retoma el viejo tema del doble". "El otro" presenta la fragmentación de la identidad individual como un fenómeno asociado inevitablemente con la representación. Para dispersar el miedo, esta fragmentación es ordenada por medio de una jerarquía cuyo principio se diluye en una tradición que se conecta en sí misma a la eternidad.

Si "El otro" puede leerse como escritura que trata de calmar la ansiedad de la fragmentación, otro de los relatos de Borges reflexiona sobre el efecto contrario. "Borges y yo" nos demuestra cómo la escritura actúa como un espejo multiplicando y dividiendo al individuo. El relato observa que la fragmentación de la identidad ocurre cuando una imagen creada en un texto es leída y comentada por el autor y sus lectores. El título ya nos muestra una distancia e interdependencia entre dos objetos que se denotan diferentes y al mismo tiempo idénticos. El "Borges" se refiere al autor Borges, el "yo" trata de sugerir la

existencia de un hombre corpóreo que nunca podrá ser representado por la escritura. Cada vez que trata de abolir la distancia entre estas dos entidades se refuerza esta dicotomía. "Hace años traté de librarme de él [el autor] y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que inventar otras cosas" (1966, pág. 186). La resistencia de Borges a la escritura autobiográfica es pues el producto de su forma de entender la relación entre escritor y escritura. Mientras reconoce su dependencia de una tradición europea en su "Autobiographical Essay" rechaza la validez de esta tradición para las circunstancias en las que se desarrolla su vida como argentino y americano. "El otro" y muchos de sus poemas elaboran su teoría de que el "yo" en estas nuevas circunstancias ha de hallarse en la lectura y no en la mera escritura. La escritura es presentada como la culpable de la infinita fragmentación de la identidad. El único remedio es la lectura, una lectura que provoca el encuentro con la propia identidad por medio de los trabajos escritos por 'otros', siempre por otros. Los escritos de Borges sólo consideran posible una autobiografía auténtica cuando ésta se presenta como tangencial a la escritura. Mientras el 'pacto' expuesto por Lejeune invita al lector a aceptar el texto como un testimonio honesto de la experiencia de un ser humano, Borges entiende que la escritura autobiográfica sólo puede aceptarse como verdadera cuando haya sido pactada como ficción.

Al redefinir la autobiografía como lectura, Borges da una salida viable a la crisis que percibe en sus linajes y en la sociedad en la que vive. Esta crisis aparece simbolizada en sus escritos por la irrefrenable fragmentación de los protagonistas que llevan el nombre de 'Borges'. Pero al poner en práctica esta solución Borges lleva a cabo su autobiografía mediante la lectura de textos que pertenecen en su mayoría al canon literario europeo. Borges halla así una falsa hegemonía que olvida incluir la diversidad de culturas que componen la realidad de su país y de Latinoamérica en general. Sus escritos vistos desde esta perspectiva aparecen como un nuevo enunciado del problema que tratan de solucionar. Si en Latinoamérica la autobiografía es sólo posible como lectura, es necesario abrir el concepto de texto a inscripciones culturales que van más allá de la mera transcripción fonética de una realidad lingüística. Esa lectura debe incluir en su mirada la multitud de variantes culturales que componen la realidad latinoamericana de las cuales la tradición cultural europea no es sino una parte.

OBRAS CITADAS

- Jaime Alazraki, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston, G. K. Hall & Co., 1987.
 Roberto Alifano, *Roberto Borges, biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
 Jorge Luis Borges, *Antología personal*, Buenos Aires, Sur 1961.
 —, *Obras Completas (1923-1972)*, Vol 1, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
 —, *Prosa Completa (1930-75)*, Vol. 4, Barcelona, Bruguera 1985.
 —, "Autobiographical Essay," en Alazraki, Jaime, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, 21-55.
 —, *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

- Paul DeMan, "A Modern Master", en Alazraki, Jaime. *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, págs. 55-62.
- Patrick Dove, "Cultural Margins in Borges: Mimesis, Autobiography and Catastrophe". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, xxiii, 1, 41-60.
- Phillipe Lejeune. *On Autobiography*. Edited by Paul John Eakin, translated by Katherine Leary. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Sylvia Molloy, "At Face Value: Autobiographical Writing in Hispano America", *Dispositio*, 24-25, 1984, págs. 1-19.
- Rosa E.M.D. Penna, "Jorge L. Borges: Autobiografía y (Auto)ficción", *Letras*, 38-39, Universidad Católica Argentina, 1998 July 1999 June), págs. 181-90.
- Ricardo Piglia, "Ideología y ficción en Borges", *Punto de Vista* 5, 1980, págs. 3-6.
- Julio Prieto, "La inquietante extrañeza de la autoría: Borges, Macedonio Fernández, y el "espectro" de las vanguardias", *Latin American Literary Review*, 30:59, 2002, págs. 20-42.
- Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
- Silvia N. Rosman, *Nation, Subject, and Community in Latin American Literature and Culture*, London, Associated University Press, 2003.
- Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Miguel Ángel Villena, "Un ensayo autobiográfico" dibuja por completo el rostro de Jorge Luis Borges", *El país*. Cultura, 07-10-99.

Antonio García Lozada*

"La vida es jornada de todos", escribía Calderón de la Barca en el *Año Santo de Roma*¹ y su aserto confirma que el viaje ha existido siempre en el acontecer humano. Desde la exaltación del heroísmo y la superación personal que se advierte en textos clásicos como la *Odisea*, hasta la búsqueda interior que preside algunas de las más intensas páginas de André Gide, los viajes reales o de ficción no han dejado nunca de vincularse con las preocupaciones propias de la circunstancia en que un autor —nómada él mismo, o soñador sedentario— se decide a continuar la tradición. El *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga no sólo ratifica esta experiencia del desplazamiento sino que igualmente comparte rasgos con otros testimonios de las letras universales y latinoamericanas. Sin embargo, la valoración de obras —como la de Quiroga— que nos presentan su visión de Europa no se corresponde con el apreciado número de trabajos que se encuentra en la crítica e historia literaria latinoamericana sobre textos de viajeros europeos a nuestro continente². Sin ir muy lejos, los estudios de Mary Louise Pratt, Thomas Welch, Myriam Figueras y Roberto González Echevarría, para sólo mencionar los que más se citan, confirman lo antedicho pues sus análisis han centrado su interés en las miradas foráneas hacia el interior de América Latina y el Caribe. De ahí la premisa, por ejemplo, sobre la reinención de Europa que González Echevarría postula en *The Novel as myth and archive* para definir algunos elementos esenciales de la génesis de la novela latinoamericana.

Una lectura atenta y desprevenida de obras —como las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, *De Sobremesa* de José Asunción Silva, *Rayuela* de Julio Cortázar o *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, entre muchas más—, podría indicarnos, en efecto, que Europa ha sido observada críticamente por ojos latinoamericanos. Este enfoque es el que nos posibilita darle vuelta al lente para observar en la vivencia del desplazamiento latinoamericano: una razón, una ida, un final, una vuelta, un relato, una novela o, un diario. Categoría extraña y, a su vez, complicada de catalogar como se observa en la bibliografía de Antonio Regales Serna quien ha procurado ofrecer múltiples perspectivas bajo el tratamiento comparativo e interdisciplinario³.

* Central Connecticut State University.

¹ Véanse las referencias a "la vida como jornada" en varios de los versos del *Año Santo de Roma*, de Pedro Calderón de la Barca, edición de Ignacio Arellano y Angel L. Gilveti, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995.

² Jean Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, en *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, dir. Léopold Genicot, Turnhout, Brepols, 1981, vol. xxxviii, es una válida muestra del interés que suscita este tipo de obras.

³ Antonio Regales Serna, "Para una crítica de la categoría *literatura de viajes*", en *Castilla*, 5, 1983, págs. 63-85.

Ahora, el sentido que anima al presente trabajo no es la atracción por lo olvidado, o desconocido, o por un afán reivindicatorio sino por un claro propósito de ampliar el horizonte de comprensión de nuestras letras desde otros ángulos. Las características de un texto como el *Diario* de Quiroga permiten postular preguntas apasionantes a fin de comprender la relación entre obra y vida del autor; además de que llaman la atención los entrepliegues del entorno social y cultural que subyacen en el contexto y sustrato de este texto y bordea igualmente a otros de la época. De este modo, los ejes básicos de nuestra reflexión apuntan a valorar la visión ficcional, o no, de París —a través del *Diario* de Quiroga—, el significado de lo que representó la experiencia de su viaje, sus valores intrínsecos y en definitiva subrayar el aporte a las fuentes que —de manera precaria— han documentado vivencias y desplazamientos de los escritores latinoamericanos que visitaron a Europa, y a París concretamente, durante aquella época finisecular. En suma, nuestra intención está puesta en hacer una lectura renovada, e inclusiva, sin pretensiones de agotar los hábitos de lectura ni los métodos críticos.

No obstante, hay que destacar la iniciativa y el ferviente interés de Emir Rodríguez Monegal por el *Diario* de Quiroga, puesto que él se encargó de rescatarlo del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo y coordinó una nueva edición que se publicó en 1950. Es decir, lo sacó a la luz pública cincuenta años después de la vivencia de Quiroga en París durante el año de 1900. Pero a pesar del esfuerzo de Rodríguez Monegal que contribuye realmente a dar una proyección valorativa y crítica de este texto se suman sólo dos artículos: el de Guillermo Lopetegui "París en Horacio Quiroga: el acierto de un viaje equivocado" (*Cahiers D'Etudes Romanes*, 1988) y el de Graciela Montaldo "Quiroga: el fracaso del Dandy, el fracaso aventurero" (*Anales de la literatura española contemporánea*, 1998). Y con estos dos trabajos se cierra la historia de interpretación del *Diario* de Quiroga en detrimento de la vasta crítica de textos canonizados entre los que se incluyen sus estudiados cuentos. Lo llamativo, sin embargo, no es tan sólo la precaria receptividad al *Diario* sino que los estudios de Lopetegui y Montaldo coincidan en señalar —desde el mismo título— que la experiencia de Quiroga devino en error o fracaso. La caracterización de fracasado es un tanto exagerada y, por ello, nos parece pertinente ubicar el *Diario* en un contexto más amplio, es decir en la tradición que él mismo forma, y enriquece, con el fin de valorarlo en relación con los temas o motivos de los que Quiroga seguramente se nutrió.

Si las afirmaciones en cuanto al fracaso de Quiroga fueran ciertas, ¿cómo se puede afirmar que no hubo motivaciones de ficción autobiográfica en el *Diario* de Quiroga? ¿Es tan unidireccional y transparente el sentido de la utilización de una sola voz? El riesgo puede ser mayor cuando el escritor ha registrado sus vivencias y el lector no asume la distancia para aislar la cuota subjetiva e incluso ficticia de lo que es real y verosímil. No se trata, en consecuencia, de aceptar como cierto lo que un autor dice de sí mismo, sino de aproximarse a sus escritos con la convicción de que por encima de todo son literatura. Porque es la literatura —la bondad cualitativa de Quiroga, su aporte a las letras modernistas,

la dimensión de sus cuentos— lo que importa a la hora de acercarse a su legado. Por todo ello y como lo señala Ricardo Piglia la relación de autobiografía y ficción en la literatura rioplatense (en este caso un diario de viaje) pudiera ser válida como punto de partida para puntualizar o debatir la ligereza de las constataciones antes mencionadas: "En el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (...) supone y exige la ficción... y la clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción"⁴. En este sentido, al Quiroga elegir para el "otro" (el europeo, el genovés, el parisino) la instancia del "yo" planteaba un enmascaramiento o un desgarramiento. Entonces, lo que habría de tomarse en cuenta es que aunque se enuncia a sí mismo lo hace bajo el signo de la otredad y al intentar (re)presentarse el yo genera un juego particular de sustituciones que oscilan entre el Horacio Quiroga real y un personaje ficcional. Aún más, el *Diario* mismo nos suministra ciertas claves para reconocer que entre la ambigüedad y la indefinición se fueron plasmando y entrecruzando imágenes que, sin duda alguna, son los objetivos de crear total afinidad entre vida y arte: el bohemio, el artista excéntrico o el poeta romántico. En este caso, "la ciudad luz" es el espacio donde la alteridad cobra sentido: "La gente de París —apunta Quiroga— al verme mover ([la] el ([cabeza]) cuero cabelludo dirá que soy un poeta desterrado del Polo. / tenía la palidez mórbida y elegante de las señoras desmayadas... el verde claro de las esperanzas y el verde profundo de las desesperaciones"⁵.

La excentricidad que Montaldo señala no se debería apreciar sólo como consecuencia de la supuesta "tragedia personal"⁶ que le correspondió vivir a Quiroga en París, sino entenderla como un intento de hacer de su experiencia una estética. Además, dicha excentricidad se correspondería con una nostalgia indefinida de ubicación ante la realidad inmediata. Y esta desubicación es equiparable con la de otros modernistas como, por ejemplo, la que José Asunción Silva expresó en su novela *De sobremesa*. Por consiguiente, la excentricidad como pérdida del centro moral y vital se relaciona recíprocamente con la necesidad de subrayar la distinción de que se pertenece a una distinguida clase social. Este hecho lo confirman los amigos cercanos de Quiroga, Delgado y Brignole, en la detallada biografía:

"Estos Quiroga eran gente de abolengo. Figuraban en el patriciado porteño de aquella época. Hombres de energía y de acción, no disimulaban, a pesar de su refinamiento urbano, el orgullo de su entroncamiento lejano con el célebre Facundo, paradigma de los caudillos ásperos e indómitos, que desempeñaron papel preponderante en el período embrionario de las patrias americanas"⁷.

⁴ Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Editorial de la Urraca, 1994, pág. 9.

⁵ Horacio Quiroga, *Diario del viaje a París*, edición de Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, Editorial Losada, 1999, pág. 108.

⁶ Montaldo, *ob. cit.*, pág. 237.

⁷ *Vida y Obra de Horacio Quiroga*, José M. Delgado y Alberto J. Brignole, Montevideo, Claudio García y Cía— Biblioteca Rodó, 1939, pág. 16.

A esto se agrega otra observación puntual de Delgado y Brignole con el que se pondría en duda las penurias de Quiroga por falta total de sustento económico: "El padre le había dejado en posesión de recursos suficientes como para que pudiera mirar la vida sin tribulaciones, y él marchaba acentuando cada vez más su propósito de no admitir ningún imperio que estorbaba el ejercicio de su libertad"⁸. Entonces, lo que pudo haber existido fue un gesto de solidaridad o imitación con otros artistas sobrecogidos por un estado de desesperanza que giraba alrededor de la poca solvencia económica. Y esa desesperanza no se produce necesariamente sólo al viajar fuera de su ámbito. Es bien sabido, que por cada escritor que pueda vivir de la literatura hay 999 que pasan penurias, hambres como las que nos relata Quiroga. Es un fenómeno compartido por escritores europeos y latinoamericanos, quienes han sufrido el mismo malestar de la desubicación porque en la sociedad moderna no hay lugar para su profesión. Ya Rubén Darío lo había descrito en su cuento "El rey burgués" en el que los valores materiales primaban sobre las manifestaciones espirituales. Y como lo señaló igualmente George Simmel, en 1903, la ciencia y la economía monetaria habían generado una mentalidad que dominaba todos los aspectos de la vida moderna:

"La mente moderna es cada vez más calculadora. La calculada exactitud de la vida práctica, resultado de la economía monetaria, corresponde al modelo de las ciencias naturales: el ideal de transformar el mundo en un problema aritmético y de fijar cada una de sus partes en una fórmula matemática. La economía monetaria ha sido el impulso que ha llenado la vida de tanta gente con medidas de peso, de cálculo, de enumeración, reduciendo los valores cualitativos a términos de la cuantificación"⁹.

Ahora, si la desazón de Quiroga se produjo ciertamente por su escasez monetaria, ésta es de nuevo cuestionable y por lo antedicho cabría preguntar: ¿Quién podía pagarse un viaje a Europa en aquella época? y en particular a París que era la sede de la Exposición de Arte Universal en el año de 1900. Con el viaje a París se nos permite plantear más bien que Quiroga confirmaba su doble *status*: la alcurnia familiar y su proyección de artista genial, excéntrico e incomprendido.

A esa gama corresponde la intensidad o superficialidad con la que se adaptó esa libertad del escritor moderno, pero que a todas esas figuras les es común la comprensión de su tarea y vocación como un desafío a la sociedad moderna, para la que el arte sólo tiene una significación negativa u ornamental y en todo caso marginal. Esta conciencia de la marginalidad y la protesta, son el fundamento de dos tipos sociales que se pueden entrecruzar, pero que no necesariamente se entrecruzan, aunque son conscientemente bufones: el dandy y el bo-

⁸ Delgado y Brignole, ed. cit., pág. 52.

⁹ George Simmel, "The Metropolis and Mental Life" (1903), *On individuality and Social Forms*, edición de Donald M. Levine, Chicago. The University of Chicago Press, 1971, pág. 328.

hemio. La imagen caricaturesca del poeta romántico –antes citada– mezcla rasgos del *dandy* y el bohemio: el vestido extravagante y la palidez del hambriento y vicioso. Lo que cabría llamar vicio, dicho con palabras del propio Quiroga se registra así: “Como me propiné una buena cantidad de cocaína y opio pude pasar una buena noche”¹⁰. Esto no es un desenfreno moral o de indecencia del “tradicional” joven uruguayo sino es el afán de conocer y experimentar todo, el vicio o incluso el hambre, que de acuerdo como lo apuntó Graciela Montaldo es una de las condiciones que recorren el texto de Quiroga y que lo ubican en calidad de marginado, “viviendo de las limosnas que le dan algunos compatriotas y a la espera de un cheque familiar que se retrasa por culpa del azar”¹¹.

La anterior afirmación, sin embargo, nos lleva a dar un salto retrospectivo, pues, Delgado y Brignole nos ilustran con otros datos biográficos que dejan sin mucha base las especulaciones de su real estado de pobreza. En 1896 ante el traslado de su amigo Brignole por motivos de empezar a estudiar medicina en Montevideo “Quiroga, libre de toda disciplina y disponiendo de rentas que le permitían, dentro de cierto grado, hacer su gusto, vino también a la capital”¹². En este sentido, no es exagerado subrayar que la imaginación y la verosimilitud se unieron en los registros del *Diario* en una homonimia tan divertida como fascinante y en cualquier caso, “el viaje a Europa”, principalmente a París, fue un rito de corroboración de una superioridad cultural y social o simplemente social. En efecto, el día en que la embarcación de las islas Canarias zarpó, Quiroga registra sin ambages su distinguido de clase:

“Estaba distraído, y fui llamado a la borda por la atención de varios pasajeros sobre un buque que salía pasando al lado nuestro. Era de guerra, inglés. Todos querían saber el nombre ¡Vasiliek!, dijo uno ¡Qué recuerdos! Instantáneamente me acordé del teatro en Montevideo, de una función de gala a la oficialidad, de un banquete, ofrecido a los marinos en la casa del cónsul inglés...”¹³.

Es obvio, como se nota en el anterior pasaje, el perfil que Quiroga deja entrever de su vida social y la pertenencia a cierta clase (aristócrata) que paulatinamente se había ido configurando en América Latina con rasgos bien definidos de cursilería. Aunque al observar su manera de recordar ciertas vivencias, no se puede desconocer que éste también es un viejo artificio utilizado en la literatura a la que se recurre para burlarse de las convenciones sociales, en este caso, de la clase patricia de Salto o Montevideo tan igual como en otras ciudades latinoamericanas. Abolengo, comodidad económica y vestuario son elementos del ambiente frívolo que indudablemente confeccionaron la presunción y el dandismo de Quiroga. Ya sus amigos y biógrafos Delgado y Brignole recuerdan esa mezcla a la que Quiroga no fue ajeno:

¹⁰ Quiroga, *Diario*, ed. cit., pág. 63.

¹¹ Montaldo, *ob. cit.*, pág. 237.

¹² Delgado, ed. cit., pág. 69.

¹³ *Diario*, ed. cit., pág. 64.

“Por esta época se acentuó en Quiroga una tendencia a la coquetería. No era extraña a su sangre tal devoción —ya hemos visto que el padre rendía culto a ese género de presunciones— pero en él fueron quizás motivos de estrategia y cálculo los que lo llevaron a cuidar el esmero de la persona. No podía escapársele, buen psicólogo como era, el efecto que un lazo de corbata irreprochable, la punta de un pañuelo empinada o caída según los cánones de la moda, la raya que perfectamente perpendicular de un pantalón, produce a los ojos femeninos. El prestigio en ciertos círculos como los que Quiroga frecuentaba, no se consigue fácilmente sin estas elegantes pulcritudes. Sea lo que fuere, lo cierto es que Horacio comenzó a prodigar a su indumentaria la prolijidad de un *dandy*. El espejo se le tornó adminículo, imprescindible. Una nota floral —jazmín, clavel; en las grandes recepciones, crisantemo— ornaban el ojal de su solapa. Cuando sacaba un pañuelo una exquisita ráfaga de ilang-ilang se esparcía en el aire, y nada usaba que no luciera el sello de las mejores marcas”¹⁴.

Estas son ciertamente algunas de las características que nos permiten ubicar, el sentir y el perfil de Quiroga consignados en el *Diario*, dentro de un horizonte amplio, esto es, la tradición que se había expresado desde comienzos del siglo XIX, en 1830, cuando Balzac redactó su *Tratado de la vida elegante* y a mediados de ese mismo siglo, intelectuales, como el *dandy* y poeta Baudelaire, ya se fijaban con entusiasmo en el femenino y erótico arte de pintarse los ojos, las mejillas y los labios, descrito en su *Elogio del maquillaje*: pequeño tratado donde la moda es descrita como un elemento constitutivo de lo bello, un síntoma del gusto ideal. Mallarmé, a finales del siglo XIX, redactaría *La última moda*. Y ciertamente para estos artistas como para el crítico Roland Barthes que observara, un siglo después, en su análisis sobre el vestido: “Se sabe que la vestimenta no expresa a la persona sino que la constituye; o más bien es sabido que la persona no es otra cosa que esa imagen deseada en la que el vestido nos permite creer”¹⁵. No es imprescindible subrayar, por lo tanto, que la vida de la clase exquisita Salteña dejó sus huellas en el *dandy* (admirador necio de todo lo que estaba de moda) al estilo de Oscar Wilde. Son los rostros del escritor moderno: el hermético e intelectualmente exigente y el aficionado a las frivolidades.

Entre consuelos, quejas y angustias, Quiroga encarnó lo que Baudelaire expresó en su ensayo “El pintor de la vida moderna” (1863) que el “*dandy* es la última manifestación de heroísmo en épocas de decadencia”¹⁶. El heroico *dandy* es implícitamente el que se autocompadece, es el *dandy* como mártir. Héroe y mártir: en la sociedad moderna tienen los héroes y mártires sus determinados lugares de veneración: en las estatuas en honor de los ciudadanos meritorios. El mártir y el héroe del arte también cabe en ese mausoleo al aire libre, pero su

¹⁴ Delgado y Brignole, ed. cit., págs. 77-78.

¹⁵ Roland Barthes, R. *El grado cero de la escritura. Ensayos crítico*, México, Siglo XXI, 1978, pág. 236.

¹⁶ Charles Baudelaire, “Le peintre de la Vie Moderne”, *Oeuvres Complètes, édition révisée* par Claude Pichois, France, Librairie Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, pág. 1179.

estatua, cuando la erigen, está hecha con el material de la leyenda que él mismo fue y puso en escena. El héroe y mártir *dandy* no es ejemplar. El es sólo bufón, sólo creador, sólo excéntrico, y su arco iris de falacias y las cosas abigarradas de las que habla asomándose tras de las máscaras son el parlamento, muchas veces balbuciente, que él pronuncia y canta en el mundo que él ha transformado en escenario de su existencia estética. Por lo tanto, el fracaso como "aventurero y *dandy*" del que hablan Lopetegui y Montaldo, nos parece que fue más bien la máscara que generó la fuerza vital en su existencia estética. El *dandy* prototípico europeo fue el que posiblemente dio a Quiroga el molde para configurar su ideal de existencia estética, es decir, el *dandy* de Baudelaire que no cedió ante su realidad supuestamente paupérrima. Su primer mandamiento fue el ocio. Pero hubo *dandys* como Quiroga que no fracasaron, que si pecaron contra ese mandamiento y que al darse cuenta de ello actuó como *dandy*, esto es, con la indiferencia burlona ante la realidad que se le presentó en forma de un fin gozoso e infernal.

Ahora, el destino final tiene otros significados. "La ciudad luz" gozó en el mundo católico de la lengua española de una doble fama. La política, por ser París la cuna de las ideas que impulsaron la independencia hispanoamericana sino también por la invasión napoleónica a España, lo cual hacía que París fuera para los peninsulares el reino del mal. Para los hispanoamericanos católicos, en consecuencia, París fue el escenario del mal moral y de la perdición. Para muchos de ellos el viaje a París incluía una grata excursión a las infernales y tentadoras regiones del Eros y es curioso constatar, que Quiroga en este sentido prepara un cierto clima que ilustra ese deseo fogoso:

"No sé por qué; pero cada mujer hermosa que pasa al lado mío, cada gracia en la cabeza, cada ternura en los movimientos me lleva enseguida a una silenciosa comparación y digo en mi interior: esta es más dulce, más hermosa... No sé hasta que punto la visión de una belleza repetida puede operar en nosotros el olvido hacia lo que amamos... Acaso la edad, acaso el amor. Pero siento un infinito deseo de caricias, de ternura que sea para mí, de brazos blancos y suaves que me abracen amorosamente"¹⁷.

El eterno femenino con el que estos artistas latinoamericanos identificaban su búsqueda en la urbe hallaban su equivalente en lo que habían dejado del lado de acá: la prometida, la familia, la patria y el regreso cuando lo piensa se hace traumático: "Soñé tanto y tan íntimo que esta mañana estaba con deseos de tirarme al agua, no para morir, sino para volver nadando al Salto"¹⁸. Lo absoluto fascinante e inalcanzable que Quiroga anota en el *Diario de viaje* es la descripción o imagen de algunas mujeres que parecen el arquetipo de belleza, pureza, al estilo de los pintores y escritores ingleses que se llamaron por sí mismos prerrafaelistas:

¹⁷ *Diario*, ed. cit., pág. 48.

¹⁸ *Diario*, ed. cit., pág. 58.

"Tenía la palidez de las caricias tardías que enmudecen lentamente... Tenía la palidez suspensa de lo que anhela que va a pasar... Tenía la palidez de lo que no ha sido y vive como le es dado vivir... Tenía la palidez visionaria de lo que hubo de ser y espera, en unos ojos transparentes, la hora de ser soñado..."¹⁹.

Las mujeres en el *Diario* de Quiroga eran una conjunción simbólica de lo inalcanzable en el afán de abrazar la totalidad. En algún momento del viaje interrumpe sus reflexiones, para traer a colación los sueños y el desengaño con su prometida que se casa con otro. En este sentido, lo inefable se balancea en la cuerda mariana de la sociedad tradicional. Es decir, la búsqueda de la inocencia dentro de la concesión a las convenciones sociales. El matrimonio se aplaza aunque sea en el sueño porque sería el fin de la búsqueda:

"Hablé más tarde con la madre; y al oír mis quejas y lamentos por la novia que perdía, me dijo que en Montevideo se estaban educando otras cinco hijas de ella y que estaban esperando... Sentí un cierto consuelo, al fin y al cabo, me dije, son sus hermanas; bien puede que haya alguna que se le parezca y que tal vez sea más bonita... Eso me consoló"²⁰.

A este respecto, existe un precedente que permite interpretar su periplo como un viaje sentimental, en el sentido que dice a esta forma de viaje el novelista inglés Lawrence Sterne en su famoso libro *Viaje sentimental por Francia e Italia* (1768), es decir, un "viaje de corazón". También en esto dejó Quiroga rasgos innovadores. La literatura de lengua española, tan poco conocida (o descubierta) en libros de viajes en comparación con la europea, no tenía pleno conocimiento ni del viaje sentimental ni de la novela de artistas, al estilo de José Asunción Silva en forma de diario²¹. Y tampoco conocía el diario reflexivo, sino el anecdótico. Quiroga a nuestro parecer combinó esas dos formas, fomentadas por el cosmopolitismo y la secularidad del individuo en el ilustrado siglo XVIII y creó una de las primeras muestras radicalmente modernas de la literatura (quizá era un proyecto de novela corta) de lengua española. La combinación del libro sentimental y de diario reflexivo no obedecía sólo a la vivencia inmediata sino a otra suscitación, esta es el *Diario* de María Bashkirtseff, del que posiblemente Quiroga encontró una forma para expresar espontáneamente su conciencia y sensibilidad exacerbada. La tensión de la "doble vida" del carácter anfíbio del artista que en su afán de saberlo todo tropieza con el límite de esa totalidad misma, es decir, con la realidad de lo inalcanzable que tiene en su núcleo la posibilidad de escribir escuetamente esa búsqueda pertinaz pero vana de un absoluto: el viaje y el diario de viaje.

¹⁹ *Diario*, ed. cit., pág. 66.

²⁰ *Diario*, ed. cit., pág. 60.

²¹ Rafael Gutiérrez Girardot dedica un capítulo sobre esta idea de la novela de artistas en su libro *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, págs. 41-69.

En cualquier caso, e independientemente de las consideraciones que se hagan sobre el conjunto de anécdotas que ofrece el *Diario*, lo que obviamente se ratifica es que Quiroga contempló a Europa de una manera anfibia. Intentó gozar de los placeres, los vicios, la libertad que ofrecía en particular París, pero al sentirse solitario y desubicado, condena "la ciudad luz" y a la vez mantuvo distancia con sus coetáneos hispanoamericanos que frecuentaban el café Cyrano. Esto último se encuentra en la única anotación, fechada del miércoles 16 de mayo, en la que Quiroga apunta este sentir:

"Estábamos en el café Cyrano, Machado, Montealegre y Gómez Carrillo y otros más. Yo jugaba el ajedrez con un periodista español que no sé como se llama. Carrillo estaba empeñado en una jugada de ecarté. Parecía que había bebido algo; parecía nada más.

De repente le pregunté: -Diga Carrillo ¿Vd. habla guaraní?

-¿Cómo?

-Si habla guaraní.

-No sé lo que es eso.

Me extrañó la cosa pero no dije nada.

-Y qué es eso? insistió.

-¡Pues el idioma guaraní, de América.

Al rato le pregunté a Montealegre que estaba algo distante y no había oído.

-Y Ud., Montealegre habla guaraní?

En esto saltó Carrillo:

-¡Pero, hombre, dale con el guaraní! Este hombre debe de estar ... y se señalaba la cabeza. ¿Vd. habla inglés? me preguntó.

-No, le contesté.

-¿Y alemán?

Tampoco.

-¿Y cómo quiere Vd. que Montealegre hable en guaraní? Ya que los americanos son bastante ridículos, todavía recuerdan sus cosas de allá.

Me chocó un tanto la impertinencia de la respuesta. Le contesté tranquilamente:

-Le pregunté a Montealegre si hablaba guaraní porque Vd. *ni siquiera conocía la existencia de* ((que en América hay)) *un idioma americano* que se llama guaraní.

(...) creo que no le he caído en gracia"²².

A primera vista pareciera que se trata de incompatibilidad de caracteres. Pero los reproches también definen una poética que se corresponde con la gama de temas del modernismo, aunque el sentido de este tipo de reproches se ratifica en el carácter mordaz de los postulados de Poe y Baudelaire como sus principales fuentes. Julián del Casal basado en estos modelos, en particular en

²² *Diario*, ed. cit., págs. 131-132.

el de Baudelaire, advertía en su nota *La joven Cuba* que: "el dandy tiene que ser un hombre linfático, frío, hastiado de todo, deseoso de hacerse original (...) la indiferencia es la suprema virtud del dandy..."²³. Estos rasgos se compaginan con los de Quiroga, los que hacen indudable su actitud ante la hosquedad del mundo exterior en el que entablar relaciones interpersonales era una tarea compleja. Y de ahí que no se haya embelesado con las tertulias de Gómez Carrillo, ni con los monumentos, ni con el paisaje, ni con la gente, ni con la supuesta organización de París. Aunque hay algunos apuntes de aprecio por la Europa pictórica y la obra literaria de Zolá, y Victor Hugo, en general, la imagen de París y de Europa se reduce considerablemente a pocos escenarios: hoteles, alcobas y unas alusiones a los bulevares, a los cafés, a la catedral de Nuestra Señora de París, al museo de Louvre y a la Exposición Universal de París. Y en los pasajes en los que se extiende un poco más, plasma una imagen cruda y bastante alejada de la que se había representado en libros como escenario distintivo de la modernidad:

"Una de las primeras impresiones que se siente al contemplar las ciudades de estas latitudes, es tristísima. Estamos acostumbrados a las casas de techo plano, rematadas en lo alto con balconillos o cualquiera otra cosa, separadas por decirlo así, y con pinturas de más o menos buen gusto. Aquí las casas están tan juntas que parece que un gran frío las comprimió en grupos negruzcos, helados y hambrientos. Desde Génova hasta París no se ve otra cosa que casas de media agua que nunca fueron pintadas ni lavadas –ventanas sin gusto ninguno– casas altas que más bien parecen muros agujereados y para nosotros, hijos del horizonte y el pleno sol, son motivo de más de una amarga nostalgia"²⁴.

Ante este paisaje abrumador de fealdad, frialdad y ausencia de resplandor, Quiroga encontró paradójicamente un acontecimiento que le daba un carácter más humano al entorno, este fue, el ciclismo. Las competencias ciclísticas quedaron consignadas y narradas con pasión poética; el aspecto espiritual de "la ciudad luz" está ausente y ésta dejó de lado la naturaleza. Hugo Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna*, señalaba algunos años después que: "precisamente porque las masas cúbicas de piedra de las ciudades carecen de naturaleza y a pesar de que constituyen el lugar del mal, pertenecen a la libertad del espíritu y son paisajes inorgánicos"²⁵. De ahí que, no es improbable suponer que Quiroga en su insaciable búsqueda de sensaciones y estímulos, alguien que había hecho de su vida un crisol de experiencias en las que nada estaba excluido, haya visto en el ciclismo una forma de trivializar o relegar la Exposición de Arte Universal de París. Para él este deporte le ofreció el contacto con un nuevo público e

²³ Julián del Casal, *Prosas*, La Habana, Edición del Centenario, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pág. 191.

²⁴ *Diario*, ed. cit., págs. 212-213.

²⁵ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 73.

incluso le abrió un aspecto bello del ámbito parisino. Por otra parte, presupone el intento de invertir la imagen conocida y asumida de Europa como sustancia y motor, como suscitación y guía de la vida cultural y científica y, aunque resultara forzada dicha inversión, era una forma de subrayar el hecho de que los hispanoamericanos podían cuestionar fundamentalmente el modelo europeo y señalar desde su desolada resistencia de artista: el caos, la fragmentación, la deshumanización, la hipocresía y pobreza mental de una sociedad burguesa que, por ejemplo, celebraba una Exposición Universal, en la que sólo se pretendía comercializar el arte arquitectónico como pretexto para la proyección artística.

Es preciso puntualizar que esta mirada de Quiroga hacia un deporte tan poco imaginable entre artistas o intelectuales es la afirmación de sus pasiones pero a su vez es un desafío al dominio creciente utilitarista o "economía monetaria" –para decirlo con palabras de Simmel–, y esto era de alguna forma impensable en la Europa, e incluso en la América finisecular. La fascinación que ejerció el ciclismo en Quiroga –desde las época en que fundó un club en Salto– cumplió su cometido en París: lo distanció del entorno mercantilista y le reafirmó los rasgos de su *dandyismo* con lo cual sentaba las bases de su independencia artística. De este modo Quiroga no vela sus preferencias, y le otorga al ciclismo un lugar prominente en el *Diario*, dejándonos lujos de detalles sobre los competidores, que por momentos se tornan risibles, pues hasta se detiene en la descripción de las bicicletas y de la anatomía de estos atletas que pareciera afirmar que todo en París marcha mejor sobre ruedas:

"Día casi nublado y frío; bastante viento. Eles monta máquina sin cadena, de menos desarrollo que la de Taylor (cadena). Es un muchacho alto, flaco, muy flaco, que parece que no tiene cintura. Rubio, buen mozo, pelo negligentemente perdido al medio. Tiene un estilo soberbio. Taylor es más ligero; el otro tiene un tren terrible. Hasta los 10k van juntos, entonces pasa rápidamente Taylor. Siguen así cuatro vueltas. Pasa uno Elkes, pero en el embalaje se despegas. (...) Los que sepan/ lo que es despegarse admirarán esto. (...) Tremendo clamor en las cinco mil personas que miran"²⁶.

Significativamente, el ciclismo tiene otros dos aspectos que merecen ser vindicados: el medio para reducir las tensiones que la urbe le producía a Quiroga y, quizás el más importante, la antesala que le posibilita redescubrir el origen que el progreso obliteraba, esto es, la naturaleza. Por ello, es pertinente señalar aquí la posibilidad de contrastar o equiparar la visión americana de Europa, o de París, con la que los europeos registraron, proliferaron y explicaron desde la conquista de América zoológicamente. Esto es que, América no tenía historia sino que era sólo naturaleza como lo reiteró Ortega y Gasset en su artículo titulado "Hegel y América". La competencia ciclística, en consecuencia, generó

²⁶ *Diario*, ed. cit., págs. 128-129.

otra imagen de París que implicaba la restitución de la naturaleza, en su papel protagonista en la sociedad, en contraste con la estética del lujo. Quiroga de este modo quiso dar cuenta en el *Diario* –y a través del ciclismo– el valor de la naturaleza para darle un vuelco a la visión y al sistema de representación europea. Roland Barthes señaló justamente cómo en la vuelta ciclística a Francia el corredor ocupa, enfrenta y domina con fascinación ese espacio conocido como bárbaro:

“La geografía de la Vuelta también se encuentra sometida a la necesidad épica de la prueba. Los elementos y los terrenos están personificados, pues, el hombre se mide con ellos y, como toda epopeya, interesa que la lucha oponga dimensiones iguales: el hombre, pues, se naturaliza; la naturaleza se humaniza. (...) El corredor encuentra en la naturaleza un medio animado con el que mantiene intercambios de nutrición y de sujeción. (...) La Vuelta, pues, dispone de una verdadera geografía homérica. Como en la *Odisea*, aquí la carrera es a la vez periplo de pruebas y exploración total de los límites terrestres”²⁷.

El ciclismo obviamente no contradice el refinamiento y derroche decorativo del París de 1900. Pero en Quiroga, además de suscitar una imagen de otredad, devino en reencuentro o redescubrimiento con el elemento que le sirvió de recurso en su cuentística. La selva, como ocurre con algunos de sus cuentos –“los mensú” y “A la deriva”, o los del volumen de *Anaconda*, particularmente “El simún” y “El yaciyateré”–, se convierte en una inmensa alegoría de la condición humana enfrentada a los valores relativos y a menudo falsos de la comunidad ciudadana. Por eso, el desencanto que produjo la racionalización de la ciudad moderna igual encendió la imaginación desbordante de Quiroga y otros de sus contemporáneos. Los escritores modernistas –al igual que los ciclistas– intentaron hallar no sólo cómo modificar esa imagen de Europa y la relación hombre-naturaleza sino de la realidad ideal y material. Esto es lo que a Quiroga, por ejemplo, lo pudo llevar a redescubrir lo raigal, lo directo y dónde hallarla mejor que en nuestra naturaleza desdeñada por los europeos e incluso por los latinoamericanos que fueron y han ido a Europa a copiar olvidándose del recurso nativo.

El *Diario* de Quiroga legó apreciables aportes que permiten lecturas plurales en las que cabrían reflexiones bajo la rúbrica de la literatura de viajes, o las coordenadas “Del lado de allá” y “Del lado de Acá” como las que Julio Cortázar trazó tres cuartos de siglo después en *Rayuela* (1967), o de la autobiografía –a fin de subrayar el aspecto íntimo o del *interior* del artista modernista–, o en el mejor de los casos es un claro testimonio que nos permite apreciar cuál fue su visión de la ensoñada Europa de comienzos del siglo xx y de ahí continuar el debate sobre qué tipo de relación a nivel histórico-cultural podemos estable-

²⁷ Roland Barthes, *Mitologías*, México, siglo XXI, ed. 1983, págs. 114-116.

cer con el viejo continente. En el umbral de un nuevo siglo tan plétórico en desafíos pero también en crisis espirituales como lo señalaba Federico de Onís, el *Diario* de Quiroga preparó un camino que innegablemente animó a otros de nuestros escritores para seguir plasmando una doble visión del allá y del acá.

MODERNISMO Y CUERPO ALEGÓRICO:
ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA NARRATIVA FANTÁSTICA
DE LUGONES

Miguel Gomes*

I. UN CAMPO DE BATALLA

El sentido que estos apuntes dan a la noción de "cuerpo" se aproxima al esbozado por Michel Foucault en *Surveiller et punir: naissance de la prison*, libro cuyo propósito era:

"tratar de descubrir si la entrada del alma en el escenario de la justicia penal y, con ella, la inserción en la práctica legal de todo un *corpus* de conocimiento científico, no es el efecto de la transformación del modo en que se dota el cuerpo con relaciones de poder [...]. El cuerpo no es ajeno a lo político; las relaciones de poder lo dominan; lo revisten, lo marcan, lo entrenan, lo torturan, lo fuerzan a desempeñar tareas, a participar en ceremonias, a emitir signos." (24).

Es decir, intentaré visualizar lo corporal como "campo" donde conviven o entablan combate corrientes ideológicas¹. La elección de dicho campo imaginario no es gratuita, sino necesaria. Los vestigios artísticos más primitivos, de hecho, lo emplean como tema y como medio (Korte, 40; Gill, págs. 44-5); el arte de los últimos decenios también acude a representaciones corporales, ahora "destruidas" y "fragmentadas", como corresponde a la cosmovisión

*The University of Connecticut.

¹ Uno de los rasgos más característicos del pensamiento francés de la segunda mitad del siglo xx fue la creación de una imaginaria, lo que equivale a decir que buena parte de sus contribuciones consistieron en la consolidación de una retórica. Me refiero a las discusiones en torno a la noción de *cuerpo* y varios otros términos usualmente relacionados con él: *placer*, *sexualidad*, *erotismo*. No es sorprendente que tales conceptos estén cargados de un enorme intelectualismo, lejano de las percepciones o experiencias que los producen—después de Derrida puede entenderse sin mayores obstáculos que la verbalidad de los discursos filosóficos se alimente de sí misma tanto o más que de supuestas "verdades" o "realidades". La conversión de tal vocabulario en un conjunto de clichés puede verificarse en la monotonía, la abundancia abrumadora de su empleo en libros y artículos críticos a partir de 1980, aproximadamente, cuando dichas palabras abandonan los círculos especializados en que se produjeron para popularizarse en otros medios. Se trata de lo que Christopher Norris ha caracterizado con justicia como "a half-backed mixture of ideas picked up from the latest fashionable source" (31). Por supuesto, aunque de ninguna manera pueda considerarse su origen absoluto, mucho tiene que ver con este fenómeno el creciente prestigio de Foucault que, con títulos como el ya citado, contribuyó a poner el "cuerpo" en un lugar privilegiado de debate, luego de los estudios, entre otros, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, a quienes cita como sus principales estímulos (309), y luego de la crítica feminista, como bien ha insistido en ello Susan Bordo (182ss). Lo cierto es que, pese a los manierismos, me parece que las lucubraciones foucaultianas lejos están de haber agotado su caudal de sugerencias y por ello las he elegido como punto de arranque de este trabajo.

apocalíptica de una transición entre milenios (Gill, págs. 327-82) o, según David Harvey, a la acción alienadora del capitalismo triunfante, que priva a la persona de su sensación de integridad psicosomática (104-6).

La instrumentalización del cuerpo humano se relaciona con la infusión en él de significados socialmente convenidos, lo que equivale a su recategorización como espacio comunicativo, "textualizado", tal como lo sugiere Irvin Schick (59), o "semiotizado", según Peter Brooks, para quien, por cierto, dicho proceso corre paralelo a una "somatización" de la escritura (xii). Partiendo de ese marco teórico, me centraré en un asunto muy concreto: la plasmación del cuerpo humano en la narrativa breve del modernismo y, más específicamente, de uno de sus representantes más influyentes, Leopoldo Lugones. La selección del movimiento y del autor obedece al interés que la coyuntura ideológica de fines de siglo xix y principios del xx ofrece al conocimiento de la cultura hispanoamericana: crisis de la modernidad; no su cuna o su momento de introducción en la región, desde luego (Gomes, 1995, pág. 192), sino uno de los instantes en que con mayor apremio se vio la urgencia de adquirir una condición "presente" sentida como propia más bien de los nuevos centros de poder del mundo capitalista moderno —o sea, el que siguió a la liquidación definitiva de viejas potencias coloniales como la española (Rama, pág. 26 y ss). Lugones, como pocos otros modernistas, prestó atención al gran fetiche de la modernidad y su progreso: la ciencia —materia o código simbólico de muchos de sus cuentos, en particular los catalogados por sus críticos con la rúbrica de "fantásticos".

Las referencias lugonianas al cuerpo humano o las fabulaciones que crea en torno a él se involucran en una controversia de poder, política en un sentido lato: ético y estético también (Aching, págs. 1-26). El destino latinoamericano se debatía en ese entonces entre dos opciones, que Rodó —aunque no sólo él— cifraba en la conocida dicotomía de lo idealista y lo utilitario. Creo que un análisis detenido de varios cuentos de Lugones aporta indicios de que un recurso a motivos artísticos en apariencia universales está regido por elementos netamente históricos, es decir, indisociables de un tiempo y unas circunstancias sociales. El cuerpo humano tiene en estas narraciones el papel, a mi entender evidente, de lo que podría denominarse *alegorema*, unidad mínima de un discurso alegórico cuya articulación no es explícita —al estilo de *Le Roman de la Rose* o *The Pilgrim's Progress*—, sino sólo insinuada, reconstruible no con el apoyo de dogmas, pero sí de sistemas de ideas modernos del dominio común; en otras palabras, me referiré a un ejemplo de lo que Carolyn Van Dyke ha descrito como "post-alegoría" (291). Si bien las pautas interpretativas no siempre se reconocen a primera vista en los textos de Lugones, aquí trataré de delinearlas tomando en cuenta los lazos que existen entre los diversos cuentos del autor y entre éstos y los grandes modelos de su época².

² La bibliografía acerca del protagonismo de lo alegórico en la narrativa latinoamericana es extensa y abarca tanto el siglo xix como el xx. A Fredric Jameson se debe la actualización del tema en 1986 y a Doris Sommer, con una serie de artículos que culminan en el volumen *Foundational Fictions*, su estudio más ambicioso.

II. DESMEMBRAMIENTOS

El modernismo debe a José Martí el retrato más completo, por no decir dramático, de la modernidad. En él ya se encontraba la tensión, central en las inquietudes del movimiento, entre espiritualidad y materialismo:

"¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de [...] sentarse en silla de oro [...] sin ver que [...] con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro! ¡Ruines tiempos, en que son mérito eximio y desusado el amor y el ejercicio de la grandeza! [...] ¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes!" (206).

El "Prólogo al *Poema del Niágara*" (1882) continúa sus disquisiciones valiéndose de una descripción de la humanidad contemporánea, repárese bien, en la que lo psíquico se concreta en una tropología somática, no sólo llena de *pathos*, sino también, casi al pie de la letra, patológica:

"No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes [...]. De todas partes solicitan la mente ideas diversas —y las ideas son como pólipos. (207).

Y hay ahora como un desmembramiento de la mente humana. Otros fueron los tiempos de las vallas alzadas; éste es el tiempo de las vallas rotas [...]. Asítese como a una descentralización de la inteligencia..." (208-9).

Es obvia la visión moralizante: la modernidad, por una parte apetecida, resulta ser no menos monstruosa, portadora de enfermedad y sufrimiento. El temor a lo "desmembrado" o "roto" podría explicarse en primer lugar por la inquietud que todo individuo siente ante lo que represente una violación de su identidad, alcanzada luego de un dificultoso desarrollo mental en el que la ilusión del sujeto de constituir un todo es antecedida por lo que Jacques Lacan entendía como "imagen fragmentada del cuerpo" (4). La condición paradójica de lo moderno, entonces, radicaría en la amenaza de regresión que acompaña al rápido progreso. Para la mutabilidad exacerbada se necesita algún tipo de resistencia o remedio. En el ensayo de Martí éstos se encuentran en la poesía: arma de combate caballeresco que elige el espíritu para sobrevivir al caos y mantener la integridad de lo que amenaza con perder su "centro" o su "unidad". Con un guerrero santo, de hecho, se compara a José Antonio Pérez Bonalde, autor del *Poema del Niágara*.

Años después, muchos textos narrativos de Lugones coinciden con ese ámbito imaginal o se insertan en él siguiendo las dos secuencias que esboza el Prólogo martiano: la de "desmembramiento" o padecimiento físico y a la vez mental, y la respuesta a la agresión de los "ruines tiempos". Atención pormenorizada requieren los cuentos donde la primera se hace más evidente: comenzaré deteniéndome en ellos.

“¿Una mariposa?”, publicado por primera vez en 1897, es uno de los relatos fantásticos más tempranos del autor. Como muchos otros del modernismo tiene una estructura enmarcada semejante a las de piezas de Poe, Maupassant y otros clásicos del género. El narrador en primera persona refiere a Alicia la historia de Lila y Alberto, primos unidos por vínculos sentimentales y separados por el viaje de Lila a un colegio francés. La atmósfera melancólica de los amores recuerda la de obras románticas como la *María* de Jorge Isaacs –Alberto, incluso, es huérfano de padre y madre. Sólo que un detalle, a la larga central, acaba invirtiendo los patrones usuales; el infeliz amante, que se queda, desarrolla una afición de naturalista: colecciona mariposas. Paulatinamente, la tarea lo absorbe y el narrador tiene el cuidado de enfatizar que reemplaza sus sentimientos de pérdida:

“Aquello le [sic] distraía, por más que ciertas veces, sobre todo en la tarde, llorase un poco recordando palabras de Lila [...]. Pero no lloraba mucho en verdad, y cada vez lloraba menos [...]. Pronto Lila no fue para él sino un recuerdo [...]; ya no experimentaba necesidad de llorar. Ahora pensaba: – ¡Si viera mi colección!... Nada más pensaba...” (Lugones, 1987, pág. 80).

Cuando se completa la transformación de Alberto de enamorado folletinesco en maniaco aprendiz de naturalista sobreviene el suceso fantástico de la anécdota: caza un día una mariposa de especie desconocida, que se le acerca con excesiva confianza. Como a las demás, la clava con dos alfileres y espera a que muera. La agonía se prolonga más de la cuenta –“seis días justos (¡que tanto duró el martirio de la pobre!)” (81). La abuela de Alberto intercede y éste, no por compasión, sino ya “sin ningún interés en conservar aquel modesto animalucho”, lo deja ir. En Francia, mientras tanto, Lila ha caído enferma de “melancolía”, soñando que sigue en su país. La encuentran muerta una mañana: el médico constata en el cadáver la presencia de “dos minúsculas picaduras rojas” en su pecho y en la espalda. Tras la conclusión, de vuelta al marco dialogal entre el narrador y Alicia, ésta intentará averiguar el destino de Alberto, anhelando un final romántico que, obviamente, no llegará:

–“Alberto continuó viviendo con la abuela, muy contento, aunque lamentando que su colección hubiera perdido una mariposa.
–... ¿Una mariposa?...” (83).

Cuesta poco dar con una interpretación de los eventos que condene el progresivo encallecimiento del lado humano del protagonista: la alegorización de la Psique como mariposa se remonta a la Antigüedad y no fue inusitada en el modernismo³. Por otra parte, el parecido entre el tratamiento de los insectos (o Lila) y un “martirio”, persecución de lo divino, es explícito. La sustitución del

³ Confróntese lo apuntado por Marini-Palmieri acerca de uno de los *Cuentos de color* de Manuel Díaz Rodríguez (96n).

amor por una faena prosaica será, con todo, más memorable, así como el hecho de que ésta se relacione con afanes científicos. La edad de Alberto —diecisiete años— le impide todavía una profesionalización.

Ése no será el caso de otro personaje de Lugones que figura en "Kábala práctica", texto publicado el mismo año que "¿Una mariposa?", también en las páginas de *El Tiempo*. Como en el cuento anterior, nos topamos aquí con una estructura enmarcada. El narrador en primera persona conversa con una mujer, Carmen, y le relata la historia de un amigo, Eduardo, más maduro que Alberto, ya formalmente entregado a las ciencias naturales.

"Mi amistad con el joven naturalista fue íntima casi desde su comienzo. Ambos éramos jóvenes, y la indispensable cola de paja de los cuarenta años no podía excitar aún nuestra desconfianza. Él recogía entonces los primeros ejemplares de sus colecciones; yo empezaba a redactar mis primeros versos. Ambos éramos también materialistas, no hay que decirlo. La adolescencia es pedante, y el primer ensayo de su ciencia consiste en negar a Dios y a las mujeres." (97).

Las tendencias de coleccionista de Alberto sólo difieren de las de Eduardo en que se orientan macabramente, con "frucción perversa" (96). Gran empeño, por ejemplo, ha puesto en colocar en su gabinete el esqueleto de una mujer, al que llama *Mademoiselle Squelette*. La negación de todo lo que signifique idealismo es otro rasgo de Eduardo anticipado en Alberto —capaz de suplantar a Lila con insectos—, a lo que se añade que Eduardo exagera su perversión a conciencia y humorísticamente, conversando con la *Mademoiselle* antes de ir a dormir: de hecho, le propone una resurrección inspirada en los contenidos de ciertos libros ocultistas (100). Poco después, cuando debería estar en su lecho, el naturalista se encuentra más bien sentado a su mesa de trabajo y ante sí tiene el esqueleto transformado en ser humano. Al día siguiente, Eduardo se lo cuenta a su amigo, pero éste sólo ve el esqueleto sentado en una silla. El narrador, sardónicamente satisfecho de dar un giro realista al acontecimiento —"Eduardo debe estar loco" (101)—, se sorprende de que su amada Carmen se desmaye. Los concurrentes a la velada la llevan a la cama y el poeta materialista advierte entonces, con horror, que el cuerpo de la mujer, "fofo" y "sin coyunturas" de súbito, carece de esqueleto. Nótese el juego de palabras onomástico: el poeta incapaz de arranques de fantasía pierde su canción (*Carmen*) —la técnica es característica de la alegoría (Quilligan, pág. 33) y ya la hemos percibido en la historia de la mariposa-psique martirizada por la ciencia. Las coincidencias entre ambas narraciones no son pocas y las tensiones entre fuerzas espirituales y racionalistas se imponen como eje didáctico no muy velado. "Kábala práctica", eso sí, ha intensificado la moraleja al castigar a un artista, es decir, un individuo que en principio debería haber estado comprometido con las causas del ideal, por una flagrante traición: él también ha cedido a la tentación positivista del amor a la materia.

La negatividad de la figura del hombre de ciencia se repetirá, mucho más compleja y elaborada, en cuentos del decenio siguiente. Dos de ellos, "La fuerza Omega" e "Yzur", figuran en *Las fuerzas extrañas* (1906); otro más, "El descubrimiento de la circunferencia" aparece poco después, en 1907, en *Carras y caretas*.

Con respecto al primero de ellos, nos enfrentamos con una de las incursiones de Lugones en el subgénero fantástico de las "ficciones científicas" o "fantaciencia" —en el decir de algunos como Pedro Luis Barcia (Lugones, págs. 31-4)—, más polémicamente conocida como "ciencia ficción" (Hartwell, págs. 159-69). "La fuerza Omega", no obstante, posee la particularidad de combinar nociones científicas con ocultistas, mezcla, por otra parte, frecuente en su época (Barcia en Lugones, pág. 32). Marco y relato central están aquí mucho más interpenetrados y llegan a fundirse: el narrador en primera persona pasa, junto con unos amigos, a ser testigo parcial de los experimentos del descubridor protagonista, a quien sobrevive, después de haber oído sus revelaciones. Éstas consisten en los experimentos con ondas sonoras dirigidas por un arma desintegradora, con la participación del "éter", substancia primordial que, según la teosofía, provenía del pensamiento divino y que presuntamente había sido dominada por el norteamericano M. J. W. Keely (Marini-Palimieri, pág. 175). La maravilla mecánica del cuento de Lugones puede ser manipulada sólo por su inventor:

"—Es que aquí está el misterio de mi fuerza. Nadie, sino yo, puede usarla [...]. Sin verlo, sin percibirlo en ninguna forma material, yo sé dónde está el cuerpo que deseo desintegrar, y en la misma forma proyecto mi éter contra el volante. Prueben ustedes cuanto quieran. Quizá al fin...

Todo fue en vano. La onda etérea se dispersaba inútil. En cambio, bajo la dirección de su amo, llamémosle [*sic*] así, ejecutó prodigios." (140)

Los prodigios consisten en la pulverización de un adoquín y varios trozos de hierro. El efecto del aparato sobre un vaso de agua resulta más curioso aún: el líquido sale convertido en rocío que se dispersa en la habitación, mientras que el recipiente se mantiene intacto por no participar de la misma substancia.

Un buen día, el narrador y sus amigos hallarán al científico muerto, aparentemente sin heridas; pero su masa cerebral salpica las paredes. El suicidio se debe a las consecuencias morales de su peligrosa invención; ya antes el inventor había advertido que prefería "no causar dolor a ningún ser viviente" (141). La disyuntiva que lo había impulsado a suicidarse la asocia fácilmente el lector a la paradójica condición del personaje: científico, sí, pero no menos en deuda con un ámbito sobrenatural, no sometido a explicaciones racionales o empíricas. Una parte de sí mismo termina censurando a otra y cumple en el cuerpo del hombre de ciencias lo que su saber mal usado puede ocasionar: literalmente, un "desmembramiento de la mente humana".

El desmembramiento o la desintegración adoptan en "Yzur", como sucede en "¿Una mariposa?", el aspecto de tortura, mucho más explícitamente

ahora. El cuento, que supone un ataque modernista frontal al cientificismo, como ha señalado la crítica (Fraser, pág. 8 y ss.), rebasa las meras constataciones maniqueístas para elaborar una verdadera teoría de la opresión y la monstruosidad a la que los excesos del positivismo, con su adoración por la ciencia, pueden conducir. El narrador, de intereses antropológicos y conocedor de Darwin, así como de las teorías regresivas que circulaban profusamente, con gran atractivo para la narrativa gótica y la ciencia ficción decimonónica (Hurley, pág. 66 y ss.), decide llevar a cabo un experimento: probar que los monos pueden hablar, pero han decidido no hacerlo. Tras adquirir a Yzur en el remate de un circo quebrado, lo somete a un entrenamiento lingüístico que denominará primero "gimnasia de los labios" (158), luego "educación fonética" (160) y, cuando empieza a exasperarse por su fracaso aparente, "empleo de la fuerza" (161) o "imposición por obediencia" (162). Cólera, azotes: el simio cae enfermo; su resistencia a pronunciar la palabra "amo" sólo se quebrantará segundos antes de morir, cuando el narrador cree escuchar, en el último suspiro, la frase "Amo, agua. Amo, mi amo..." (165). La progresión de la gimnasia o la educación a la violencia es una involución paralela a la que se supone que ha afectado a los monos, lo que ya bastaría para recalcar el bestialismo, la oscuridad que paradójicamente encierra el abuso de la modernidad cientificista. Esa regresión desanda el camino que ha recorrido la sociedad occidental: desde el castigo directo de los cuerpos como manifestación del poder hasta la actual obtención de "cuerpos dóciles" mediante técnicas más sofisticadas, el entrenamiento militar y sus jerarquías o las intrincadas normas disciplinarias, físicas y mentales, de los institutos de enseñanza (Foucault, págs. 135-94). No en vano, Yzur es comparado por su mentor-torturador con un niño (159). Pero la ironía mayor radica en que el objetivo "antropológico" de desarrollar las facultades comunicativas del mono sólo se alcanza condenándolo a callar para siempre, con el martirio y la muerte, lo cual se ciñe a la descripción que ha ofrecido Elaine Scarry de las siniestras artes del interrogatorio, cuyo propósito es destruir el lenguaje a través de la obtención y la desarticulación de la voz del prisionero (pág. 20, 34 y ss.). La conversión de la palabra en silencio definitivo, así pues, puede entenderse como una mordaz sátira de la filantropía del progreso: lo que se destina teóricamente al bien de la humanidad se transforma en mal cuando el Prometeo de turno da el breve paso que separa al titanismo de la locura —el tono del relato lugoniano deja entrever, en efecto, la pérdida de razón del narrador, asediado por una "obsesión dolorosa" (161). La ciencia, en sus manos, se anula a sí misma, se suicida, tal como al pie de la letra había decidido hacerlo el protagonista de "La fuerza Omega".

Pero hay más. Yzur no sólo es equiparado a un niño, sino también a un esclavo. Igualmente significativos resultan otros dos pasajes:

"Los monos tienen [...] el gusto por aprender [...]. El mío era joven además, y es sabido que la juventud constituye la época más intelectual del mono, parecido en esto al negro" (158).

“Yzur entró [...] en una dulce agonía a ojos cerrados [...] que sólo interrumpía para volver de cuando en cuando hacia mí, con una desgarradora expresión de eternidad, su cara de viejo mulato triste...” (164-5).

El absurdo máximo del positivismo se insinúa si se tiene en cuenta el contexto latinoamericano, donde pesimistamente se solía condenar a la población al atraso con respecto a Europa y Norteamérica por el alto porcentaje de mezcla con razas que la ciencia decimonónica tenía por inferiores. “Yzur”, sin duda, es uno de los cuentos de Lugones más agresivos desde el punto de vista político. Aquella “gran cobardía de la vida que encorvaría eternamente, como en distintivo bestial, [las] espaldas de dominado” del simio (164) puede leerse sin demasiados inconvenientes como alegoría social.

Menos obvia es la parábola que encontraremos en “El descubrimiento de la circunferencia”, donde la denuncia del cientificismo se lleva a cabo en un plano simbólico más general y arcaico que roza casi los contenidos del inconsciente objetivo. También aquí surgen tanto la tortura y el maltrato como las relaciones de poder. Clinio Malabar, el protagonista, es un paciente de un sanatorio mental “cuya locura consistía en no adoptar una posición cualquiera, sentado, de pie o acostado, sin rodearse previamente con un círculo que trazaba con una tiza” (174). Ese cuerpo defendido contra el espacio límite, porque “la circunferencia era la razón misma del ser” (175), pronto se ve atacado por un practicante de la clínica que, como el narrador de “Yzur”, pierde la cordura – “buen aficionado del manicomio, era a su vez un poco maniático” (176)– y hostiliza al enfermo. Una noche, borra el círculo de tiza; como resultado, Clinio Malabar amanece muerto. La voz del difunto volverá desde ultratumba para pedirles a los otros locos que se subleven.

He dicho que el relato de Lugones remite a la esfera del inconsciente objetivo. C. G. Jung dedicó al simbolismo del círculo innumerables reflexiones que deben recordarse, siquiera sucintamente, por su coincidencia con el lenguaje al que recurre el cuento:

“Mandala significa ‘círculo’. [Las variantes del motivo comparten] la premonición de un centro de la personalidad, una especie de foco de la psique con el que todo se relaciona, por medio del cual todo se organiza y que es él mismo una fuente de energía. Dicha energía se manifiesta en la casi irresistible urgencia de llegar a ser lo que somos, tal como todo organismo necesita adoptar la forma que caracteriza a su naturaleza, sin que importen las circunstancias. El centro no se percibe o concibe como el Ego [componente de la psique volcado hacia el exterior], sino como el Sí Mismo [arquetipo nuclear de la psique]” (9, I, 634).

Si el hostigamiento del practicante está primariamente dirigido a la disolución del “ser” de Clinio Malabar, es decir, su “desintegración”, como la llamarían otros cuentos de Lugones, o “desmembramiento”, siguiendo los términos psicofísicos de Martí, las consecuencias de esa operación racionalista se vuelven

más graves aún si tenemos en cuenta que el objetivo final del lunático no era simplemente conservar una identidad material. De hecho, su persistente deseo de trazar circunferencias apuntaba más alto: "Proponíase, en esta forma, ser inmortal" (175) o, lo que es lo mismo, alcanzar la condición divina. No olvidemos lo que "Kábala práctica" había señalado como meta del materialismo: la negación de Dios—rasgo observado también por el prólogo al *Poema del Niágara*, donde, como se recordará, se echan de menos las actitudes religiosas. En este punto, nuevamente, conviene verificar la convergencia de la imaginería de Lugones y las meditaciones junguianas; porque el círculo y su cuadratura son visualizaciones de:

"uno de los muchos arquetipos que conforman los patrones básicos de nuestros sueños y fantasías. Pero se distingue porque es de los más importantes desde el punto de vista funcional. Dicho arquetipo, ciertamente, podría incluso denominarse *de la totalidad*. Por esa índole, es el esbozo de todas las imágenes de Dios [...]. Un ejemplo histórico es el mandala de Jakob Böhme, en su tratado *Cuarenta preguntas sobre el alma*. Se trata de una imagen de Dios y es designada como tal [...]. En los mandalas de la cultura occidental, la *scintilla* o chispa del alma, la esencia más profunda del ser humano, se caracteriza mediante símbolos que igualmente expresan imágenes de Dios que abarcan el mundo, la naturaleza, el hombre" (9, I, 715-7).

De las aproximaciones recientes al modernismo, quizá una de las más certeras sea la de Rafael Gutiérrez Girardot, que sugiere que el movimiento, lejos de la frivolidad que cierta crítica superficial y chauvinista—Salinas, Laín Entralgo, Díaz Plaja, etc.—le atribuye (1987, págs. 11-23), se distinguía por una nítida postura ideológica que a la secularización del pensamiento cada vez más intensa durante el siglo XIX respondía con la búsqueda sistemática de "substitutos de religión", fuesen éstos el ocultismo, la deificación del arte o, sin más, la elaboración de un nuevo misticismo (91-122). No cuesta demasiado considerar el regreso de la voz de Clinio Malabar como una de esas persistencias.

Varios de los cuentos representativos de Lugones se valen de referencias bíblicas, sobre todo veterotestamentarias. Éstas, a mi modo de ver, más que situarnos en paisajes exóticos "escapistas", reformulan con gran tino y desfamiliadoramente moralejas políticas similares a las que hemos tenido oportunidad de visitar. Pienso en dos casos memorables: "La estatua de sal" y "La lluvia de fuego", ambos recogidos en *Las fuerzas extrañas*⁴. Los dos textos se mueven en un ámbito en el que bien y mal, Dios y Satanás luchan, y en el que los oponentes son también el espíritu y la materia.

En "La estatua de sal", el cenobita Sosistrato contraría al maligno ganándose perseverantemente la santidad; la tentación final del enemigo será conducirlo a los restos de la mujer de Lot. En este punto vuelve a surgir la fabulación del

⁴Aunque el primero de ellos apareció en una publicación periódica en 1898 con recargos adjetivales después suprimidos.

cuerpo como ingrediente fundamental de los procedimientos lugonianos, sólo que con una diferencia importante respecto de los relatos donde lo demoníaco encarnaba en el científicismo: ahora lo físico actúa como aliado de la oscuridad, ajustándose así a códigos judeocristianos. Lo que impulsa a Sosistrato a buscar a la mujer de Lot es la supervivencia del cuerpo de ésta, "espantosa amalgama de carne y peñasco" (120), que aún suda y "ha seguido siendo fisiológicamente mujer" (118). Cuando vierte sobre ella agua bendita, una vieja milenaria resucita; Sosistrato, recuperando memorias del pasado, acaso una existencia sodomita anterior, acaso la identidad de Lot –quien también se habría sentido tentado a mirar la catástrofe sagrada, pero que no se habría atrevido a hacerlo– (122), le exige a la mujer que le revele el secreto de lo que había visto. Ese conocimiento empírico mata al eremita y lo despoja seguramente de su santidad: la materia triunfa, con la salvedad de que no ha de hermanársela con lo sensual o placentero

–materialidad no utilitaria, enriquecedora del ideal y por tanto apreciada por el modernismo–; aquí ha adquirido, por el contrario, las formas intersticiales propias de lo abyecto, tal como lo captaba la narrativa gótica de fines del siglo XIX y sus herederos literarios o cinematográficos del siglo XX" (Carroll, págs. 32-3; Hurley, págs. 24-8).

"La lluvia de fuego", si bien amplía el mismo marco bíblico –desde el Más Allá, un testigo describe la destrucción de Gomorra–, se las arregla para traer a un terreno contemporáneo las implicaciones ideológicas del relato. En efecto, el narrador, un depravado hedonista rendido por la gota, pero no por ello convertido al mundo espiritual, tiene veleidades científicas y empíricas, que confiesa mientras contempla, más o menos impasible, la destrucción de su ciudad:

"Sin ser grande mi erudición científica, sabía que nadie mencionó jamás esas lluvias de cobre incandescente. ¡Lluvias de cobre! En el aire no hay minas de cobre. Luego aquella limpidez del cielo no dejaba conjeturar la procedencia. Y lo alarmante del fenómeno era esto" (146).

La "negación de Dios" de los materialistas modernos en él es aún más radical, pues no vincula en ningún momento el portento a la ira divina. En sus sentidos está el principio y el fin de su imagen del universo. Es más, el desprecio por todo lo sobrenatural queda claro cuando comenta, casi por descuido, que los animales de cierta pintura parecían amaestrados "por no sé qué hechicería bárbara" (147). Desde luego, perecerá también, sin ni siquiera colegir la causa del desconcierto de la materia. Antes, desfilan frente a sus ojos los efectos de la inmoralidad en los cuerpos, descritos por él con morbosa detención:

"El esclavo que atravesaba el jardín [...] tenía en su desnuda espalda un agujerillo, en cuyo fondo sentíase chirriar aún la chispa voraz que lo había abierto" (145).

"Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para arderse en las calles, en la campiña desolada; y la población agonizó bárbaramente, con ayes y clamores de una amplitud, de un horror, de una variedad estu-
pendos. Nada hay tan sublime como la voz humana" (150).

"Era un tropel de leones, las fieras sobrevivientes del desierto [...]. Pelados como gatos sarnosos, reducida a escasos chicharrones la crin, secos los ijares, [...] goteando sangre -todo aquello decía a las claras sus tres días de horror bajo el azote celeste [...]. Lloraban quién sabe qué dolores de inconciencia y de desierto a alguna divinidad oscura [...]; sus rugidos preguntaban cierta-
mente algo a la cosa tremenda que causaba su padecer" (153-4).

Las bestias llegan a entrever a Dios, pero el narrador racional no. Lo único que realmente ha parecido conmoverlo es la posible pérdida de sus bienes: "¡Huir! [...] ¿Y mi mesa, mis libros, mis pájaros, mis peces que acababan preci-
samente de estrenar un vivero, mis jardines ya ennoblecidos de antigüedad [?]" (146).

Como he adelantado, el redescubrimiento modernista del erotismo (Jrade, pág. 22 y ss.) poco tiene que ver con el abandono sensorial patente en "La lluvia de fuego". El cuerpo placentero de tantos versos y prosas del movimien-
to es uno que conduce a "un camino de perfección" -la frase será empleada emblemáticamente por Manuel Díaz Rodríguez como título de su célebre li-
bro-manifiesto de 1908. Darío mismo había preconizado una entrega al "reino de este mundo" que, sin embargo, estaba orientada por una religiosidad *sui generis* de la que carecía el narrador que Lugones sitúa en Gomorra; recuérdense las palabras de "Los colores del estandarte" (1896), muchas veces variadas en escritos posteriores rubenianos:

"Creo en Dios, me atrae el misterio [...]. Tengo sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida" (Gullón, pág. 51).

Ese cuerpo indisoluble del alma, instrumento del idealismo, por consi-
guiente, será el lugar que los modernistas defenderán contra los asedios de los "ruines tiempos" que intentan desintegrarlo y lo someten a tortura. A conti-
nuación hemos de comprobar cómo escenifican los cuentos de Lugones tal resistencia.

III. REINTEGRACIONES

Las primeras historias fantásticas donde la atención se centra en las res-
puestas a los ataques del materialismo se sirven, como "La estatua de sal" y "La lluvia de fuego", de discursos religiosos aunque, en esta ocasión, hagiográficos o cercanos a ese campo.

"El milagro de San Wilfrido", publicado en 1897 y después incluido en *Las fuerzas extrañas*, se remonta a las cruzadas y refiere el suplicio del santo por los

infielos. La mano, cercenada por uno de ellos y aún clavada en la cruz, consumará la venganza. Esa porción de cuerpo, desde luego, se convertirá en reliquia, objeto de adoración cristiana. Pero ya antes, a lo largo de la narración, hallaremos una contraposición imaginal entre la anatomía o la vestimenta del santo y la de sus captores. La de aquél es descrita en términos sublimes: "Era él rubio y fuerte como un arcángel" (87); "el nasal de aquel casco, dividiéndole exageradamente el entrecejo y bajando por entre sus ojos como un pico, daba a su faz una expresión de gerifalte" (88). Incluso en sus últimos instantes hay algo en él de elevado y estético:

"Clavado en una cruz muy baja, parecía estar muerto en pie. Desnudo enteramente, cruzado su cuerpo de rayas rojas, la cabeza doblada, los cabellos rubios cubriéndole los ojos, las manos y los pies como envueltos en púrpura, semejaba una efigie de altar. La muerte no conseguía ajar su juventud, realzándola más bien como una escarcha fina sobre un mármol artístico" (92).

Abu-Djezzar, el gobernador de la ciudadela, en cambio, se define desde el principio con trazos violentos o grotescos: "Era éste un musulmán de ojos aguilones y perfil enérgico como un hachazo" (91); "Nadaban en sus ojos dos chispas, y bajo su labio crispado, la dentadura fijaba un brillo siniestro" (94). La metamorfosis de los contrincantes en aves —uno "gerifalte", otro "águila", adviértase— proporcionará ganancias tropológicas a los objetivos morales del narrador, pues la mano del santo, una vez dejada a solas en la cruz y aprovechando la cercanía de Abu-Djezzar, se abrirá "como una garra" para asir "la presa enemiga" (95).

"Gemas dolorosas", publicado en 1898 y jamás recogido por Lugones en volumen, coloca en un plano histórico mucho más claro el combate entre la fe y la falta de fe, revertido ahora en el molde equivalente de Ariel contra Calibán —como lo concibió antes de Rodó el Darío de *Los raros* y otros textos, agregando a dichas dicotomías la de lo parisino contra lo neoyorquino (Lastra 45). El cuerpo vuelve a intervenir de manera notoria. El narrador se refiere a los acontecimientos que precedieron a la muerte de su prima Eulalia, monja conocida como Sor Inés del Sagrado Corazón, cuyo último proyecto devoto consistió en bordar para el Obispo una casulla en cuyo suntuoso tejido quería "simbolizar [...] el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo, por medio de piedras preciosas [...] donadas para tal obra" (111). La religiosa se caracteriza sin tapujos como "monja simbolista" (110) y a su empresa se le asigna un marco geopolítico que ahorra mayores lucubraciones:

"El simbólico vestido resultó una joya verdaderamente maravillosa. Ya no se borda así en estos malos días de la Iglesia. Horribles trapos de fabricación protestante cuelgan de los hombros de los sacerdotes. Norteamérica exporta casullas como exporta arados, y la más brutal ignorancia de lapidarios de almacén viola toda mística armonía de aquellos antiguos poemas de brillantes" (111).

Arte francés versus utilitarismo estadounidense; estética y espiritualidad versus pragmatismo y progreso. "Malos días" o, lo que es lo mismo, "ruines tiempos". La monja, luego de su tarea, ofrenda a Dios, mediante plegarias, su cuerpo. Muere sin "una sola gota de sangre" (113), pero, como recompensa, sus miembros gozarán de una nueva eternidad obtenida por un milagro: "la casulla del señor Obispo tuvo desde ese día un carbunco llameante, cuyo resplandor quemaba las pupilas, marcando el sitio del Sagrado Corazón" (113).

Años después, "El origen del diluvio", pieza de *Las fuerzas extrañas*, pone en un contexto también actual el debate. Los contrincantes no son ahora santos o beatas enfrentados a la hostilidad de los enemigos de Dios, sino un espíritu que a través de una médium relata la creación del mundo —siguiendo, eso sí, disquisiciones de la teosofía— y Mr. Skinner que, al acabar el trance, no puede menos que exclamar su desprecio: "¡El cono de sombras!... ¡El diluvio!... ¡Disparatada superchería!" (Lugones, 1996, pág. 179). Desde luego, la referencia del espíritu a gigantes y sirenas, antepasados de los hombres, contraviene su formación positivista. Pero, al encenderse la luz, un vestigio palpable de la sesión espiritista sorprende a la concurrencia: el cuerpo de una pequeña sirena muerta, en la palangana del lavabo.

En otras obras de Lugones la rivalidad esbozada se somete a modificaciones, pero su esencia sigue siendo la misma. Incluso pasados los años, muy modificado en otros aspectos el ideario del autor —de un socialismo inicial se acercaba al fascismo— (García Ramos en Lugones, 1996, pág. 30), lo somático ocupa el centro de la trama, volviéndose a retomar las anécdotas de científicos que irrespetan lo sagrado o lo espiritual en "El vaso de alabastro" y "Los ojos de la reina", dos de sus *Cuentos fatales* (1924). El díptico narrativo tiene como motivo principal la "venganza de la momia" de mucha literatura de terror, sólo que aquí se combina con el ideologema típicamente modernista de la oposición al materialismo. Cuando los arqueólogos de "El vaso de alabastro" profanan sepulcros faraónicos y el espacio de los cuerpos que preservan, no reparan en que las fuerzas sobrenaturales cuentan entre sus huéspedes con "espíritus materiales" capaces de perseguir y exterminar en el mundo físico a los incrédulos que ofenden a los habitantes del Más Allá (1987, 200). Lord Carnavaron, en efecto, morirá de una "extraña fiebre que no pudo la ciencia dominar" (205). Mr. Neale, que sobrevive a las excavaciones, empieza a temer por su seguridad al toparse, en la Argentina, con una desconocida cuyo perfume es el mismo que había aspirado Carnavaron en el vaso de alabastro. Cuando en el segundo relato, después de la muerte de Neale, el narrador descubre que dicha desconocida es la reencarnación de la reina cuya tumba había sido visitada por los exploradores, se le hará obvio su temor a revelar secretos incomprensibles; aún indeciso entre creer y no creer en lo sobrenatural, resolverá deshacerse de un espejo donde se guarda la "mirada de la reina". Lo dona a un museo y la narración se detiene allí, dejando al lector en suspenso con respecto a la posible muerte del incrédulo o a su conversión. Al ceder disimuladamente a la superchería mediante el subterfugio de la donación, con todo, triunfan los "es-

píritus materiales": lo inasible se impone a la materia y la usa para llevar a cabo sus metas.

IV. ÚLTIMAS APUNTACIONES

Si Martí contemplaba en la modernidad confusión, dispersión y desmembramiento, también una solución surgía en el horizonte: el cultivo del alma a través del arte, que permitiría devolver a su unidad primera lo que la época desintegraba. El poeta del que hablaba el "Prólogo al *Poema del Niágara*", "lastimados los pies y los ojos de ver y andar por ruinas que aún humean", debe "reentrar en sí" (210); o más tajantemente: "El primer trabajo del hombre es reconquistarse. Urge devolver los hombres a sí mismos [...]. Toca a cada hombre reconstruir la vida: a poco que mire en sí, la reconstruye" (211).

Siguiendo la lógica de las imágenes de Lugones, podría argüirse que para él la labor de detener las destrucciones consistía en frenar el avance de las manos que borrraban el círculo trazado en torno al cuerpo y al ser. Y ello suponía un rescate de lo misterioso, lo intangible, aquello que no se reducía a la comprobación empírica o racional. En el caso de los intelectuales y artistas, una forma de poner en práctica tal objetivo fue privilegiar géneros poco cultivados antes en la tradición hispanoamericana. Los modernistas, de hecho, no sólo terminaron de inscribir el cuento en los cánones de la lengua española, sino que desarrollaron vertientes suyas todavía escasas en ella: la de la fantasía científica, la gótica, la de las anécdotas maravillosas no copiadas del folclor ni de la religión institucionalizada. El "cuerpo" de la literatura hispánica creció y se fortaleció; los modernistas evitaron la amputación de lo fantástico reivindicada por el exclusivismo realista⁵.

Haya sido ésa una alternativa socialmente funcional o no, lo cierto es que respalda la suposición de que los "escapismos" que se han creído ver en el modernismo han de considerarse, más bien, seudoescapismos, es decir, respuestas al entorno cuyas aparentes evasiones temáticas están "comprometidas" con un pensamiento social y político. Para llegar a esa conclusión puede seguirse la ruta dialéctica con la cual Theodor Adorno conceptuaba el yoísmo lírico como profundamente "colectivo" (I: 42-3) o podemos atenernos a los argumentos con los cuales Ángel Rama refutó las simplificaciones que enfatizan equívocamente lo que en Darío hay de horror ante la inmundicia de lo cotidiano (111). A la politización del proyecto modernista Gerard Aching ha dedicado un volumen que consolida lo que era una certidumbre fragmentaria en los escritos previos de Gullón, Gutiérrez Girardot y el ya mencionado Rama. La del modernismo fue, en muchos casos, una postura contestataria: no pasemos por alto que el positivismo en esos años se perfiló como la fuerza *no extraña* que orientaba las sociedades de la región; una ideología que, alimentando credos

⁵ Piénsese en la abierta condena que formulaba Alberto Blest Gana en 1861 a toda novela hispanoamericana que no fuese histórica o costumbrista (Klahn-Corral I, pág. 53 y ss).

estatales –hubo dictadores respaldados por camarillas de “científicos”–, no sólo constituía un modo de pensar “hegemónico”, sino también “dominante”, para decirlo en términos gramscianos (12, 55n). Si bien una literatura que se regodea en los terrenos que contradicen las verdades de la ciencia o juega con ellas no es del todo rebelde, al menos se desvía de las normas aceptadas y propicia la duda. No sostengo que haya de verse en el modernismo la aguerrida empresa del “subalterno” –todo lo contrario, su “subversividad” es superestructural y, en alguna ocasión, “reaccionaria”–, pero sí que el movimiento lejos se encontraba de la ingenuidad. Su espiritualismo, su ocultismo, su religiosidad, hoy en día concebibles como sistema *kitsch*, eran instrumentos retóricos de una voluntad de poderío. Aunque fuese causa de antemano perdida desmentir o desautorizar los postulados científicos, la sola resistencia a ellos engalanaba al artista con la aureola del héroe maldito; cultivar esa modalidad de lo escandaloso significaba adquirir notoriedad: valor en una sociedad donde la imagen pública ya se consumía y el arte era un mercado en que ésta circulaba cargada de contradicciones (Fischer, págs. 61-2; Bourdieu, págs. 57-8). No olvidemos, además, que hacia fines del siglo XIX los medios de comunicación de masas hispanoamericanos empezaban a desarrollarse y conquistar lectores incluso en otros países de la región, y que tanto revistas como periódicos, indisociables de la publicidad, eran el nuevo hogar del escritor modernista, ahora ansioso de “profesionalizarse” (Rama, pág. 53 y ss). Escándalo era visibilidad y visibilidad era poder.

Gabriela Nouzeilles ha ilustrado cómo la narrativa del modernismo, cuando aceptaba las premisas científicas de su época, lo hacía, en general, con propósitos deformadores. En el caso de las enfermedades, o lo que de ellas solía pensarse, queda muy claro: “a pesar de que se mantienen las posiciones y jerarquías características del análisis clínico (médico-paciente), en oposición a la escena originaria de la práctica naturalista, la escena epistemológica del modernismo aparece desviada, perversa” (153). Como resultado, hay novelas y cuentos que casi celebran lo que la sociedad temía e intentaba someter: la enfermedad. Sobre esas deformaciones se erige buena parte del efecto perseguido por muchos modernistas: *épater le bourgeois*. Más concretamente en la narrativa breve de Lugones, sería pertinente apuntar a lo que Kelly Hurley ha aseverado con la mira puesta en la corriente gótica inglesa de fines del siglo XIX: “es el reino del desorden, donde los códigos de organización cultural se revelan siempre colapsados [...]. En su obsesión con todo tipo de abominaciones, lo gótico puede decirse que manifiesta cierto regocijo ante la perspectiva de un mundo en el que no persiste la rigidez, sólo una serie de transformaciones monstruosas” (28). Algo parecido podría entreverse en las historias modernistas de simios parlantes, voces que regresan de ultratumba, estatuas que menstrúan: un ensueño, sí, pero en el que lo imaginado una y otra vez transgrede las reglas del universo tal cual la razón o la ciencia lo presentan. Si a ello se agregan las diatribas contra el progreso y sus máquinas exterminadoras, así como las ironías a costa de lo importado de Norteamérica, la red ideológica se completa. El

modernista es el intelectual "combativo" usual en la literatura hispanoamericana moderna (Gutiérrez Girardot, 1989, pág. 90), sólo que representando aquello que Raymond Williams convincentemente llamó "lo residual" en los procesos históricos, o sea, elementos o valores formados en el pasado que siguen activos y ofrecen a la cultura dominante cierto grado de oposición nunca excesivamente radical, pues han sido sometidos a un proceso de domesticación o "incorporación" (122-3). "El espíritu", "el ideal" son las herramientas que provienen de mundos ya sepultados y sirven, sin embargo, para ejercer la crítica – no revolucionaria– de la sociedad capitalista de los albores del siglo xx. Hurley también menciona como lugar común de muchos relatos fantásticos una especie de "venganza de la materia" contra la cientifización del pensamiento decimonónico (23ss). En el autor de *Las fuerzas extrañas* o los *Cuentos fatales*, el cuerpo como víctima, en unos casos, y como arma de combate del espíritu contra el enemigo descreído o evidencia de sus errores, en otros, se adapta asimismo a esa constatación. Cuerpo alzado, "espíritu material", integración de idea y materia: la "celestes carne" a la que aludían los poemas darianos modulando igualmente hacia lo escandaloso, aunque por intermedio de lo erótico.

No es Leopoldo Lugones el único narrador modernista en el que se verifican esas preferencias. Un repaso de los cuentos fantásticos de otros escritores del movimiento sin duda nos depararía conclusiones similares. Pero en tales indagaciones cabrá al argentino, por todo lo que hemos visto, un lugar destacado.

OBRAS CITADAS

- Gerard Aching, *The Politics of Spanish American Modernism*, By Exquisite Design, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Theodor Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholsen, tr. 2 vols., New York, Columbia University Press, 1991.
- Susan Bordo, "Feminism, Foucault, and the Politics of the Body". *Up Against Foucault*, Caroline Ramazanoglu, ed. London, Routledge, 1993, págs. 179-202.
- Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Susan Emanuel, tr. 1992, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1995.
- Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.
- Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.
- Ernst Fischer, *La necesidad de arte*, La Habana, Unión, 1964.
- Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan, tr. New York, Vintage Books, 1995.
- Howard Fraser, "Apocalyptic Vision and Modernism's Dismantling of Scientific Discourse: Lugones's 'Yzur'", *Hispania* 79, 1996 págs. 8-19.
- Michael Gill, *Image of the Body*, New York, Double Day, 1989.
- Miguel Gomes, "El género que vino de la modernidad: el ensayo", *Atenea* 471, 1995, págs. 191-214.
- Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, tr. New York: International Publishers, 1999.

- Ricardo Gullón, ed. *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, 1983, Bogotá, F.C.E., 1987.
- , *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispano-americana*, Bogotá, Cave Canem, 1989.
- David Hartwell, *Age of Wonders: Exploring the World of Science Fiction*, New York, A Tom Doherty Associates Book, 1996.
- David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 1990, Oxford, Blackwell, 2000.
- Kelly Hurley, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multi-national Capitalism", *Social Text* 15, 1986, págs. 65-88.
- Cathy Jurade, *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part I. R. F. C. Hull, tr. New York: Bollingen Series/Princeton University Press, 1990.
- Norma Klahn y Wilfrido Corral, eds., *Los novelistas como críticos*, 2 vols. México, F.C.E., 1991.
- Barbara Korte, *Body Language in Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, 1966, A. Sheridan, tr. New York/London, W. W. Norton & Company, 1977.
- Pedro Lastra, *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1986.
- Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos*, Pedro Luis Barcia, ed., Madrid, Castalia, 1987.
- , *Las fuerzas extrañas*, Antonio García Ramos, ed., Madrid, Cátedra, 1996.
- Enrique Marini-Palmieri, ed., *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia, 1989.
- José Martí, *Obra literaria*, Cintio Vitier y Fina García Marruz, eds., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Christopher Norris, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals, and the Gulf War*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1992.
- Gabriela Nouzeilles, "Narrar el cuerpo propio. Retórica modernista de la enfermedad", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 5, 1997 págs. 149-76.
- Maureen Quilligan, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, 1979, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, 1970, Caracas, Alfadil, 1985.
- Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985.
- Irvin Schick, *The Erotic Margin: Sexuality and Spirituality in Alteralist Discourse*, London and New York, Verso, 1999.
- Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Carolynn Van Dyke, *The Fiction of Truth: Structure of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

LOS ORÍGENES DE LA GUARDIA NACIONAL
Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CIUDADANO-SOLDADO
(CHILE, 1823-1833)

Joaquín Rodrigo Fernández Abara*

INTRODUCCIÓN

La Revolución Francesa cambió radicalmente la organización de los cuerpos militares. La destrucción de los privilegios y la exaltación de las virtudes cívicas permitieron el surgimiento de un ejército nacional, masivo y con una fuerte presencia de voluntarios civiles. La evocación del patriotismo popular se transformó en un recurso imprescindible para movilizar a las masas, surgiendo la idea de nación en armas, encarnada en la figura del ciudadano-soldado¹.

El Chile postindependentista no quedó al margen de estas corrientes. En nuestro país, la milicia asumió el rol de institución formadora de ciudadanos y difusora de la idea de nación en los sectores populares. Durante el período de "aprendizaje político" transcurrido entre 1823 y 1833, se realizaron diversos ensayos constitucionales, primero de un talante más liberal y descentralizador y luego de carácter autoritario y centralista². Dichos ensayos, se inscriben en una etapa muy temprana del proceso de construcción nacional chileno, por lo que necesariamente implican visiones y proyectos nacionales. Una de las características de estos proyectos, fue la necesidad de formar ciudadanos; ello hacía indispensable modificar ciertos aspectos de la cultura, hábitos y creencias de los sectores populares. La introducción de la novedosa idea de pertenencia a una nación republicana³, con sus implicancias en la conducta de los ciudadanos, debía ser difundida por parte de una elite que había dirigido el proceso independentista, y que ahora trataba de definir el carácter que adquiriría la nueva nación⁴.

Una de las vías de difusión del nacionalismo y de la cultura republicana fueron las milicias. Estas instituciones, herederas de las milicias del antiguo régimen, al igual que en Francia, fueron replanteadas al consolidarse el orden

* Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹ George Rudé, *La Europa Revolucionaria: 1783-1815*, Siglo XXI editores, Madrid, 1981, págs. 373 y 374.

² Véase Julio Heise, *Años de Formación y Aprendizaje Políticos 1810/1830*, Editorial Universitaria, Santiago, 1978.

³ Véanse Eric Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona, 1997, págs. 89 a 109 y Mónica Quijada y François Javier Guerra, *Imaginar la Nación*. Lit, Hamburgo, 1994, págs. 40 a 51.

⁴ Véanse Mario Góngora, *Ensayo Histórico sobre la Noción de Estado en Chile en los Siglos XIX y XX*, Ediciones La Ciudad, Santiago, 1981, págs. 7 a 12; Alfredo Jocelyn-Holt, "La Idea de Nación en el Pensamiento Liberal Chileno del siglo XIX" en *Opciones* N° 9, Santiago, 1986, págs. 71 a 73 y Ana María Stüven, "Una Aproximación a la Cultura Política de la Elite Chilena: Concepto y Valoración del Orden Social (1830-1860)" en *Estudios Públicos* N° 66, Santiago, Otoño, 1997, págs. 204 a 265.

republicano⁵. Durante el período que abarca nuestro estudio, las milicias fueron reorganizadas y reformadas varias veces en función de las distintas versiones del proyecto republicano que se intentaron implementar por los diversos grupos que accedieron al poder durante cortos lapsos de tiempo, esto nos permite conocer la misión que los distintos sectores de la elite que se rotaron en el poder durante ese período le asignaron a la Guardia Nacional como formadora de ciudadanos.

I. LA NACIÓN ARMADA:

AVANCES Y LÍMITES DE UN NUEVO IDEARIO (1823-1828)

A fines de diciembre de 1822, Bernardo O'Higgins, Director Supremo de la República de Chile, anunció a la Corte de Representantes la necesidad de crear un regimiento de infantería cívica en la capital, que pudiera entrar en servicio de guarnición cuando las tropas de línea salieran de ella. Sin embargo, desde un comienzo advirtió que el llamado para su creación no se podría hacer "por medio de un bando a todas las clases", pues esto podría excitar el "resentimiento de las familias visibles", las que en razón de los deberes milicianos impuestos por el bando se verían "en la dura precisión de alternar con la infima clase". Ante esta situación, y buscando "evitar las quejas de la citada clase" el Director Supremo optó por crear "un batallón compuesto por los comerciantes y vecinos", que llevaría el nombre de Batallón de Comercio⁶.

El recién mencionado acontecimiento marcó la tónica de los intentos de reorganización de las fuerzas milicianas una vez que la independencia se encontraba consolidada. Por un lado, nos encontramos con un Estado en proceso de organización que necesita hacerse de una fuerza militar, masiva y rápida de movilizar, requisitos que, dada la precariedad económica del fisco, sólo podían ser cumplidos por una fuerza miliciana eficiente; y, por otro lado, nos topamos con una aristocracia que aún mantenían una visión de la milicia propia del Antiguo Régimen, resaltando su aspecto estamental y gremial⁷. Dichos proyectos y visiones (el gubernamental y el aristocrático) coexistieron a lo largo del período, muchas veces en pugna. En un comienzo, sin embargo, este conflicto no fue abordado por los miembros del Gobierno, quienes llevaron a cabo la tan deseada reorganización transando con los intereses de la aristocracia, que pre-

⁵ Sobre la organización de la *Garde Nationale* en la Revolución Francesa véase George Rudé, *La Europa...*, op. cit., págs. 116 y 117.

⁶ "Anexo N° 518" en *Corte de Representantes, Sesión del 10 de diciembre de 1822*, en Valentín Letelier (compilador), *Sesiones de los Cuerpos Legislativos de la República de Chile: 1811-1845*. (S.C.L.). Imprenta Cervantes, Santiago, 1886-1908, tomo vi, pág. 402.

⁷ La postura de los "vecinos" de Santiago se nos hace más evidente cuando recordamos que el Batallón de Comercio fue un cuerpo de milicia creado en 1609 por el gremio de los comerciantes y que reunió en sus filas a las gentes de "mejor condición social", véase Roberto Hernández Ponce, "La Guardia Nacional en Chile. Apuntes Sobre su Origen y Organización" en *Historia* N° 19, Santiago, 1984, págs. 59 a 63.

tendía mantener a toda costa el carácter estamental de la institución que les había servido como símbolo de status en la sociedad colonial⁸.

Por lo mismo, los esfuerzos posteriores emprendidos bajo el mandato de Freire siguieron una línea similar. Bajo su gobierno, el Ministerio de Guerra promovió la creación de dos batallones de infantería cívica; al organizarlos cedió ante los intereses de una aristocracia que se negaba a compartir los deberes militares en pie de igualdad con las clases subalternas. De este modo se estableció que los dos batallones recién formados, "uno de comercio y otro de artesanos", estarían separados por su composición social, "el primero compuesto de comerciantes de toda clase desde catorce a cuarenta y cinco años de edad, el segundo compuesto de artesanos de todas las clases y jornaleros de igual edad"⁹. Pero junto con ceder a los intereses de la aristocracia, también se logró responder a los requerimientos de una fuerza militar masiva, mediante la incorporación de las clases bajas dentro de la estructura militar.

También se ve una mayor voluntad intervencionista del Gobierno, que pretende tomar las providencias para lograr una mayor eficiencia en el accionar de las fuerzas milicianas. Para conseguirlo el gobierno regló ciertas actividades mínimas que debía cumplir la milicia, mediante la ejecución de "ejercicios doctrinales todos los domingos y días de preceptos" y planteó la necesidad de que la plana mayor de los cuerpos de milicias estuviera compuesta por miembros del ejército y por un sargento y un cabo veteranos¹⁰.

De este modo, por medio de la participación de miembros del ejército de línea se pretendía introducir una mayor disciplina a la milicia y un control que dependiera de una institución nacional ajena a los poderes locales. Esto se hacía indispensable para el Gobierno, debido a que se pretendía ampliar este tipo de organización milicianas a todo el territorio nacional, en un proyecto que procuraba transformar a las capitales en núcleos con fuertes contingentes de milicia, para lo que se acordó la creación "en cada capital de provincia [de] un batallón cívico conforme al modo y fuerza acordados para los de esta capital"¹¹. Asimismo, se intentaba ampliar la institución hacia localidades más pequeñas y

⁸ Creemos que es factible hacer una diferencia entre los intereses del estado y los de la aristocracia en el período anterior al advenimiento del peluconismo. Coincidimos con Sergio Villalobos cuando este afirma que la política reformista llevada adelante por intelectuales y militares afectó los intereses de los núcleos aristocráticos más tradicionales. Al mismo tiempo, sostenemos que el ejercicio del poder fue creando en los grupos dirigentes diferencias de intereses respecto a la elite social de la que provenían, generando tendencias protoburocráticas. En este sentido adherimos a la tesis de Alfredo Jocelyn-Holt que sostiene que en la conflagración de 1829 se enfrentaron "la idea de una oligarquía concebida en términos estrictamente político-gubernistas" contra "la tradicional concepción de una elite oligárquica concebida en términos sociales amplios, entre los cuales lo político es sólo uno de los factores". Véase Sergio Villalobos, *Portales. Una falsificación histórica*, Editorial Universitaria, Santiago, 1989 y Alfredo Jocelyn-Holt, *La Independencia de Chile. Tradición, Modernización y Mito*, Planeta/Ariel, Santiago, 2001, pág. 285

⁹ Véase "Anexo N° 19" en *Senado Conservador, Sesión del 12 de mayo de 1823*, en S.C.L., tomo vi, pág. 88.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Véase Anexo N° 192 en *Ibidem*.

rurales, haciendo que "en los partidos subalternos", de acuerdo a su población, los gobernadores-intendentes formaran "una o más compañías bajo la dirección de los capitanes que las manden, siendo el más antiguo, jefe en el todo, en caso de reunión"¹².

Sin embargo, estos planes se vieron frustrados por la oposición del Congreso, institución que reclamó como facultad suya la creación de los planes de reorganización de la milicia y que miró con recelo la acción del Ejecutivo, pues éste sólo debería haber tomado un rol ejecutor de las órdenes emanadas del Parlamento en este sentido¹³. Ya a fines de 1823 Santiago Fernández, Ministro de Guerra, advertía que la situación estaba llevando a que los cuerpos de milicia se mantuvieran "en la más completa desorganización", impidiéndose al Director proceder a su arreglo y retardándose el pago a los oficiales veteranos encargados de la instrucción¹⁴.

Las quejas del Gobierno se fundamentaban en la necesidad de implementar una fuerza militar masiva ante una guerra de independencia que aún no había concluido, cosa que quedaba de manifiesto en la solidez con que se mantenía la presencia española que resistía en el Perú, la que en caso de triunfar sobre las fuerzas libertadoras se transformaría en un gran peligro para Chile, pues se pensaba que sería "el primer país donde dirige el enemigo sus armas victoriosas". Dicha fuerza militar no podía ser proporcionada por el ejército veterano, debido a que éste era muy poco numeroso y apenas podía cubrir los puntos estratégicos más importantes del país. A la vez, su aumento era visto como imposible "debido a las penurias del erario"¹⁵.

El dramatismo de la precariedad fiscal que vivía el Estado chileno de ese entonces y sus consecuencias para la organización militar del país, se reflejan descarnadamente en la sesión del 8 de junio de 1824 del Senado Conservador, en la que se discutieron diversas reducciones que se podrían hacer a las fuerzas castrenses chilenas con el fin de conseguir la reforma de la Hacienda. En dicha sesión, junto con tratarse la conveniencia de la expedición al Perú y la posible reducción de las plazas de oficiales, se discutió si era "conveniente al Estado la simultánea existencia del ejército y escuadra o si deberá mantenerse una sola de estas fuerzas" y si la defensa del país debía "fijarse en un ejército de veteranos o en milicias"¹⁶.

La necesidad de una milicia de gran tamaño, que fuera capaz de echar mano de la mayor cantidad de hombres posibles en caso de emergencia, fue cambiando el carácter de los proyectos de milicia; estos fueron respondiendo cada vez menos a las aspiraciones aristocráticas de mantener unidades milicianas socialmente diferenciadas entre sí; ahora, se acudió a una legitimidad republicana, que apelaba al deber de todos los chilenos de defender a su patria, más

¹² *Ibidem*.

¹³ Véase S.C.L., tomo VII, págs. 158 y 163.

¹⁴ "Anexo N° 384" en *Congreso Constituyente, Sesión del 3 de diciembre de 1823* en S.C.L., tomo VIII, pág. 497.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Véase el acta del *Senado Conservador, Sesión del 8 de junio de 1824*, en *Ibid*, pág. 407.

allá de su condición social. En ninguno de los intentos posteriores de reorganización de la milicia encontramos unidades militares segmentadas entre sí por barreras sociales sancionadas por la ley.

Ya la Constitución de 1823 había establecido una fuerza de milicia masiva; para ello, en su Título xx, "De la fuerza pública", prescribía que "todo chileno, para gozar de los derechos de tal, debe estar inscrito o dispensado en los registros de milicias nacionales desde la edad de dieciocho años" y la necesidad de que en todos los departamentos y delegaciones se formaran cuerpos de milicias nacionales de infantería y caballería, las que debían organizarse mediante un reglamento de carácter nacional¹⁷. Como incentivo a esta conducta que se consideraba propia de todo buen ciudadano de la república, se estableció que la primera de las 22 circunstancias constitutivas del "mérito cívico" era "el servicio por cinco años en las milicias nacionales"¹⁸. Como vemos, se intentaba imponer la lealtad a la nación como primer deber del individuo, la defensa de la patria pasaba a ser un asunto fundamental que obligaba a los hombres a participar en los institutos armados encargados de su defensa. Surgía la idea de una nación que era militar en potencia; a su vez, el cumplimiento de estos deberes para con la patria hacían del hombre que los realizaba un ciudadano: surgía la idea del ciudadano-soldado que se encarnaba en la figura del miliciano.

La introducción de esta nueva lealtad nacional y su fundamentación en una ideología republicana y liberal, implicaba que quienes defendían a su patria pasaran a ser considerados como ciudadanos¹⁹. En la seguidilla de intentos de reforma miliciana que se dieron en este período, se habló de la milicia como un deber que tenían que cumplir todos los chilenos que se preciaran de ser buenos ciudadanos, sin hacerse mención a sus referentes de status social²⁰.

¹⁷ Véase el título xx de la "Constitución Política del Estado de Chile, promulgada el 29 de diciembre de 1823". En Luis Valencia Avaria, (Compilador). *Anales de la República (A.R)*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1986, págs. 142 a 143.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 130. Como antecedente, véase también la "Carta Tercera. Melillanca a Guanacoa" en Juan Egaña, *Cartas Pehuenches*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 2001, págs. 68 y 69.

¹⁹ Reconocemos las diferencias existentes entre el ideario liberal y el republicano, destacando que a diferencia del liberalismo, que centra su atención en la importancia de los derechos individuales y la libertad, el pensamiento republicano pondría énfasis en el desarrollo de las virtudes cívicas y políticas para lograr el bien común. Sin embargo, resaltamos las coincidencias alcanzadas por ambas vertientes del pensamiento político en el contexto de las nuevas repúblicas americanas nacidas tras la independencia. El ordenamiento republicano adquirido por los "países" surgidos tras la emancipación americana, dificulta distinguir entre nación y república. Así, el liberalismo debió recurrir a nociones de deber hacia la comunidad de carácter republicano para defender a la patria. En este sentido coincidimos con la profesora Ana María Stiven, quien plantea que el republicanismo fue uno de los factores que formó el consenso en las elites chilenas. Véase el prólogo de Bernardo Subercaseaux en Juan Egaña, *Cartas...*, *op. cit.*, también el estudio de Ana María Stiven, *La Seducción de un Orden. Las Elites y la Construcción de Chile en las Polémicas Culturales y Políticas del Siglo XIX*. Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000. Para una revisión de las diferencias entre el pensamiento republicano y el liberal véase Joyce Appleby, *Liberalism and Republicanism in the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.

²⁰ Véase *Congreso Nacional, Sesión del 3 de enero de 1825* en S.C.L., tomo x, pág. 218. Véase "Anexo N° 175" en *Congreso Nacional, Sesión del 19 de junio de 1826* en S.C.L., tomo XII, pág. 175.

Esta situación tuvo una expresión notable en el experimento federalista chileno, el que si bien siguió haciendo énfasis en la necesidad de una fuerza masiva, apeló muy fuertemente a una organización dirigida desde la provincia, quitándole el papel protagónico en la reorganización al poder central. Esto lo vemos en el proyecto de organización de la milicia nacional presentada al Congreso por José Miguel Infante en 1826²¹. Infante invocó la necesidad de que las recién instaladas asambleas provinciales, comenzaran el arreglo de "sus" respectivas milicias, las que serían el mejor baluarte para la defensa de la república ante el peligro de una invasión extranjera y el peso del poder ejecutivo central. Este último, según Infante, hasta el momento no habría hecho otra cosa que intentar aniquilar y destruir los cuerpos milicianos.

Si bien el proyecto de Infante marca un punto de discontinuidad con los proyectos anteriores, que tendían a fomentar la introducción del poder central en la reorganización de las milicias, sigue considerando la organización de éstas como una necesidad fundamental y sigue sosteniendo las ideas del deber a la patria como la primera lealtad y de concurrir a la milicia como un deber de todo buen ciudadano, valor capaz de cruzar todos los estratos sociales.

El proyecto de Infante nunca terminó de implementarse y la vida misma del proyecto federalista fue relativamente corta; sin embargo, los lineamientos de continuidad en los intentos de organización miliciana, que ya habíamos detectado, siguieron vigentes y tuvieron su máxima expresión en la Constitución de 1828, la que recalcó el imperativo de que "todo chileno en edad de cargar armas, debe estar inscrito en los registros de milicia activa o pasiva, conforme el reglamento"²².

Junto con la recién mencionada imposición de deberes, dicha Constitución dejó claramente establecido, que el servicio en las milicias era uno de los factores que podía otorgar la ciudadanía a los hombres nacidos en Chile, más allá de su condición social; esto queda patente en el artículo séptimo de la Constitución, el que prescribía que se otorgaba la ciudadanía activa a los chilenos, "que, hubieran cumplido veintiún años o antes si fueren casados, o sirvieren en la milicia, profesen alguna ciencia, arte o industria, o ejerzan un empleo, o posean un capital en giro, o propiedad raíz de qué vivir"²³.

La Carta Fundamental de 1828 fue la confirmación constitucional de la idea del ciudadano-soldado, que más allá de llamados retóricos a los deberes de los ciudadanos, les aseguraba a los chilenos que se hicieran cargo de la defensa de la nación, la ciudadanía a través del derecho a voto. Por lo menos en un nivel legal, creemos que puede hablarse del triunfo de la idea del pueblo en armas.

²¹ Véase el "Proyecto de Organización de la Guardia Nacional" presentado al parlamento por José Miguel Infante en *Congreso Nacional, Sesión del 1º de diciembre de 1826* en S.C.L., tomo XIII, págs. 316 a 318.

²² Véase la "Constitución Política de la República de Chile, promulgada el 8 de agosto de 1828", en *A.R.*, pág. 169.

²³ *Ibid.*, pág. 154.

Sin embargo, pensamos que la expansión que pueda haber alcanzado este ideal debe haber sido mínima, principalmente por la casi nula influencia que la acción gubernamental pudo tener en el desempeño de las milicias. De la lectura de las fuentes podemos inferir que, en su gran mayoría, las milicias siguieron funcionando en forma autónoma y los efectos de las reformas parecen haber sido mínimos. Ello debido al desconocimiento que el Gobierno tenía de los cuerpos de milicia que existían en el país y a la manera cómo funcionaban.

Recién a comienzos de 1825 el Gobierno intentó realizar un registro de los cuerpos de milicia existentes para así poder acudir a su reforma; el resultado fue desastroso: la provincia de Concepción no entregó los datos sobre las milicias existentes en su territorio y en las provincias que sí lo hicieron no existía la seguridad de que la contabilidad de los cuerpos milicianos hubiese estado bien hecha; asimismo, la calidad de la información obtenida por el Gobierno era mala, ya que no tenía datos específicos sobre los contingentes de las diversas unidades milicianas²⁴. Los datos obtenidos no eran más alentadores: no existía ninguna uniformidad de criterios en la composición de las milicias, ni en su asignación a las distintas zonas geográficas del país. Esta situación se hacía dramática en los "partidos de afuera" más alejados de las ciudades importantes, donde podía decirse "que no hay un solo escuadrón organizado". Esto obedecía, según las fuentes gubernamentales, al generalizado rechazo al alistamiento por parte de todos los grupos sociales y al desinterés en servir como oficiales que en muchos partidos habían demostrado los "vecinos pudientes"²⁵.

La rápida sucesión de proyectos de reforma milicianas, que tendían a quedar inconclusos debido a la aceleradísima sucesión de gobiernos y proyectos políticos nacionales durante el período, sumados a la constante precariedad económica, dificultaron la concreción de cualquier arreglo mayor a este inconnexo agregado de instituciones locales.

En nuestra opinión, este desastroso cuadro general, junto con impedir la eficiente organización y en algunos casos la existencia de las milicias en distintas localidades, potenció fuertes grados de autonomía en las que sí funcionaban.

Nos damos cuenta de esto, entre otras cosas, gracias al hecho de que durante el período de vigencia de la Constitución de 1823, los ascensos de oficiales de la guardia cívica que fueron tratados por el Congreso, que de acuerdo al artículo 19 de dicha constitución debían hacerse con el beneplácito del Senado²⁶, se redujeron a los de Quillota y Aconcagua²⁷, a pesar del celo que demos-

²⁴ Véase la "Relación de los Cuerpos de Milicias de Artillería, Infantería y Caballería que se tiene conocimiento en el Estado Mayor General" en "Anexo N° 129" en *Congreso Nacional, Sesión del 18 de marzo de 1825* en S.C.L., tomo XI, pág. 86.

²⁵ Para más detalles de esta descripción véase *Ibid.*, pág. 85.

²⁶ El inciso 2° del Artículo 19 de la Constitución de 1823, prohibía al Ejecutivo nombrar por sí solo a oficiales que tuvieran mando efectivo sin antes haber llegado a acuerdo con el Senado, véase "Constitución Política del Estado...", *op. cit.*, pág. 119.

²⁷ El 26 de abril y el 22 de mayo de 1824 respectivamente, fueron presentadas al Congreso y discutidas por él las propuestas de oficiales enviadas por los delegados de Aconcagua y Quillota. Véase dichas sesiones del Senado Conservador en S.C. L., tomo IX, págs. 277 y 352.

tró el Ejecutivo en cumplir dicha disposición constitucional. Al parecer, ni el Ejecutivo ni el Parlamento lograron tener la injerencia que deseaban en el nombramiento de los cuadros superiores y las fuentes nos muestran como muy probable que éstos se hayan reproducido solos.

La autonomía de los cuerpos milicianos se ve reflejada también en que ellos mismos, en algunas ocasiones, hicieron valer ante los poderes del Estado el derecho a resolver sus propios asuntos, lo que llegó a incluir el nombramiento de autoridades. Esta situación se refleja en una representación hecha al Senado en nombre de los oficiales de Guardias Nacionales, firmada por Don Antonio Álvarez, Don Félix Antonio Solar y Don José del Sol, en la que comunican haber elegido al "ciudadano Cotapos" como su jefe, solicitando su confirmación²⁸.

En esta curiosa petición convergen elementos de carácter moderno, como la apelación a la categoría de ciudadano y el reconocimiento de la legitimidad del Congreso y, al mismo tiempo, referentes estamentales tradicionales, como el uso del Don; en este sentido, este texto combina el petitorio propio de notables pertenecientes a una corporación del antiguo régimen, con el discurso republicano modernizante. La petición, en nuestra opinión, puede reflejar el pensamiento de una aristocracia marcada por el antiguo régimen que está asimilando en su cosmovisión el ideario nacionalista de la modernidad. Aristocracia que tendió a no interesarse mayormente por la milicia y que cuando lo hizo, reflejó la ya mencionada mixtura de intereses estamentales tradicionales e ideas nacionalistas modernas, las que, por cierto, no fueron vistas como contradictorias²⁹.

Si bien la aristocracia aceptó la legitimidad de la nación, no entendió la adhesión hacia ésta como una relación directa entre un individuo-ciudadano independiente y el Estado, sino que la vio mediada por los actores sociales colectivos propios del Antiguo Régimen. La nación pasaba a ser una suerte de unidad moral que vinculaba a los distintos *cuerpos* de la sociedad entre sí y en torno a la naciente república.

Podemos ver que estas contradicciones también afectaban al Gobierno, el que si bien apelaba cada vez más a un novedoso corpus de deberes patrios de carácter republicano para justificar la adhesión masiva a las milicias, recién en 1828 afrontó directamente la situación, concediendo la ciudadanía a todos los miembros de la milicia sin importar su condición social. Los miembros del Gobierno se mostraron muy preocupados de que los notables de las distintas localidades del país asumieran el rol que supuestamente les correspondía como oficiales de las milicias³⁰.

A su vez, los sectores populares se resistían al reclutamiento³¹ y al parecer, en las pocas ocasiones en que acudían a éste en forma voluntaria, era cuando la

²⁸ Para mayores detalles de esta representación véase el "Anexo N° 178" en *Senado Conservador, Sesión del 22 de marzo de 1824* en S.C. L., tomo IX, pág. 178.

²⁹ Para ver una descripción del desinterés aristocrático en la milicia, véase la "Relación de los Cuerpos...", *op. cit.*, pág. 85.

³⁰ Como botón de muestra de este pensamiento véase *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

participación en los cuerpos milicianos podía servirles para eximirse de las levas del ejército regular, las que en este período aún eran relativamente frecuentes³². La idea del ciudadano defensor de la patria parece no haber calado muy hondo en este sector social y la concesión de la ciudadanía no habría valido las molestias y penurias del enrolamiento y los ejercicios doctrinales.

En este mismo sentido cabe destacar que la apelación a los cívicos como ciudadanos y la concesión de la ciudadanía, no vino acompañada de ningún esfuerzo consciente por introducir hábitos y virtudes propios del nuevo orden: una "moralidad republicana". Las discusiones de los "honorables" en este período no le dan ninguna importancia a la milicia como formadora de ciudadanos. Al parecer el llamado a las masas se habría basado más en requerimientos de eficiencia militar, que en los ideales liberales. Estos últimos habrían servido principalmente para dar legitimidad a una convocatoria masiva, que rompía con los moldes tradicionales aceptados hasta el momento por la alta sociedad.

Había nacido el ideal del miliciano como ciudadano-soldado, encarnación de los más altos ideales republicanos de sacrificio ante la nación por sobre cualquier otra lealtad y, si bien este ideal sirvió para dar legitimidad a los intentos de masificar la milicia, esta nueva noción aún no había calado muy hondo en el grueso de los sectores sociales del país.

2. VIOLENCIA POLÍTICA Y GUERRA CIVIL: CONVOCATORIA Y POLITIZACIÓN MILICIANA (1828-1831)

Los ribetes cada vez más violentos que fueron adquiriendo las reyertas políticas hacia fines de la década del 20, especialmente durante el gobierno de Francisco Antonio Pinto, involucraron a las milicias. Aunque las necesidades de utilizar su fuerza militar para afrontar las emergencias armadas y de instrumentalizar su sufragio por parte de diversos grupos políticos, hicieron que la convocatoria a las fuerzas milicianas recurriera a la compra de votos y al peso de las relaciones tradicionales para movilizar a estos nuevos ciudadanos-soldados, también se utilizaron discursos cargados de un fuerte elemento republicano y nacionalista para crear una conciencia política en las tropas.

En los comienzos de 1828 la lucha entre poderes residuales del federalismo, que se encontraban en pugna en la provincia de Colchagua, involucró el uso de milicias. Asimismo, en abril de 1827, los oficiales de milicia de la provincia de Aconcagua, asaltaron en la madrugada el cuartel de San Felipe constituyendo una Junta de Gobierno, la que nombró un intendente independiente de los designios de Santiago. Aun cuando estas situaciones lograron ser controladas por el gobierno central, dejan de manifiesto la creciente importancia

³² En 1823 se describió que las unidades milicianas se estaban transformando en "un refugio al que maliciosamente recurren para eximirse del servicio de la tropa de línea". Véase el "Reglamento Sobre Reclutas y Desertores" en *Senado Conservador, Sesión del 31 de junio de 1823*, en S.C.L., tomo VII, pág. 183.

que la milicia iba adquiriendo en un escenario político cada vez más turbulento³³. Aunque no tenemos antecedentes al respecto, es verosímil conjeturar, sobre todo en sectores rurales como los recién mencionados, el peso de los lazos de la hacienda en la constitución de estas fuerzas; sin embargo, creemos que la invocación de ideas políticas para justificar estas luchas de poder pueden haber contribuido a la creación de una conciencia política en las tropas involucradas.

El Gobierno también debió recurrir al uso de milicias en estas convulsiones, como cuando intentó reprimir el levantamiento militar de San Fernando en junio de 1828; el 18 de ese mes una fuerza gubernamental compuesta de 100 soldados del ejército de línea y 400 guardias nacionales, se enfrentaron a las fuerzas de Urriola provenientes de Colchagua en los márgenes del río Maipo. Los milicianos resistieron con tenacidad, hasta que la facción gobiernista del ejército regular desertó pasándose al bando insurgente, lo que provocó el desbande de las fuerzas milicianas, que huyeron del campo de batalla, dejando abandonadas armas y pertrechos³⁴. Esta coyuntura, si bien nos habla mucho sobre la debilidad y desorganización de la milicia, también nos muestra cómo, al menos en el caso santiaguino, fue capaz de una lealtad al Gobierno, la que incluso fue mayor que la del ejército regular.

Al parecer, cierta lealtad nacional estaba surgiendo en los sectores populares que componían las tropas. Esto podemos inferirlo de situaciones como la anterior y del hecho de que la convocatoria a la participación política de los cuerpos milicianos se hiciera invocando a la patria y sus instituciones. Aun cuando esto tiene que ver con el universo ideológico ilustrado de los grupos políticos de elite en pugna, productores de estos discursos, creemos que ellos estaban calando entre partes importantes de las tropas milicianas, debido a su constante exposición a estos llamados y al hecho —reconocido por las fuentes que veremos a continuación— que estos milicianos eran conscientes de que estaban cargando con el peso de estas luchas por el destino político del país.

Como veíamos, la renovada importancia que adquirió la milicia, se debió tanto a la necesidad de tropa para enfrentar estas convulsiones políticas militarizadas por parte de ambos bandos, como a la posibilidad que tuvieron los grupos políticos en pugna de alcanzar el voto de los milicianos, los que según la Constitución de 1828 habían logrado la plena ciudadanía³⁵. Los grupos políticos intentaron conquistar esta apetitosa fuente de votos recurriendo al establecimiento de relaciones clientelistas ente las elites políticas y estos nuevos electores. Ya mediados de 1829, con la proximidad de las elecciones, se hicieron escuchar denuncias contra los grupos políticos “que se jactan de derramar oro

³³ Para mayores detalles de esta coyuntura véase Francisco Encina, *Historia de Chile*. Editorial Ercilla, Santiago, 1984, tomo XVIII págs. 17 y 18.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Sergio Grez, *De la Regeneración del Pueblo a la Huelga General: Génesis y Evolución Histórica del Movimiento Popular en Chile (1810-1890)*. Colección Sociedad y Cultura, DIBAM, Santiago, 1997, pág. 209.

para comprar nuestros boletos de calificación"³⁶. Sin embargo, la convocatoria política hacia los milicianos también superó la esfera de los meros intereses materiales, desde los diversos bandos se intentó difundir una conciencia política en los guardias nacionales. Aunque este llamado político de carácter ideológico adquirió rasgos distintos dependiendo de las ideas que motivaran a los bandos en conflicto, siempre apeló a los deberes del ciudadano-soldado hacia la república.

Así, el bando de los populares, suerte de ala "radical" del liberalismo de la época, llamaba a los artesanos, los antiguos Infantes de la Patria y a los Guardias Nacionales a "arrojar el fusil" para pasar a "tomar sus calificaciones [electorales] y formar causa común con sus hermanos liberales que sostienen el partido POPULAR fundado en la sacrosanta base de la IGUALDAD"³⁷. Como vemos, invocaron el uso del derecho a voto por parte de los cívicos, para fomentar el aspecto más igualitario del ideario republicano. La idea de "arrojar el fusil" y "tomar las calificaciones" era una manera de mostrar que el deber los llamaba no sólo a defender la patria, sino también a dirigir sus destinos.

Como respuesta a este tipo de proclamas, los grupos gobiernistas, también de cierto talante liberal, pero más moderado que el de los "populares", respondieron invocando la necesidad de orden. Bajo la consigna de "Viva la Constitución y el Orden", advirtieron a los milicianos que apoyaban a los populares de los inconvenientes de su elección. Los acusaban de estar corriendo "ciegos al precipicio" y ser "engañados por un faccioso que os prometerá mucho y nada os cumplirá, porque nada puede tampoco". Los gobiernistas plantearon que los sectores populares, grueso del componente de la milicia, sólo se verían perjudicados por posibles coyunturas revolucionarias. Para demostrarlo invocaron sus deberes más básicos, esto es, como sostenedores de una familia³⁸:

"¿No tenéis obligaciones que cumplir como padres de familia, como ciudadanos, al fin? ¿Cuál sería el éxito de esas locas empresas? Vuestra ruina y exterminio, el de vuestras esposas e hijos. La nación toda marcharía sobre Santiago y su fuerza inmensurable os oprimiría"³⁹.

Junto a lo anterior, hacían ver esta lucha de facciones como opuesta a la idea de unidad nacional, mostrando a las pugnas partidarias como una simple manifestación caudillista al proclamar que "Nosotros no somos de ningún hombre, somos de la nación como los demás nuestros compañeros; fuera facciosos"⁴⁰.

Pero, la convocatoria de carácter estrictamente político iba a durar poco. El estallido de la guerra civil tras las elecciones de vicepresidente por parte del

³⁶ Los Populares, *A los pueblos de la provincia de Santiago*, Santiago, 14 de mayo de 1829, pág. 1.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Los Guardias Nacionales de los Batallones de esta Ciudad a sus Compañeros Extraviados*. Imprenta Republicana, Santiago, 5 de junio de 1829, pág. 1.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*

Congreso, volvió a imponer la necesidad de reclutar milicias para enfrentar la nueva crisis. En la Guerra Civil de 1829-30, las milicias pelearon hombro con hombro junto al ejército de línea, aportando una cantidad importantísima de los contingentes de tropa de ambos bandos⁴¹.

A pesar de la importancia de las milicias en el desarrollo de la guerra, el recurso de una militarización masiva de los sectores populares fue evitado por las dos facciones, y en la única ocasión en que se dio tuvo resultados calamitosos para sus ejecutores. Esto sucedió cuando el cabildo pipiolo de Valparaíso, ante el amenazante avance de las huestes peluconas, repartió las armas y municiones del arsenal entre el "populacho" para constituir la defensa de la ciudad. Sin embargo, no lograron organizar una fuerza militar y gran parte de los improvisados milicianos retornó a sus hogares con las armas o se dedicó al saqueo de negocios, en una serie de asonadas populares que duraron desde el día 2 al 8 de diciembre. Ante esta situación, la aristocracia, "gente de orden" según Encina, sumada a los cuerpos de milicia organizados que quedaban, se dedicó infructuosamente a intentar restablecer la calma olvidando la defensa del puerto⁴².

El hecho de que esta experiencia fuere la única que implicó militarización masiva e improvisada de los sectores populares, refleja la desconfianza de la aristocracia a este tipo de situaciones, que tras estos acontecimientos pudieron sentir como absolutamente confirmada. La aristocracia sólo pudo confiar en milicias previamente organizadas, muy jerarquizadas y dirigidas por hombres de su categoría social.

El rechazo de la aristocracia a ver al pueblo armado masivamente, situación que se podía dar con facilidad en una coyuntura bélica como la que se vivía en ese entonces, cobró mayor fuerza con sucesos como el anterior. Esto llevó a que los pelucones, una vez instalados con la junta gubernativa en Santiago, sumaran a su preocupación por crear una fuerza miliciana grande que fuera capaz de enfrentar al ejército de Freire, la necesidad de ordenarla en forma jerárquica y bajo las órdenes del nuevo poder político, razón por la que, en enero de 1830, Diego Portales decretó la organización de tres batallones de infantería de milicias en la capital. El carácter altamente militarizado de estas nuevas unidades milicianas quedaba de manifiesto al establecerse la obligatoriedad de la existencia de una compañía de granaderos y otra de cazadores por cada batallón. A su vez, como un modo de favorecer una mayor eficiencia en el entrenamiento y mando de estos nuevos cuerpos, se dispuso que la plana mayor de los batallones estuviera compuesta por oficiales provenientes del ejército regular. Para asegurar la lealtad al gobierno, el decreto de creación de estos cuerpos incluyó expresamente a los oficiales que estarían a cargo de ellos. Se encontraban sujetos a reclutamiento todos los chilenos de entre 18 y 40 años

⁴¹ Si bien no existen datos exactos, podemos comprobar nuestra aseveración al ver la composición de las fuerzas de caballería del ejército de Prieto en la batalla de Lircay, ellas estaban formadas según Encina, de 500 hombres de ejército de Línea y 400 milicianos. Véase Francisco Antonio Encina, *Historia...*, op. cit., tomo XVIII, pág. 125.

⁴² Para una descripción de esta coyuntura, véase *Ibidem*, págs. 85 a 87.

residentes en la ciudad, eximiéndose del servicio sólo los sacerdotes, funcionarios públicos, maestros, médicos, cirujanos y farmacéuticos. De la misma manera se intentó crear una figura responsable de su organización y mantenimiento, encomendándose el cumplimiento de estas normas al gobernador local⁴³.

Para renovar la legitimidad de estas unidades, los pelucones volvieron a invocar los ideales de abnegación y sacrificio republicanos. El mismo Vicepresidente de la República en funciones se dirigió a ellos mediante arengas, las que también fueron repartidas como folletos; en ellas se intentaba definir las ideas de orden y tranquilidad públicas como los factores que hacían posible el desarrollo normal de la república. A su vez, les mostraba sus deberes a los milicianos recordándoles que eran "depositarios de la defensa de la patria", título ganado gracias a su "moralidad, subordinación y disciplina" la que había logrado restablecer el "orden y la tranquilidad pública"⁴⁴.

Como forma de compatibilizar los afanes hegemónicos de la aristocracia en el poder con una idea de nación basada en una legitimidad de carácter liberal, se mostró al triunfo pelucón como un "gran movimiento que agita a Chile" y un "triunfo a la causa de los pueblos", con el cual había que cooperar. Se intentó mostrar este movimiento como contrapuesto a la acción de los grupos opositores, que fueron calificados de maquinaciones de partido⁴⁵.

Podemos ver nuevamente cómo se volvió a identificar la imagen del ciudadano-soldado en estas mismas arengas:

"Milicianos: Las virtudes que habéis desplegado en la crisis terrible de que Chile acaba de salir, os presentan como el modelo del soldado y del ciudadano, y os han dado derecho a la estimación y consideración del gobierno, y de todos vuestros hermanos que respetan y desean ver sólidas las instituciones y la tranquilidad de la república"⁴⁶.

Ya terminada la guerra civil, los pelucones siguieron dándole una importancia fundamental a la milicia como factor de mantención del orden ante la eventualidad de cualquier conspiración. Estas instituciones ya habían probado su efectividad en los campos de Lircay y Coquimbo⁴⁷. Dicha situación los llevó a seguir aumentando la dotación de milicias cívicas de Santiago mediante la formación de un cuarto batallón de infantería cívica en la capital el 29 de marzo de 1831, del cual el ministro Diego Portales se hizo cargo directamente⁴⁸.

⁴³ Véase "Anexo N° 413" en *Congreso de Plenipotenciarios, Sesión del 4 de mayo de 1830*, en S.C.L., tomo XVIII, pág. 317.

⁴⁴ José Tomás Ovalle, *El Vicepresidente de la República a los Batallones de Infantería Cívica de esta Capital*. Imprenta de Tomás Rengifo, Santiago, 19 de abril de 1830, pág. 1.

⁴⁵ Véase José Tomás Ovalle, *El Vicepresidente de la República al Piquete del Batallón núm. 2 de Guardias Cívicas que Expedicionó sobre Coquimbo*. Imprenta de la Opinión, Santiago, 29 de junio de 1830, pág. 1.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Véase Francisco Encina, *Historia...*, *op. cit.*, págs. 126 a 137.

⁴⁸ Diego Barros Arana, *Historia General...*, *op. cit.*, tomo XVI, pág. 51.

Además, Portales hizo presente su deseo de extender la reorganización de los cuerpos de milicia a otras localidades, lo que ya se estaba cumpliendo, según señaló, mediante el envío de oficiales veteranos encargados de la instrucción. En este punto Portales hizo presente la necesidad de centralizar nacionalmente la dirección de estas unidades en "un centro de atención, con una responsabilidad inmediata", lo que fomentaría su crecimiento y daría a los cuerpos cívicos toda la movilidad necesaria⁴⁹.

Si bien durante el período 1828-1831 se difundió en forma más masiva la idea del ciudadano-soldado entre los sectores populares participantes de la milicia, esta introducción de ideales republicanos no implicó la actualización de sus derechos como ciudadanos. La situación de violencia había obligado a los sectores involucrados en las pugnas políticas a darles una importancia y realce inéditos a las milicias. A través de su participación en ellas, los sectores populares fueron partícipes de las agitadas reyertas políticas del cambio de década y si bien no tuvieron un papel dirigente, las elites se vieron obligadas a buscar su apoyo valiéndose de diversos medios, los que fueron desde la compra de su apoyo político hasta la difusión de una conciencia política moderna, la que más allá del bando en pugna, siempre apelaba al patriotismo como factor legitimante.

Los grupos liberales de oposición recurrieron a estos sectores invocando los aspectos más igualitarios del discurso republicano, mientras los grupos más conservadores, y en general los grupos que de acuerdo a la ocasión detentaron el poder recurrieron a la necesidad de orden, mostrando las promesas igualitarias de los liberales como engaños de los facciosos. Así, se puede argumentar que, a pesar de verse todos los bandos obligados a entrar en una dinámica discursiva politizadora, el discurso más conservador, que tuvo en los pelucones su máxima expresión, apunta en el fondo a una despolitización mediante el recurso de la desconfianza a las reformas políticas.

A diferencia de su antecesora, para la constitución de 1833 el servicio en la guardia nacional no garantizaba la ciudadanía. Aunque la participación de los guardias nacionales en las elecciones continuó siendo corriente y generalizada, el hecho de ser miliciano no daba necesariamente derecho a voto y como veremos, fue frecuente que éstos fueran inscritos de manera poco transparente por sus oficiales con la única intención de favorecer a los candidatos del Gobierno a través de votaciones intervenidas.

Según J. Samuel Valenzuela, la ley que especificaba los requisitos de propiedades e ingreso para adquirir derecho a voto ponía condiciones poco exigentes, las que incluso podrían haber sido alcanzadas por hombres de estratos bajos⁵⁰. Los artesanos, parte crecientemente importante de las tropas milicianas, cumplían con los requisitos para votar. Junto a lo anterior, si bien la Constitución de 1833 imponía la capacidad de saber leer y escribir para poder sufragar,

⁴⁹ *El Araucano*, Santiago, 4 de junio de 1831, pág. 2.

⁵⁰ J. Samuel Valenzuela, "Hacia la Formación de Instituciones Democráticas: Prácticas Electorales en Chile durante el Siglo XIX" en *Estudios Públicos* N° 66, Santiago, Otoño, 1997, pág. 217.

disposiciones transitorias de la misma carta fundamental hacían que estas normas no se cumplieran hasta después de 1840, permitiendo el voto a importantes sectores de analfabetos⁵¹. A lo anterior hay que sumar el que las municipalidades tenían elegidos para el cargo de calificador a hombres "adictos" al Gobierno, los que le reconocían el derecho a voto a milicianos que no cumplían con los requisitos para votar, derecho que se asignaba a los guardias nacionales por el control directo que ejercían sobre ellos sus comandantes afectos al Gobierno⁵².

Podemos conocer las formas en que se ejercía este control del voto cívico a través de las denuncias que la oposición liberal formuló a comienzos de la década de 1840; según ésta, una vez realizado el trámite de la calificación, al que los milicianos eran llevados por sus oficiales a cargo, "los comandantes gobernadores y subdelegados se apoderan de la [calificación] de sus individuos, y alegan sobre ella un derecho indisputable", y recién se las entregaban pocos instantes antes de la votación y en plena formación junto con el voto de la lista gobiernista. Los oficiales se aprovechaban de ese "momento mismo [en] que el soldado debe a sus jefes una obediencia ciega" para darles la orden que votaran por la lista que se les entregó. En el período de la elección, la milicia también se encargaba de vigilar los comicios, provocando incidentes que dieran pie para detener a los opositores, impidiéndoles votar⁵³.

Aun cuando se siguió invocando la imagen del ciudadano soldado, mostrando al miliciano sus deberes hacia el gobierno como "patrióticos", se dejó de insistir en la actualización de los derechos políticos que implicaba la noción de ciudadanía y se fomentó el respeto a las jerarquías y al orden existente, intentando difundir una idea de nación en que el patriotismo se asociaba a la subordinación social.

⁵¹ Diego Barros Arana, *Un Decenio de la Historia de Chile (1841-1851)*. Imprenta y Encuadernación Universitaria, Santiago, 1906, tomo 1, pág. 99.

⁵² *El Miliciano*, Santiago, 9 de junio de 1841, pág. 1.

⁵³ *Ibidem*.

PABLO NERUDA EN LA GUERRA
Y EXILIO DE LOS POETAS REPUBLICANOS

Francisco Caudet*

*El futuro es espacio,
espacio color de tierra,
color de nube,
color de agua, de aire,
espacio negro para muchos sueños,
espacio blanco para toda la nieve,
para toda la música".*

Las relaciones de Pablo Neruda con España y sus poetas durante la guerra civil y el exilio de 1939 –el tema de mi ponencia–¹, tienen un recorrido y alcance que no voy a limitar –porque lo superan– al mundo de la creación poética.

A partir de finales de la década de 1920, España había empezado a tener de nuevo un creciente protagonismo en la vida literaria y cultural de Latinoamérica. Entonces se propuso España recuperar una presencia en esos dos frentes que, desde mediados del siglo XVIII, había tenido que ceder, por razones históricas bien conocidas, a Francia y a otros países europeos.

Ese cambio de las relaciones entre España y Latinoamérica alcanzó su punto álgido durante la Segunda República. Hay muchos y muy variados indicadores de que así fue. Uno de ellos es el creciente encuentro en España y en Latinoamérica, durante aquellos años, de escritores de una y otra parte².

En tales circunstancias se enmarca el que, en 1933, coincidieran en Buenos Aires Neruda y Lorca, quien se encontraba en Argentina con motivo del estreno de *Bodas de sangre*. Esa ocasión propició el que los dos pronunciaran un discurso al alimón en un homenaje espontáneo que rindieron entonces a Rubén Darío. Hay en ese discurso unas claves muy significativas de que, tras muchos años de distanciamiento, se estaba produciendo el nuevo y muy necesario acercamiento entre Latinoamérica y España. También hay en ese discurso unas claves de las premisas que en ese acercamiento habían empezado a regir.

Neruda recordaba en *Confieso que he vivido* que aquel discurso fue dedicado a Rubén Darío, porque tanto García Lorca como yo, sin que se nos pudiera

* Universidad Autónoma de Madrid.

¹ Pablo Neruda, "El futuro es espacio", en *memorial de Isla Negra*, ed. Hernán Loyola, Barcelona, Mondadori Bolsillo, 2004, pág. 205.

² Gracias a la invitación de la revista *Historia*, que me cursó su director, el profesor Nicolás Cruz, publicó, con algunos cambios, la ponencia que presenté el 27 de mayo de 2004 en la *Jornada de Estudio. Pablo Neruda y el mundo*, Instituto de Historia y Biblioteca de Humanidades, Pontificia Universidad Católica de Chile.

³ Cf. Francisco Caudet, "Las relaciones editoriales e intelectuales entre España e Hispanoamérica: 1930-1943", en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1987, págs. 141-149.

sospechar de modernistas, celebrábamos a Rubén Darío como uno de los grandes creadores del lenguaje poético en el idioma español³.

En sintonía con Neruda anunció Lorca en ese discurso que iban los dos "a nombrar al poeta de América y de España: Rubén..."⁴, y concluyó con esta tajante declaración de hermanamiento: "Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español, Rubén Darío"⁵.

Para muchos de mi generación, que en los años de formación tuvieron que escuchar una y otra vez las falacias y embustes de la retórica franquista sobre la lengua española, el Imperio y la Hispanidad⁶, las palabras de Neruda y Lorca tienen un dimensión ideológico-cultural de una enorme trascendencia. La tiene sobre todo porque estos dos grandes poetas entendían la lengua no como arma de dominio y dependencia cultural sino como instrumento de encuentro y hermanamiento. Así siempre han pensando muchos españoles, y así aprendimos a pensar por nuestra cuenta muchos de los que crecimos en los tiempos de la vieja retórica oficial del franquismo.

En 1934 fue destinado Neruda al Consulado de Chile en Barcelona y en una de las visitas que prodigó entonces a Madrid, dio en la Universidad Complutense un recital de sus poemas. Lorca, que se encargó de presentar a Neruda, volvió a insistir en las relaciones entre Latinoamérica y España, y volvió a hacer referencia a la lengua castellana, ese lazo común que, como a menudo se suele experimentar, acerca y a veces puede enfrentar y/o alejar a ambas orillas. También hizo Lorca unas alusiones, ahora de manera directa, a la siempre candente cuestión de la influencia francesa⁷. He aquí un fragmento de la presentación de marras:

"La América española nos envía constantemente poetas de diferente numen, de variadas capacidades y técnicas. Suaves poetas de trópico, de meteta, de montaña: ritmos y tonos distintos, que dan al idioma español una riqueza única. [...] Pero no todos estos poetas tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas,

³ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 158.

⁴ *Ibid.*, pág. 159.

⁵ *Ibid.*, pág. 161.

⁶ Cf. Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica. 1939-1953*, Madrid, csic/Centro de Estudios Históricos, 1988.

⁷ En la entrevista con Alardo Prats, "El mundo se hace pedazos", publicada en *El Sol* (Madrid), en 1935, decía Neruda: "Hay señores distinguidos que corren tras las celebridades europeas o de los escritores ya consagrados; pero en cambio viven completamente ajenos a los valores americanos o a los valores de la misma lengua castellana". Y a la pregunta de Alardo Prats: "En este aspecto, ¿ejercen mayor influencia en América las creaciones francesas y la cultura francesa que los valores españoles?", le contestaba Neruda: "Desgraciadamente, sí. El ideal de la gente joven suele ser París y no los valores españoles, los valores eternos de la raza". Alardo Prats añadía esta apostilla: "Pablo Neruda hace estas afirmaciones con un matiz de añagura en sus palabras". Cf. Pablo Neruda, *Nerudiana dispersa, II, 1922-1973, Obras completas, v.*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, pág. 1056.

sobre todo francesas. Pero en los grandes, no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América.

Estos poetas dan el tono descarnado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con las fuentes de nuestros clásicos: poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme el ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle”⁸.

Finalmente, remataba Lorca sus palabras de presentación diciendo que “la poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América de pasión, de ternura y sinceridad”⁹.

Neruda hizo lo posible y lo imposible para que le trasladaran al Consulado de Chile en Madrid, lo que consiguió en febrero de 1935¹⁰. En Madrid se rodeó de viejos y nuevos amigos: Lorca, Alberti, Hernández, Alexandre, Altolaguirre, Serrano Plaja y, entre otros, Panero y Rosales, poetas que más tarde fueron apologistas del régimen franquista.

En 1935 publicó Neruda en Madrid la segunda edición, completa, de *Residencia en la tierra* –la primera edición la había intentado publicar en España, sin éxito, a través de Alberti–¹¹. La edición completa de 1935¹², que contiene tres *Cantos materiales* y un poema a Lorca, fue ocasión propicia para el homenaje a Neruda del grupo de sus amigos poetas españoles. En el folleto-homenaje que se distribuyó para esa ocasión se dejaba bien patente la admiración que se sentía ya entonces en España por el poeta Neruda:

“Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos –últimos testimonios de su magnífica creación– no hacemos otra cosa que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria. Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestar una vez más y públicamente su admiración por una obra que sin disputa constituye una de las más auténticas realidades de la poesía de lengua española”¹³.

⁸ Federico García Lorca, “Presentación de Pablo Neruda”, en *Pablo Neruda*, ed. de E. Rodríguez Monegal y E. M. Santi, Madrid, Taurus-El Escritor y la crítica, 1980, pág. 13.

⁹ *Ibid.*, pág. 14.

¹⁰ Cf. Sergio Macías Brevis, *El Madrid de Pablo Neruda*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, págs. 43-54.

¹¹ Alberti cuenta su admiración por el manuscrito y sus infructuosas gestiones para publicarlo en Madrid, en *La arboleda perdida*, 2. *Tercera y cuarto libros (1931-1987)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 124.

¹² *Residencia en la tierra*. 1925-1931 la publicó en Santiago la editorial Nascimento en 1933; la segunda edición, que incluía *Residencia en la tierra*. 1931-1935, la publicó Bergamín en su editorial Cruz y Raya, en 1935.

¹³ Cf. Juan Cano Ballesta, “Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda”, en *Pablo Neruda*, op. cit., pág. 147, nota 4.

En 1935, año de la publicación en Madrid de la segunda edición de *Residencia en la tierra* y de la revista *Caballo verde para la poesía*, que se encargó de editar Manuel Altolaguirre en su imprenta, había apostado Neruda contra el gusto por Góngora y Garcilaso, dominante en la generación del 27, y a favor de la poesía de Quevedo; a la vez, contrario a la poesía pura y al modelo poético de poetas franceses como Verlaine o Mallarmé, que defendía Juan Ramón Jiménez, se había convertido en el adalid de la poesía impura, tal como había dejado constancia escrita en el manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" y en el editorial "Conducta y poesía"¹⁴, que encabezaron respectivamente los números 1 y 3 de *Caballo Verde para la Poesía*, octubre y diciembre de 1935. Como señala Juan Cano Ballesta:

"La llegada de Neruda a Madrid fue, dentro de las letras de habla española, un encuentro fecundante, un acontecimiento comparable en muchos aspectos a la visita de Rubén Darío cuatro décadas antes. [...] La poesía de Pablo Neruda deslumbró y exasperó en los ambientes literarios madrileños [...]. La presencia de un elemento corrosivo y de un fermento como el de la *Residencia* de Neruda, enriqueció las posibilidades de creación artística [de los ambientes literarios madrileños] aportando [a esos ambientes] un poderoso ingrediente renovador"¹⁵.

Pero, por otra parte, el propio Neruda reconoció que había recibido en España al menos dos enseñanzas.

La primera enseñanza la recordó él mismo en un discurso que ante la "Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores" pronunció, el 24 de marzo de 1939, en el Teatro Mitre de Montevideo:

"Comprendí entonces que a nuestro romanticismo americano, a nuestra fluvial y volcánica construcción, hacía falta esa primera alianza que en España, antes de esta guerra terrible, vi a punto de realizarse, juntándose el misterio con la exactitud, el clasicismo con la pasión, el pasado con la esperanza"¹⁶.

La segunda enseñanza tuvo un alcance también estético pero de signo político y social. Y en este caso, su interlocutor privilegiado fue Rafael Alberti,

¹⁴ A las alusiones que en este editorial iban dirigidas a Juan Ramón contestó éste en el mordaz retrato que le dedicó Neruda en 1939, recogido en *Espanoles de tres mundos*, en 1942. En ese año, Juan Ramón rectificó su opinión, severa y desabrida, sobre Neruda. En enero de 1942, en "Carta a Pablo Neruda", publicada en *Repertorio Americano* (enero 1942), daba Juan Ramón Jiménez la siguiente justificación para explicar su cambio de opinión sobre Neruda, y lo hacía con su personalísima ortografía: "Mi larga estancia actual en las Américas me ha hecho ver de otro modo muchas cosas de América y de España [...]. entre ellas la poesía de usted. Es evidente ahora para mí que usted espresa con tanteo exuberante una poesía hispanoamericana jeneral auténtica, con toda la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte de este continente". Cf. Ricardo Gullón, "Relaciones Pablo Neruda - Juan Ramón Jiménez", en *Pablo Neruda, op. cit.*, pág. 187.

¹⁵ Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda", en *Pablo Neruda, op. cit.*, págs. 143-144.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, pág. 144, nota 1.

con quien Neruda, se reconoció deudor en estas declaraciones a Alfredo Cardona Peña:

“Profunda influencia tuvo sobre mis ideas políticas la valiente actitud de Rafael Alberti, que ya era un poeta popular y revolucionario. En general había un despertar político y revolucionario extraordinario, tanto en esta generación como en la que venía, entre los cuales contaba con numerosos amigos”¹⁷.

Cuando Neruda conoció a Alberti era desde hacía unos años “un poeta popular y revolucionario”. Había publicado, en enero de 1930, la “Elegía cívica”, su primera y muy personal alabanza, anunciadora de la ruptura político-estética que caracterizaría su obra a lo largo de la década de los años treinta. El poema de Alberti estaba —en palabras de Xavier Abril— henchido “de intuiciones sobre la suerte y descalabro que iba a correr el régimen de opresión monárquico-dictatorial”, pero todavía se expresaba entonces Alberti —también según Xavier Abril— “en términos anarquistas, un tanto dinamiteros y desafordados”¹⁸. Ese nuevo discurso albertiano aparecía nuevamente cuando con ocasión del estreno de *El hombre deshabitado*, en febrero de 1931, gritó “¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!”¹⁹. Otra muestra de su rebeldía de aquellos años fue *Fernán Galán*, pieza estrenada en junio de 1931, en la que llegó a hacer que la Virgen se declarara republicana y que incluso defendiera con un fusil la causa republicana.

En 1931, Rafael Alberti y María Teresa León, becados por la Junta de Ampliación de Estudios, emprendieron un decisivo viaje a Francia, Holanda, Alemania y la Unión Soviética.

Después de pasar unos meses en París fueron, en agosto de 1932, a Amsterdam, donde participaron en el Congreso Mundial contra la Guerra, presidido por Henri Barbusse. Entró Alberti entonces en contacto con uno de los problemas, el peligro de la guerra europea, que más obsesionaba a la izquierda europea y al que, poco después, ocupó un destacado protagonismo en *Octubre*, la revista de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, que en 1933 fundó Alberti en Madrid. Poco antes, en mayo de 1932, se estuvo

¹⁷ Cf. Alfredo Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, Andrea, 1955, págs. 30-31. En la citada entrevista que en 1935 le hizo Alardo Prats a Neruda, le decía éste, “A los intelectuales se les podrá reprochar si no se preocupan de los problemas que agitan nuestro tiempo. Pero el poeta intuitivo no tiene ideas de ninguna clase; está fuera de todo reproche; vive en un túnel, ciego de oscuridad o de luz...” (pág. 1054). Y poco después, añadía: “En general creo que el contacto con las ideas del medio ambiente influye peyorativamente en la obra poética y que acaba por matar al artista. Quede aquello reservado para el hombre de pensamiento o para el hombre de acción. Yo no tengo la ambición de la extensión de mi obra en cuanto a los demás. Quiero ser revolucionario dentro de mi obra. Para otras cosas no tengo capacidad para mover ni un hilo”. (pág. 1055).

¹⁸ Xavier Abril, “Poesía y revolución”, prólogo a Rafael Alberti, *Consignas*, Madrid, octubre, 1933, pág. 2.

¹⁹ Cf. Enrique Montero, prólogo a la reimpresión facsimilar de *Octubre*, Vaduz, Topos Verlag AG, 1977, pág. xi.

relacionando en Berlín con los intelectuales revolucionarios alemanes del periódico *Die Rote Fahne* y la revista *Die Linkskurve*. En diciembre de 1932 había emprendido viaje a Moscú, donde estableció los comienzos de una muy estrecha relación con intelectuales de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. En 1933, de regreso a España, hizo nueva escala en Berlín, en donde fue testigo —como recuerda María Teresa León en *Memoria de la melancolía*— de brutales actos de antisemitismo nazi²⁰. En abril de 1933 se hallaba nuevamente en Madrid y en una entrevista aparecida en el periódico *El Imparcial*, el 23 de abril, declaró que estaba escribiendo los versos del libro *Consignas* y preparando la revista *Octubre*, cuyo número 0 se publicó el 1 de mayo de 1933.

En la declaración de principios, aparecida en el número 0 de *Octubre*, se hacía la defensa de la revolución rusa y se asumían como propios los principios generales aprobados en el Congreso general de literatura revolucionaria celebrado, en 1930, en Kharkov.

En ese número 0 publicó Rafael Alberti el poema "S.O.S.", que iba precedido del epígrafe: "Todos, escritores, artistas, intelectuales de todas clases, todos en exilio de los parados de la Tierra, de los trabajadores que luchan por la revolución y se mueren de hambre".

La influencia de la Unión Soviética resultaba también evidente en el título de la revista, un inequívoco homenaje a la revolución de Octubre, así como en los versos de *Consignas*, pero ello no fue impedimento para que también hubiera, tanto en la revista como en el libro de poemas, una influencia alemana. Xavier Abril, en el prólogo a *Consignas*, se detenía en estos dos extremos:

"El poeta Rafael Alberti ha sido captado, en el proceso de transformación social que se opera en nuestra época, por el hecho más grande y justo de la historia: la Revolución proletaria de Octubre. Este cambio no se debe, como pueden sostener los críticos burgueses, a una postura sentimental, temática, a una "explosión" del poeta. Responde, al contrario, a una maduración mental, a una confrontación con la realidad, con la descarnada lucha de clases que se desarrolla en el mundo. En Alemania, el poeta se ha dado cuenta material de la verdadera estructura de la sociedad capitalista. La comprensión de este fenómeno es la que ha determinado su evolución profunda"²¹.

Este cambio de dirección había sido ya expresado por César Vallejo, quien en *Rusia en 1931*, divulgó una serie de principios sobre la nueva sociedad rusa y sobre la función de los escritores revolucionarios. El signo de los tiempos que corrían —argumentaba César Vallejo— era colectivo, por lo que, en consecuencia, el individualismo de los vanguardistas había perdido actualidad²².

²⁰ Cf. María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, pág. 265.

²¹ Xavier Abril, prólogo a *Consignas*, *op. cit.*, pág. 1.

²² Cf. Francisco Caudet, "César Vallejo y el marxismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio-julio 1988, págs. 779-801.

Estos cambios estético-ideológicos dejaron obsoletos tanto la preferencia por Quevedo como el manifiesto y el editorial por una poesía impura, que he recordado un poco más arriba. Neruda fue de ello consciente como lo prueba la nota que antepuso, en marzo de 1939, al poema "Las furias y las penas" (título tomado de un poema de Quevedo):

"En 1934 fue escrito este poema ["Las furias y las penas"]. Cuántas cosas han sucedido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. Ay! si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto. El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor"²³.

El poema "Reunión bajo las nuevas banderas", que publicado en 1940 en *España Peregrina* fue posteriormente recogido en *Tercera residencia*, tiene, como esa nota de marzo de 1939, una función testimonial del cambio estético-ideológico que iba a suponer un cambio trascendental en la obra nerudiana:

*Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sostengo la misma copa roja
e igual asombro enfurecido:
un día
palpitante de sueños
humanos, un salvaje cereal
ha llegado a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos del hombre.
Y así, reunido,
duramente central, no busco asilo
en los huecos del llanto...
[...]
Juntos, frente al sollozo!
Es la hora
alta de tierra y de perfume, mirad este rostro
recién salido de la sal terrible,
mirad esta boca amarga que sonríe,
mirad este nuevo corazón que os saluda
con su flor desbordante, determinada y áurea²⁴.*

En "Tal vez cambié desde entonces", poema recogido en *Memorial de Isla Negra*, volvía sobre el cambio que supuso la España de los años treinta para él y su poética:

²³ Pablo Neruda, "Las furias y las penas", en *Tercera residencia*, ed. Hernán Loyola, Barcelona, Mondadori Debolsillo, 2003, pág. 27.

²⁴ *Ibid.*, págs. 34-35.

A mi patria llegué con otros ojos
 que la guerra me puso
 debajo de los míos.
 Otros ojos quemados
 en la hoguera,
 salpicados
 por llanto mío y sangre de los otros,
 y comencé a mirar y a ver más bajo,
 más al fondo inclemente
 de las asociaciones. La verdad
 que antes no despegaba de su cielo
 como una estrella fue,
 se convirtió en campana,
 oí que me llamaba
 y que se congregaban otros hombres
 al llamado²⁵.

España en el corazón y *Cancionero general* son los dos grandes resultados de ese cambio de signo poético, del que dan testimonio los poemas "Reunión bajo las nuevas banderas" y "Tal vez cambié desde entonces".

En *Confieso que he vivido*, tras recordar Neruda la edición que de *España en el corazón* hicieron los milicianos republicanos en el frente, viéndose obligados por falta de papel a fabricarlo con restos de uniformes y otros "insólitos materiales" —palabras de Neruda—²⁶, tenía sobrados motivos para hacer esta emocionada constatación:

"No ha habido en la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española. La sangre española ejerció un magnetismo que hizo temblar la poesía de una gran época"²⁷.

Y poco más adelante añadía Neruda:

El contacto de España me había fortificado y madurado. Las horas amargas de mi poesía debían terminar. El subjetivismo melancólico de mis *Veinte poemas de amor* o el patetismo doloroso de *Residencia en la tierra* tocaban a su fin. Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. Puede la poesía servir a nuestros semejantes? Puede acompañar las luchas de los hombres? Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente a las aspiraciones del ser humano²⁸.

²⁵ Pablo Neruda, "Tal vez cambié desde entonces", en *Memorial de Isla Negra*, op. cit., pág. 94.

²⁶ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 174.

²⁷ *Ibid.*, pág. 177.

²⁸ *Ibid.*, pág. 196.

En *España en el corazón* recordó Neruda los tiempos de paz y gozosa camaradería que vivió en Madrid con los poetas españoles y la ruptura de aquel mundo idílico que provocó, entre otros muchos desastres mucho más trágicos y dolorosos, el estallido de la guerra. En "Explico algunas cosas" recordaba:

*Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.
Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.
Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos,
Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?
Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?
Hermano, hermano!
[...]
Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre²⁹.*

Sangre, desde entonces, y destrucción, ruinas... Madrid ya no era aquel Madrid de poetas amigos, poblado de geranios, perros y chiquillos. En "Madrid (1937)" escribía cómo era ese otro Madrid:

*Ciudad de luto, socavada, herida,
rota, golpeada, agujereada, llena
de sangre y vidrios rotos, ciudad sin noche, toda
noche y silencio y estampido y héroes,
ahora un nuevo invierno más desnudo y más solo,
ahora sin harina, sin pasos, con tu luna
de soldados³⁰.*

²⁹ Pablo Neruda, "Explico algunas cosas", en *Tercera residencia, op. cit.*, págs. 19-20.

³⁰ *Ibid.*, pág. 58.

A *España en el corazón* dedicó María Zambrano, poco antes de terminar la guerra, el artículo, magnífico artículo, "Pablo Neruda o el amor de la materia", donde, tras celebrar que *España en el corazón* fuera "la muestra verídica de la compenetración íntima verificada entre Pablo Neruda poeta y España, España en su tragedia", llegaba a la conclusión de que esa compenetración no era posible

"si no existiese algo común, si antes ya de la tragedia, en sus vísperas, Pablo Neruda, hombre y poeta, no hubiera recorrido, abierto el corazón, los caminos de España; si no hubiese dejado llegar hasta el corazón mismo de su poesía las voces de nuestro pueblo"³¹...

Si no hubiera existido algo –yo diría: mucho– en común, no habría escrito Neruda, como sugiere María Zambrano, los poemas de *España en el corazón*, ni versos como éstos, que dedicó a la España del *Winnipeg* que ayudó, de manera determinante, a que Chile les ofreciera una nueva patria:

*Yo sentía en los dedos
las semillas
de España
que rescaté
yo mismo y esparcí
sobre el mar, dirigidas
a la paz
de las praderas*³².

O estos versos, del poema "Yo reíno", continuación del anterior poema:

*y era mi poesía la bandera
sobre
tantas congostas
la que desde el navío los llamaba
latiendo y acogiendo
los legados
de la descubridora
desdichada,
de la madre remota
que me otorgó la sangre y la palabra*³³.

Neruda abandonó Madrid en noviembre de 1936 y fijó temporalmente la residencia en París, donde desarrolló una labor de propaganda en favor de la causa republicana. En París publicó con Nancy Cunard la revista *Los poetas del*

³¹ María Zambrano, "Pablo Neruda o el amor de la materia", *Hora de España*, núm. xxiii, noviembre de 1938, pág. 41.

³² Pablo Neruda, "Misión de amor", *Memorial de Isla Negra*, op. cit., pág. 91.

³³ *Ibid.*, pág. 92.

mundo defienden al pueblo español, fue uno de los fundadores del Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España y tomó una parte muy activa en la organización del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, convocado en Madrid-Barcelona-Valencia para el mes de julio de 1937. En ese Congreso —permítanme que introduzca una pequeña nota de humor—, Neruda y Alberti le gastaron una broma a uno de los asistentes al Congreso, Huidobro, con quien Neruda estaba enemistado. Cuenta Alberti en *La arboleda perdida* que a Vicente Huidobro, “gran poeta, sí, pero de una inmensa vanidad, rayana casi en lo grotesco”, le hicieron llegar esta copla, que ellos, Neruda y Alberti, compusieron, con el bulo de “que los soldados la cantaban con alborozo en las trincheras”:

*Ya llegó nuestro Vicente,
ganaremos la batalla,
que es el hombre más valiente
por donde quiera que vaya*³⁴.

En 1937, de vuelta nuevamente Neruda en Chile, fundó la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, y su órgano oficial *Aurora de Chile*, filial chilena de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, que en 1937, en medio de la guerra, había celebrado su II Congreso en España. En *Aurora de Chile*, núm. 12, 4 de julio de 1939, aparecía reproducida esta nota autógrafa de Neruda:

“América debe tender la mano a España en la desventura. Millares de españoles se amontonan en inhumanos campos de concentración, llenos de miseria y de angustia.

Traigámoslos a América. Chile, recién salido de una convulsión terrestre [terremoto de Chillán] que lo ha cubierto de ruinas, abre las puertas para que en su territorio se alberguen estas víctimas españolas del fascismo europeo. Agregad a este gesto generoso vuestra ayuda material! Españoles a Chile!”.

Pablo Neruda

En 1938, nuevamente en Chile, tomó Neruda parte activa en la campaña electoral de Pedro Aguirre Cerda, candidato a las elecciones presidenciales del Frente Popular. Tras la victoria de Aguirre Cerda fue nombrado Cónsul Especial para la Inmigración Española, cargo adscrito a la Embajada de Chile en París. Chile se sumaba así a México en un gesto de solidaridad que había de traducirse en la expedición del *Winnipeg*, el llamado “Barco de la Esperanza”³⁵.

La polémica acompañó, desde antes de partir de Francia, a la expedición del *Winnipeg*. Los motivos son semejantes a los que rodearon a las expediciones

³⁴ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 2. op. cit., pág. 20.

³⁵ Llegaron también varios centenares de exiliados republicanos en los vapores *Marsilia*, *Órbita*, *Fornosa*, *Reina del Pacífico*.

a México del *Sinaia*, el *Ipanema* y el *Mexique*. Las acusaciones de favorecer a los comunistas y de saltarse las disposiciones gubernamentales en lo referente a la selección de los emigrantes, han pretendido empañar la labor del Gobierno chileno, de Neruda, del SERE y de la FOARE argentina.

El Cónsul del gobierno de Franco en Chile remitía al Ministerio de Asuntos Exteriores, el 10 de enero de 1940, este informe sobre "los refugiados rojos", que dividía en estos tres grupos:

1º Los obreros o jornaleros que encuentran pronto acomodo por sus cualidades de seriedad y rendimiento superiores a las de los obreros chilenos y por consecuencia muy apreciados en el ambiente de trabajo.

2º Los profesionales.

3º Los agitadores políticos. Esta es la plaga que encuadra con más acomodo en la mentalidad pobre y degenerada de los politiquillos chilenos.[...] Estos son los que ensanchan cada día más su actividad expansiva y los que toman parte directa en la política del país³⁶.

El sambenito de "rojos" cayó como una losa sobre los republicanos. La política propagandística franquista había calado hondo en amplios sectores del extranjero, tanto en Europa como en América, donde, desde antes del estallido de la guerra civil, había empezado a extenderse —el suelo estaba por tanto bien abonado— la identificación con las ideologías totalitarias alemana e italiana³⁷.

En otro de los informes de la diplomacia franquista en Chile, se aseguraba:

"Según declaraciones de los mismos refugiados hay entre ellos un 40% de verdaderos criminales comunistas y gente de mala especie que vienen dispuestos a armar alboroto y con los cuales nada quieren saber los restantes"³⁸.

Dejando de lado la infundada e interesada preocupación del Cónsul franquista por los "agitadores políticos" y los "criminales comunistas y gente de mala especie", esos fragmentos de los dos informes de la diplomacia franquista

³⁶ F. Vidal y Saura, Informe del 10 de enero de 1940. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. R-1578, exp. 6 (en adelante: AMAE). Después del grupo "2º Los profesionales", se añadía un comentario sobre las dificultades de los profesionales con títulos académicos para encontrar colocación. Pero también se señalaba que quienes habían dirigido previamente en España empresas hallaban trabajo con más facilidad.

³⁷ Cf. B. Bermejo, "La Phalange Espagnole en France", en P. Milza y D. Peschansky (eds.), *Exils et migration. Italiens et Espagnols en France, 1938-1946*, Paris, Editions L' Harmattan, 1994, págs. 517-528. Para referencias acerca de esa actitud en los países latinoamericanos, cf. Los capítulos "México, tierra de exilio" y "Sociología del exilio", Francisco Caudet, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.

³⁸ Informe de J. R. Gómez de Acebo, 10 de octubre de 1939. AMAE. A continuación se añadía este comentario: "Antes de embarcar en Francia se les prometió que a su llegada a Chile recibirían 1.500 pesos por persona, ayuda ésta que no han visto ni verán pues el comité de Socorro contaba para ello con 3 millones de francos pero a causa de la guerra no han podido ser girados". Pero no fue así, pues la FOARE giró ese dinero —f. El capítulo "El laberinto de la diáspora", en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939, op. cit.*— y, por tanto, consiguió auxiliar a los refugiados.

ponen de relieve que la mayoría de los exiliados del *Winnipeg* pertenecía al primer grupo, el grupo de "los obreros o jornaleros que encuentran pronto acomodo". Otro testimonio en esta misma línea es el de Joaquín Edwards Bello, quien en septiembre de 1939 hacía estos comentarios, más matizados que los del anterior informe consular:

"Llegaron a Chile dos mil emigrantes españoles, la mayoría de ellos obreros. ¡Bienvenidos! Chile es un espacio sin pueblo. La primera impresión de los campos chilenos es de anemia, de ausencia de humanidad. Falta gente, mucha gente. Pero al pueblo chileno le desagrada el obrero extranjero, competidor.

Nuestro pueblo rechaza al obrero extranjero y acepta al patrón. Por otra parte, el obrero extranjero se habitúa difícilmente a compartir el género de vida de nuestra masa obrera. Por eso tiende invariablemente a mandar, a elevarse, a volverse amo. Se vuelve patrón, o se aleja"³⁹.

Estos comentarios daban cuenta de que el exilio abocaba al, para decirlo en términos mexicanos, "agachupinamiento", a integrarse en los sectores medios y altos de la sociedad de acogida; y, a la vez, permiten concluir que Francia, que albergó al grueso de la emigración, no fue el destino, como afirma Antonio Risco, de una emigración de base más popular y sindical que la de América, a la que considera "de carácter pequeño-burgués e intelectual"⁴⁰. Así pues, con los datos de que hoy disponemos difícilmente se sostiene el argumento, defendido por el mismo Risco y otros estudiosos, de que se produjo una "fractura sociológica"⁴¹ que revela la existencia de dos corrientes diferenciadas de exilio: la americana y la europea.

Tampoco resultan fundadas las acusaciones, que se hicieron en el pasado y aún se siguen haciendo, de que ciertos partidos políticos fueron deliberada y consistentemente discriminados en los embarcos con destino a América. Curiosamente, quienes con más virulencia vertieron esas acusaciones, los partidarios de Indalecio Prieto, fueron los que menos podían, cuando empezaron a actuar desde la JARE, a alardear de imparcialidad. A fin de cuentas, Prieto, ex ministro de Guerra, basó su injustificable apropiación del tesoro del *Vita* en la difamación de su enemigo de partido, Negrín, y en el anticomunismo⁴².

Pero, en cualquier caso, quienes más activamente participaron en organizar las grandes expediciones de emigrantes fueron los negrinistas a través del SERE, organismo republicano que sufragó los gastos de fletar el *Winnipeg*. El Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE), creado por Negrín,

³⁹ J. Edwards Bello, "Emigrantes", *La Nación*, 9 de septiembre de 1939.

⁴⁰ A. Risco, "El exilio en Francia. Conciencia intelectual de oposición y proyecto cultural", en J. Tusell, A. Altet y A. Mateos (eds.), *La oposición al régimen de Franco*, vol. II, Madrid, UNED, 1990, pág. 86.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 86.

⁴² Cf. el capítulo "El pleito del *Vita*", en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, op. cit.

era, como no podía ser de otro modo, muy representativo de las diversas formaciones políticas republicanas que no se habían roto, en los momentos finales de la guerra, con el Frente Popular. Su Consejo ejecutivo incluía a destacados miembros del Partido Socialista, Izquierda y Esquerra Republicana, Unión Republicana, Partido Nacionalista Vasco, Partido Comunista, Federación Anarquista Ibérica, Partido Socialista, Acción Catalana, Confederación Nacional del Trabajo y de la Unión General de Trabajadores.

Neruda, en su calidad de Cónsul Especial para la Inmigración Española, en continuo contacto con el Gobierno de Chile, pero también con Negrín y Álvarez del Vayo, ex Ministro de Asuntos Exteriores. Cuando recibió Neruda órdenes de su Gobierno de detener la expedición, recuerda en *Confieso que he vivido*:

"Decidí consultar el caso con Negrín. Había tenido la suerte de hacer amistad con el presidente Juan Negrín, con el ministro Álvarez del Vayo y con algunos otros de los últimos gobernantes republicanos. Negrín era el más interesante. La alta política española me pareció siempre un tanto parroquial o provinciana, desprovista de horizontes. Negrín era universal, o por lo menos europeo, había hecho sus estudios en Leipzig, tenía estatura universitaria. Mantenía en París, con toda dignidad, esa sombra inmaterial que son los gobiernos en el exilio"⁴³.

¿Una sombra inmaterial...? No de todo. Porque había previsto, muchos antes de caer la República, transferir cuantiosos capitales a Francia y México⁴⁴ para fletar barcos que transportaran contingentes de republicanos a América y les ayudaran a establecerse en sus lugares de destino. Negrín supervisó el envío de republicanos a México y también a Chile. Neruda se tomó muchas licencias poéticas en su poema "Misión de amor":

*Yo los puse en mi barco.
Era de día y Francia
su vestido de lujo
de cada día tuvo aquella vez,
fue
la misma claridad de vino y aire
su ropaje de diosa forestal.
Mi navío esperaba
con su remoto nombre
Winnipeg
pegado al malecón del jardín encendido,
a las antiguas uvas acérrimas de Europa*⁴⁵.

⁴³ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 204.

⁴⁴ Los fondos que mandó Negrín a México en el yate *Vita*, cayeron en manos de Prieto, su enemigo político, que le traicionó. Prieto estaba en México, de vuelta de Chile, donde representó al Gobierno español en la toma de posesión de Aguirre Cerda. Cf. "El pleito del *Vita*", en *Hipótesis del exilio republicano de 1939*, op. cit.

⁴⁵ Pablo Neruda, "Misión de amor", *Memorial de Isla Negra*, op. cit., pág.90

No era su barco –con ello no quisiera negarte en lo más mínimo los muchos méritos que tuvo su iniciativa de organizar la expedición del *Winnipeg*– ni puso él en el barco a todos los emigrantes; entre otros motivos, porque no tuvo, más que en contados casos, la última palabra –como afirma en “El *Winnipeg* y otros poemas”– en la elección de los emigrantes.

Hace unos pocos meses, el exiliado español Víctor Pey, que acaba de cumplir 88 años y mantiene una buenísima memoria, recordaba en una entrevista, que la selección para embarcar en el *Winnipeg* no la hizo Neruda, contrariamente a lo que él mismo dio a entender en varias ocasiones, más que en una mínima parte. El testimonio de Víctor Pey lo corroboran otras fuentes por lo que resulta muy creíble:

“La selección la hicieron los partidos del Frente Popular y el gobierno [español] en el exilio. Se hizo cuoteo de acuerdo a la composición del Frente Popular español y Neruda se reservó cien cupos y esos los dio a dedo. Mi familia y yo fuimos seleccionados a dedo por Neruda. No éramos comunistas, Neruda lo sabía y tampoco me preguntó. Estoy seguro de que me seleccionó porque mi hermano, mi cuñado y yo éramos ingenieros, los tres éramos intelectuales”⁴⁶.

Concepción Ruiz Funes y Enriqueta Tuñón, que han analizado la militancia política de la población del *Sinaia*, expedición que por ser la primera y una de las más numerosas era potencialmente la más susceptible de poner a prueba el partidismo de quienes la organizaron, llegan a unas conclusiones que desmienten que así hubiera ocurrido. Las acusaciones de partidismo, alentadas por el anticomunismo de muchos republicanos y de los mismos países que albergaron a los refugiados, ha sido un lamentable *topos* del exilio que en buena medida ha conseguido su propósito de empañar la actuación tanto del SERE como de gobiernos –el de Aguirre Cerda y el de Cárdenas–, y diversas organizaciones filantrópicas, como la FOARE o los cuáqueros, en favor de los republicanos apresados en los campos de concentración franceses y norafricanos⁴⁷.

Esa enemiga se ha centrado a menudo en la actuación de ciertas personalidades que desempeñaron un papel muy activo en esos menesteres humanitarios. Tal es el caso de Narciso Bassols y del matrimonio Gamboa, en México⁴⁸, o de Pablo Neruda, en Chile, a quienes se les continúa acusando de haber actuado de manera sectaria⁴⁹. Pero ni las estadísticas ni los testimonios de muchos

⁴⁶ Marcelo Mendoza, “Victor Pey, 88 años: “No cabe duda de que debí morir varias veces”, *Sietemas*7, núm. 113, 4 de junio de 2004.

⁴⁷ Cf. los capítulos “El laberinto de la diáspora”, “México, tierra de exilio” y “El pleito del *Vita*”, en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*.

⁴⁸ En 1989, con ocasión del cincuenta aniversario de la llegada a México del *Sinaia*, la prensa mexicana recogió, lo que resulta lamentable, las viejas acusaciones contra el matrimonio Gamboa.

⁴⁹ En la nota verbal del 8 de enero de 1940, AMAE, la legación consular de Franco en Chile informaba a Madrid: “Tiene el propósito Pablo Neruda, que se vio frustrado al trasladarse a México,

exiliados avalaban esos infundios que alimentan el flujo de ciertas memorias atribuladas. Por otra parte, el problema de los refugiados era de una envergadura tal que propiciaba todo tipo de sospechas y especulaciones. Cómo se podía convencer a quienes no eran seleccionados de que simplemente no había sitio para todos en las expediciones. La acusación de discriminación, de partidismo y sectarismo, era una añagaza fácil⁵⁰.

Además, los países que acogieron a los emigrantes tenían sus propias políticas migratorias. Los representantes del Gobierno mexicano actuaron según las directrices que recibían de su país y lo mismo cabe decir de Chile. Neruda manifestó en diciembre de 1939, que "su labor en Francia se hizo de acuerdo con las órdenes recibidas de su jefe el Ministro de Relaciones Exteriores, añadiendo que en los campos de concentración de Francia quedaban todavía alrededor de 120.000 hombres deseosos de trabajar y de surgir"⁵¹. Neruda, que mencionó con cierto detalle en *Confieso que he vivido* el encargo del presidente chileno Aguirre Cerda de organizar una expedición de refugiados, que se dio a conocer con el nombre de su diario de a bordo, *Los dos mil del Winnipeg*⁵², dedicó a este episodio un emotivo artículo, "El Winnipeg y otros poemas", donde, entre otras cosas, desmentía a quienes arteramente le acusaron de partidismo. Reproduzco de ese artículo unos fragmentos:

"Yo no pensé, cuando viajé de Chile a Francia, en los azares, dificultades y adversidades que encontraría en mi misión. Mi país necesitaba capacidades calificadas, hombres de voluntad creadora. Necesitábamos especialistas. El mar chileno me había pedido pescadores. Las minas me pedían ingenieros. Los campos, tractoristas. Los primeros motores Diesel me habían encargado mecánicos de precisión.

Recoger a estos seres desperdigados, escogerles en los más remotos campamentos y llevarlos hasta aquel día azul, frente al mar de Francia donde suavemente se mecía mi barco *Winnipeg*, fue cosa grave, fue asunto enredado, fue trabajo de devoción y desesperación"⁵³.

La oposición al Gobierno de Aguirre Cerda se enfrentó en la Cámara de Diputados con tal virulencia a esa expedición, que estuvo a punto de causar una grave crisis política. El Canciller Abraham Ortega, debido a esa polémica,

de fundar en Chile una Universidad de Estudios Hispánicos que estaría atendida por los más destacados españoles que se encuentran expatriados." [El subrayado es mío]. Este texto es una prueba más de que el interés de Neruda por España no estaba solamente motivado, como afirman sus detractores, por el sectarismo político. Cf. además el capítulo "El laberinto de la diáspora".

⁵⁰ Cf. el capítulo "Sociología del exilio", en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*.

⁵¹ Texto recogido en el informe de J. R. Gómez-Acebo de 29 de diciembre de 1939, que se conserva en AMAE.

⁵² Este diario existe pero, por desgracia, todavía no se sabe, después de tantos años, en poder de quién está. Los diarios de a bordo del *Sinai*, el *Ipanema* y el *Mexique* fueron donados a la Fundación Pablo Iglesias, Madrid.

⁵³ Pablo Neruda, "El Winnipeg y otros poemas", en *Nerudiana dispersa, II, op. cit.*, págs. 244-245.

presentó la dimisión, que el Presidente no aceptó. El Gobierno, que llegó en esos momentos a reconsiderar la decisión de permitir la inmigración de republicanos, mandó a Pablo Neruda, cuando ya estaba a punto de partir de Francia el *Winnipeg*, la orden, que no atendió, de esperar. No es de extrañar que cuando el barco avistaba las costas chilenas muchos expedicionarios llegaran a temer que no se les iba a permitir desembarcar⁵⁴.

Una tormenta en un vaso de agua. Chile, su Gobierno y la inmensa mayoría de la ciudadanía, recibió con los brazos abiertos a los emigrantes del *Winnipeg*. Y a pesar de la intensa campaña contra los republicanos, los temores de la derecha, como había ocurrido en Francia, en México y en otros países latinoamericanos⁵⁵, pronto se desvanecieron.

Los emigrantes republicanos no fueron, poco tardaron en comprobar todos los sectores de la sociedad, ni un peligro ni una carga. La decisión del Gobierno, motivada principalmente por razones humanitarias y de interés nacional, redundó, como ocurrió en los demás países de acogida, en beneficio de todas las partes.

En un artículo aparecido, en agosto de 1939, en *España Republicana*, de Buenos Aires, se decía:

"En el *Winnipeg*, que boga con rumbo a Valparaíso, van 2.000 españoles de elite a sembrar en el continente americano ideas de paz, de progreso y de trabajo. [...] España, generosa siempre, aun en los momentos en que su sacrificio llega a paroxismo, aporta a los países hermanos lo mejor de su espíritu y de sus energías. [...] Va en esa expedición representada toda España, con todas sus virtudes y sus modalidades tan dispares. Un mosaico de hombres, mujeres y niños, de todas las clases sociales, de todas las profesiones y de todas las procedencias. Les une un ideal común de sacrificio y de redención. Junto al sabio catedrático, al escritor ilustre o al artista famoso, van los artífices de trabajo manual, los mejores en cada especialidad. Y van con un deseo de superación admirable, plenos de esperanza y de confianza en sí mismos. El barco es toda España"⁵⁶.

El financiamiento del transporte y primeros auxilios en Chile de los refugiados republicanos fue tratado por el Canciller Abraham Ortega y Pablo Neruda con la FOARE argentina y uruguaya⁵⁷, y con el SERE. La FOARE entregó la importan-

⁵⁴ Cf. Jaime Ferrer Mir, *Los españoles del Winnipeg. El barco de la esperanza*, Santiago, Ed. Cal Sogas, 1989, *op. cit.*, pág. 180.

⁵⁵ Cf. los estudios sobre Chile, México, Argentina, Cuba, Perú y Colombia en M. Falcoff y F. B. Pike (eds.), *The Spanish Civil War, 1936-1939. American hemispheric perspectives*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.

⁵⁶ "La España republicana hace a Chile un presente espléndido", *España Republicana*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1939.

⁵⁷ Federación de Organismos de Ayuda a los Republicanos Españoles. Esta Federación, que tuvo sedes en distintos países latinoamericanos, mantenía lazos muy estrechos con organizaciones políticas y sindicales de izquierdas.

te cantidad de tres millones de francos al Gobierno chileno para que sufragar el flete del barco y para que los recién llegados dispusieran de medios que les permitieran, al menos durante los primeros meses, los más difíciles, sobrevivir⁵⁸.

Llama la atención que la discusión sobre la obra humanitaria que fue la operación del *Winnipeg*, se centrara, y se siga centrando en algunos medios, en torno al presunto partidismo político de Pablo Neruda y se deje en un segundo plan que en gran medida gracias a Neruda fue posible sacar del infierno de los campos de concentración franceses y norafricanos a una población que pertenecía casi en su totalidad a la clase trabajadora. Los que estaban empeñados entonces y quienes lo están todavía hoy en cuestionar o denigrar a Pablo Neruda, al Gobierno de Aguirre Cerda, al SERE, a la FOARE, al CCHARE⁵⁹, y a tantos chilenos que se solidarizaron con los refugiados, dan muestras de una torticera obcecación. Los resultados de esa política fueron muy positivos.

A ello habría que atenerse.

A ello y a que desde el Gobierno se sentaron unos principios, y quienes recibieron el encargo de implementarlos, los implementaron. Muchos y muy extraordinarios son, por tanto, los motivos de satisfacción para todos.

En "El *Winnipeg* y otros poemas" dijo Neruda sobre la acción que protagonizó de salvar a los dos mil de *Winnipeg*, que esa acción había sido su mejor poema. El artículo "El *Winnipeg* y otros poemas" terminaba con estas palabras:

Que la crítica borre toda mi poesía, si le parece. Pero este poema, que hoy recuerdo, no podrá borrarlo nadie⁶⁰.

Ese poema lo escribió Pablo Neruda pero también lo escribió Chile, todo Chile.

Recordaré, para terminar, las palabras que dirigió Neruda a los más de 2.000 republicanos refugiados en Francia poco antes de embarcar en el *Winnipeg*:

"Españoles:

Tal vez de toda la vasta América fue Chile para vosotros la región más remota.

También lo fue para vuestros antepasados.

Muchos peligros y mucha miseria sobrellevaron los conquistadores españoles. Durante trescientos años vivieron en continua batalla contra los indomables araucanos.

De aquella dura existencia queda una raza acostumbrada a las dificultades de la vida. Chile dista mucho de ser un paraíso. Nuestra tierra sólo entrega su esfuerzo a quien la trabaja duramente.

⁵⁸ Cf. el folleto *International Solidarity and the Spanish Republicans, International Emergency Conference for Spanish Refugees*.

⁵⁹ Comité Chileno de Ayuda a los Refugiados Españoles. Fue creado bajo los auspicios del Frente Popular de Chile.

⁶⁰ Pablo Neruda, "El *Winnipeg* y otros poemas", en *Nerudiana dispersa, II, op. cit.*, pág. 247.

Republicanos:

Nuestro país os recibe con cordial acogida. Vuestro heroísmo y vuestra tragedia han conmovido a nuestro pueblo.

Pero tenéis ante vosotros sólo una perspectiva de labor, que puede ser fecunda, para bien de vuestra nueva patria, amparada por su gobierno de base popular⁶¹.

Pero esa perspectiva y esa nueva patria –sabía muy bien Neruda– no podían nunca curar del todo las ansias que siente todo exiliado de regresar a su suelo patrio. Digo que sabía muy bien Neruda de esas ansias que nunca nada puede curar del todo porque él también las sintió en sus exilios y peregrinajes por el mundo. Una muestra de ello la ofrece este fragmento de uno de los poemas incluidos en *Canto general*, “Himno y regreso (1939)”, donde hay resonancias, o me parece a mí verlas, de la tragedia de los refugiados españoles que sufrió como una tragedia propia:

Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre.

*Pero te pido, como a la madre el niño
lleno de llanto.*

Acoge

esta guitarra ciega

y esta frente perdida.

Salí a encontrarte hijos por la tierra,

salí a cuidar caídos con tu nombre de nieve,

salí a hacer una casa con tu madera pura,

salí a llevar tu estrella a los héroes heridos.

Ahora quiero dormir en tu substancia.

Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas,

tu noche de navío, tu estatura estrellada⁶².

En el poema “Exilio”, recogido en *Memorial de Isla Negra*, definía esa traumática experiencia humana que contó con tantas víctimas –Neruda fue una de ellas– en el siglo xx:

El destierro es redondo:

un círculo, un anillo:

le dan vuelta tus pies, cruzas la tierra,

no es tu tierra,

te despierta la luz, y no es tu luz,

la noche llega: faltan tus estrellas,

⁶¹ Cf. Angelina Vázquez Riveiro, *Winnipeg. Cuando la libertad tuvo nombre de barco*, Santiago, Ediciones Meigas, 1989, pág. 7.

⁶² Pablo Neruda, “Himno y regreso (1939)”, en *Canto general*, ed. E. M. Santí, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 384-385.

hallas hermanos: pero no es tu sangre.
 Eres como un fantasma avergonzado
 de no amar más a los que tanto te aman
 y aún es tan extraño que te falten
 las hostiles espinas de tu patria,
 el ronco desamparo de tu pueblo,
 los asuntos amargos que te esperan
 y que te ladrarán desde la puerta.
 [...]

Destierros! La distancia
 se hace espesa,
 respiramos el aire por la herida:
 vivir es un precepto obligatorio.
 Así es de injusta el alma sin raíces:
 rechaza la belleza que le ofrecen:
 busca su desdichado territorio:
 y sólo allí el martirio o el sosiego⁶³.

Los poemarios y escritos en prosa de Neruda están repletos de referencias a España. Es muy significativo que lo estuviera en el "Discurso del Estadio Nacional", que pronunció Neruda con ocasión del homenaje que recibió en Chile por su obtención del Premio Nobel. En un pasaje de ese discurso, recordó Neruda:

"Yo asistí a una guerra civil y fue una lucha tan cruel y dolorosa que marcó para siempre mi vida y mi poesía. Más de un millón de muertos! Y la sangre salpicó las paredes de mi casa y vi caer los edificios bombardeados y vi a través de las ventanas rotas a hombres, mujeres y niños despedazados por la metralla. He visto, pues, exterminarse los hombres que nacieron para ser hermanos, los que hablaban la misma lengua y eran hijos de la misma tierra. No quiero para mi patria un destino semejante"⁶⁴.

Y a continuación hizo este comentario que tiene mucho, por desgracia, de premonición de lo que se le vino encima poco después a Chile:

"Por eso, quiero pedir a los chilenos más cuerdos y más humanos se ayuden entre sí para poner camisa de fuerza a los locos y a los inhumanos que quieren llevarnos a una guerra civil"⁶⁵.

Sí, la memoria de España la mantuvo Neruda siempre viva. En *Residencia en la tierra*, incluyó un poema dedicado a Lorca. *España en el corazón* tiene como

⁶³ Pablo Neruda, "Exilio", en *Memorial de Isla Negra*, op. cit., págs. 126-127.

⁶⁴ Pablo Neruda, "Discurso del Estadio Nacional", en *Nerudiana dispersa. II*, op. cit., pág. 371
 Noviembre de 1972. Homenaje después del Premio Nobel.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 371.

tema a España. En *Cancionero general* aparecen poemas dedicados a Rafael Alberti y a Miguel Hernández. En *Las uvas y el viento* la memoria de España vuelve con un apasionamiento que no había podido apaciguar –como muestra estos versos de ese libro– el paso de los años:

*España, España corazón violeta,
me has faltado del pecho, tú me faltas
no como falta el sol en la cintura
sino como la sal en la garganta,
como el pan en los dientes....*

[...]

*Ven a mí, devuélveme la torre
que me robaron,
devuélveme la lengua
y el pueblo que me esperan, asómbrame
con la unidad final de tu hermosura.
Levántate en tu sangre y en tu fuego:
la sangre que tú diste, la primera,
y el fuego, nido de tu luz sagrada⁶⁶.*

La memoria de España y de la guerra civil reaparece en *Memorial de Isla Negra*. Así, en el poema "El fuego cruel":

*Aquella guerra! El tiempo
un año y otro y otro
deja caer como si fueran tierra
para enterrar
aquello que no quiere morir: claveles,
agua,
cielo, la España, a cuya puerta
toqué, para que abrieran,
entonces, allá lejos,
y una rama cristalina
me acogió en el estío
dándome sombra y claridad,
frescura
de antigua luz que corre
desgranada
en el canto:
de antiguo canto fresco
que solícita
nueva*

⁶⁶ Pablo Neruda, "Vuelve, España" sección de "El pastor perdido", en *Las uvas y el viento*, ed. Hernán Loyola. Barcelona. Mondadori Debolsillo. 2003. págs. 81-82.

*boca para cantarlo.
Y allí llegué para cumplir mi canto*⁶⁷.

Y en "Los muertos", que forma parte del mismo poema, evoca a Federico García Lorca y a Miguel Hernández:

*Y luego aquellas muertes que me hicieron
tanto daño y dolor
como si me golpearan hueso a hueso:
las muertes personales
en que también tú mueres.
Porque allí a Federico y a Miguel
los amarraron a la cruz de España...*

Sus versos debían de dar testimonio, ser memoria de aquel pasado de España, y suyo. También suyo:

*Doy fe!
Yo estuve
allí,
yo estuve
y padecí y mantengo
el testimonio
aunque no haya nadie
que recuerde
yo
soy el que recuerda,
aunque no queden ojos en la tierra
yo seguiré mirando
y aquí quedará escrita
aquella sangre,
aquel amor aquí seguirá ardiendo,
no hay olvido, señores y señoras,
y por mi boca herida
aquellas bocas seguirán cantando!*⁶⁸

La poetisa española Ángela Figuera Aymerich conoció Neruda en París, en 1957, y habló con él "de España, de poesía, de los poetas españoles. De España sobre todo", y le entregó en aquella ocasión "una carta dirigida a los poetas españoles, una carta generosa y bella para todos sus amigos de España, una verdadera carta de amor que todo español puede leer, como si fuera su destinatario"⁶⁹. De esa carta-poema reproduzco estos pasajes:

⁶⁷ Pablo Neruda, "El fuego cruel", en *Memorial de Isla Negra*. Así, *op. cit.*, pág. 86.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 89.

⁶⁹ C.I. *Nerudiana dispersa*, II, *op. cit.*, pág. 1002.

*Queridos poetas
españoles,
aquí me tienen
muy cerca de la tierra
española y lleno
de sufrimientos por no verla
y tocarla. Soy un desterrado
especial, vivo soñando
con España...*

[...]

*Hemos sido separados
por errores propios y ajenos,
por profundos dolores,
por un silencio imposible.
La poesía debe volver
a unirnos. La poesía
debe reconstruir
los vínculos rotos, restablecer
la amistad y elevar
universalmente nuestro canto.
Tal es nuestra tarea⁷⁰.*

⁷⁰ *Ibid.*, págs. 1002-1003.

LA DESARTICULACIÓN DE LA VOZ:
PABLO NERUDA Y EL POEMA EN PROSA

Miguel Ángel Zapata

Italo Calvino dice que toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera (15), y que también es un clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone (19). Neruda es un clásico porque cuando lo releemos nos damos cuenta que hay algo en el fondo de la palabra que se renueva con el tiempo, y dentro de todo ese inmenso arsenal siempre hay un ruido agradable que nos obliga a abrir bien los ojos y los oídos para ver y oír. Neruda es un autor que observa el universo desde dimensiones casi inexplicables: su visión consiste en amalgamar en una imagen el alfabeto del mundo, el tiempo y el instante, las cosas sencillas y profundas como el amor y la muerte, la soledad, la poesía y la complejidad de la naturaleza. Aunque es notorio que Neruda escribió la mayoría de su poesía en verso libre, el poeta chileno escribió con pleno conocimiento de causa, sendos poemas en prosa que aparecen en *Anillos* (1924-1926) y algunos poemas magistrales de *Residencia en la tierra* (1925-1932). A pesar de todo ello su poesía en prosa ha pasado casi inadvertida en esta era de la posmodernidad.

Es necesario mencionar que el estudio del poema en prosa en Hispanoamérica ha sido en parte desatendido o mal interpretado por la crítica literaria. Tal vez este alejamiento se deba a su ambigüedad estructural y su compleja naturaleza. El arquetipo esencial del poema en prosa contemporáneo viene de Francia, y de las voces de Bertrand y Baudelaire en los albores del siglo diecinueve. Aunque pudiera ser que sus orígenes se remonten a la prosa poética de Télémaque de Fénelon de 1699, podríamos decir que de Charles Baudelaire aprendimos esa dialéctica fundamental del poema en prosa: abrirse libremente, y dejar salir todas las inquietudes del alma; volar, pero siempre con un control en la fijación de la palabra, y en su precisa inscripción en el poema. Por otro lado, sabemos que para que un poema sea en prosa, el poeta tiene que tener la intención de escribirlo, y reconocer ese "rasgo dominante" que define Jakobson para la identificación de un género, o sea, "el elemento focal" de una obra de arte que transforma los otros elementos. El poema en prosa no deviene de la casualidad sino de la causalidad. Una característica esencial del poema en prosa es su arquetipo formal. Tal como lo sentía Baudelaire, el poema en prosa nos permite viajar con más libertad que el verso, sin dejar de tener los atributos de un poema. Baudelaire, en su *El spleen de París* escribe:

"Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y contrastada como para adaptarse a los impulsos líricos del alma, a las ondulaciones de la imaginación y a los sobresaltos de la conciencia?". (*Pequeños poemas en prosa*, pág. 11).

En suma, el poema en prosa se adecua perfectamente a la irrupción de imágenes consecutivas, con la suficiente flexibilidad para recrear un impulso memorioso, o revivir la fantástica experiencia de un viaje hacia lo desconocido. Baudelaire en su poema "Un hemisferio en una cabellera", escribe:

"Déjame respirar largo rato, largo rato, el olor de tus cabellos, y sumergir mi rostro, como un sediento en el agua del manantial, y agitarlos con mi mano como pañuelo fragante, para sacudir recuerdos en el aire. ¡Si pudieras ver todo lo que veo, todo lo que siento, todo lo que oigo en tus cabellos! Mi alma viaja en el perfume como el alma de los otros en la música". (44)

Esta soltura y fijeza son el modelo fundamental de los mejores poemas en prosa que se escriben en la actualidad. Aquí vemos una completa desarticulación del discurso narrativo: las imágenes se dispersan, pero conservan un ritmo interior, que es la piedra de toque de todo el poema. El texto no es un cuento ya que carece de anécdota, tampoco un ensayo porque reemplaza el razonamiento por el impulso lírico, y crea una nueva forma que es en definitiva el arquetipo del poema en prosa. Barbara Johnson arguye que la poesía en prosa de Baudelaire fue en sus comienzos prácticamente olvidada por la crítica, pero posteriormente los poetas en forma consistente la han considerado como uno de sus mejores aportes. De la misma manera se podría decir de la poesía en prosa de Pablo Neruda. Los poetas actuales reconocen sus contribuciones en ese campo, especialmente en los poemas de *Anillos* (1926). Neruda determina su periplo de poeta vidente y cosmogónico en sus poemas en prosa. Ahí se puede redescubrir varios de los elementos esenciales de toda su poesía, no obstante Neruda en su ensayo-manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" que apareció en su revista *Caballo Verde para la Poesía* (1935), niegue todo aquello que no esté "comprometido" con la realidad. Por esos años escribe: "Hablo de las cosas que existen./ Dios me libre/ de inventar cosas cuando estoy cantando!". *Anillos* no será tal vez el mejor libro de Neruda, pero es significativo porque muestra una etapa importante de su evolución como poeta. *Anillos* es un libro hermoso porque sus visiones tienen que ver con el mítico Temuco, con el pueblo irreal del sueño y el delirio. *Anillos* es un libro de juventud que está relacionado con el transcurso del tiempo y el reciclaje discontinuo de la naturaleza. Gastón Bachelard dice que el tiempo es una realidad afianzada en el instante, y que no hay nada que el tiempo no podrá renacer, pero antes tendrá que morir (11). Así sucede en este poema de Neruda:

"Amarillo fugitivo, el tiempo que degüella las hojas avanza hacia el otro lado de la tierra, pesado, crujidor de hojarascas caídas. Pero antes de irse, trepa por las paredes, se prende a los crespos zarcillos, e ilumina las taciturnas enredaderas. Ellas esperan su llegada todo el año, porque él las viste de crespones y de broncerías. Es cuando el otoño se aleja cuando las enreda-

deras arden, llenas de alegría, invadidas de una última y desesperada resurrección...

Ya han emigrado los pájaros, han fijado su traición cantando, y las banderas olvidadas bordean los muros carcomidos. El terrible estuario comienza a patinar los adobes, y poco a poco la soledad se hace profunda".

("El otoño de las enredaderas" *Obras completas* 1, pág. 239)

Un color anuncia el deterioro de una estación, y el nacimiento de otra. El amarillo representa un momento de transición de las cosas y el mundo. Es el proceso vigilante del tiempo sobre la naturaleza. Su avasallante llegada está marcada por una resurrección. El poeta está interesado en mostrar esta progresión, teniendo como fondo al océano, y la ausencia de los pájaros. En esta etapa Neruda está obsesionado con el transcurrir del tiempo en relación con las estaciones, la naturaleza y la soledad. Cada espacio fragmentado requiere de una regeneración, y los objetos de la naturaleza conocen y esperan este reciclaje que sólo es perceptible ante el advenimiento de la poesía.

Ya a estas alturas de su vida, tal vez sin darse cuenta, el poeta ha encontrado los elementos que van a ser el cimiento de su poesía futura: la naturaleza y los pájaros, el viento y el mar, la soledad, y el rito de las nuevas estaciones ante el irremediable paso del tiempo. En "Imperial del Sur" el mar es la quintaesencia de la trasgresión. El poeta describe la violencia creadora del mar, y al mismo tiempo, va describiendo el reventar de una ola y el recomenzar infinito de su gimnasia evolutiva. El mar es el espectáculo del día, una multitud que se mueve bajo el cielo. Aquí predominan los colores brillantes, y pareciera que cada uno de ellos tratara de identificar algún sentimiento, o un lugar en la memoria: "Ella y yo estamos en la cubierta de los pequeños barcos, se/estrella el viento frío contra nosotros, una voz de mujer se pega/ a la tristeza de los acordeones; el río es ancho de/ colores de plata, y las márgenes se doblan de malezas floridas, donde co-/munican los lomajes del Sur". (*Obra completa*, pág. 241). En este poema el espacio de la horizontalidad cumple su propuesta fundamental. Vemos que a diferencia del que leía Baudelaire, donde se intuía un amargo recorrido por la ciudad destruida por el progreso, Neruda, en cambio, se afianza en la naturaleza para dejar sentir su voz de solitario. Para el poeta chileno el mar es el tiempo en su forma de memoria. El mar y el tiempo le producen una soledad infinita. Estas primeras visiones de Neruda son producidas por las aguas del mar. En este maridaje, a veces aparece una mujer que lo acompaña frente a la resonancia de una infancia discreta. El poeta sabe que las estaciones volverán con su ritmo a regenerar su habla y su palabra. La estación primaveral es parte de esta resurrección, es la "niña juguetona" del tiempo que retorna a su comienzo. Temuco es la noche, la lluvia, el día, el sol, su primera vida: "He aquí la noche que baja de los cerros de Temuco" (246). En la poesía de Neruda hay siempre variantes rígidas y drásticas, es parte del caudal de su río que pretende abarcarlo todo. En sus poemas de juventud se puede observar su necesidad de

universalidad a través de su integración con la naturaleza. La lluvia es un elemento esencial en estas descripciones. La lluvia es la señal de la regeneración, y la señal del eterno retorno:

"Aparece la lluvia en el paisaje, cae cruzándose de todas partes del cielo. Veo agacharse los grandes girasoles dorados y oscurecerse el horizonte de los cerros por su palpitante veladura. Llueve sobre el pueblo, el agua baila desde los suburbios de Coilaco hasta la pared de los cerros; el temporal corre por los techos, entra en las quintas, en las canchas de juego; al lado del río, entre matorrales y piedras, el mal tiempo llena los campos de apariciones de tristeza". (*Obras completas*, pág. 245)

La desarticulación del discurso narrativo se presenta aquí de varias formas. La lluvia es el símbolo que representa varias transfiguraciones: por un lado está la renovación, y por el otro, dos niveles de percepción: el alto de los cerros, y el bajo de las quintas. Algo similar presenta Darío en *Azul...* (1888), sobre todo a nivel de los colores; pero en Neruda el "enjambre humano" es reemplazado por el agua del cielo, las hojas mojadas, y los "dos anillos de oro que se pierden en los charcos del pueblo". En *Azul...* se estetiza el trasiego urbano al presentarlo como una imagen detenida dentro del marco de un cuadro, pintada por su pluma. Me refiero al poema "Álbum Santiagués" donde se sugiere un paraíso curioso, posiblemente femenino (las mujeres son aquí abundantes y seductoras) y de una clase ociosa. De Darío Neruda aprendió la brillantez de los colores, pero sin exagerar su connotación en el poema. También aprendió esa energía poderosa de la poesía. Neruda creyó en la energía de la madre naturaleza, sobre todo cuando describe su poder transformativo, sus cambios que afectan el ánimo de los seres humanos.

Ciertos poetas hispanoamericanos han practicado el poema en prosa con destreza. Entre ellos se puede citar los nombres de Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Ramos Sucre, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Pedro Prado, Alejandra Pizarnik, Julio Torri, Álvaro Mutis y Octavio Paz. Neruda sobresale en *Anillos* (1924-1926) y en algunos poemas de *Residencia en la tierra* (1925-1931), entre otros. Su afán de universalidad se presenta en los poemas en prosa con más amplitud y generan una energía diferente y renovada. En el poema en prosa su voz se desarticula y recrea una atmósfera feérica que deviene del agua, el aire, y el cuerpo.

Por ejemplo, en ciertos poemas de *Residencia* el poeta está regido por otro entorno. Entre estos poemas se encuentran algunos de los mejores poemas en prosa escritos en Hispanoamérica y en lengua española, casi tan intensos como los poemas en prosa de París de César Vallejo. "El joven monarca" es un poema en prosa de estructura perfecta. Según indica Hernán Loyola, este poema fue escrito en Rangún (Birmania) entre mayo y octubre de 1928:

EL JOVEN MONARCA

Como continuación de lo leído y precedente de la página que sigue debo encaminar mi estrella al territorio amoroso.

Patria limitada por dos largos brazos cálidos, de larga pasión paralela, y un sitio de oros defendidos por sistema y matemática ciencia guerrera. Sí, quiero casarme con la más bella de Mandalay, quiero encomendar mi envoltura terrestre a ese ruido de la mujer cocinando, a ese aleteo de falda y pie desnudo que se mueven y mezclan con viento y hojas.

Amor de niña de pie pequeño y gran cigarro, flores de ámbar en el puro y cilíndrico peinado, y de andar en peligro, como un lirio de pesada cabeza, de gruesa consistencia.

Y mi esposa a mi orilla, al lado de mi rumor tan venido de lejos, mi esposa birmana, hija del rey.

Su enrollado cabello negro entonces beso, y su pie dulce y perpetuo: y acercada ya la noche, desencadenado su molino, escucho a mi tigre y lloro a mi ausente.

(*Residencia en la tierra*, págs. 158-159)

Al referirse al verso como continuación de lo leído, Hernán Loyola habla del amor-pasión como paréntesis, y que este arranque del texto insinúa ya el conflicto entre el *ser naturaleza* y el *ser cultura* del poeta (*Residencia*, pág. 158). Es verdad que en la poesía de Neruda hay una serie de símbolos que se van repitiendo a sí mismos, pero también es cierto que estos símbolos van adquiriendo intensidades distintas en cada poema. No se puede generalizar la función de un símbolo para todos los poemas de Neruda, ni tampoco para ningún poeta de altos vuelos. Eso es imposible. Desde el comienzo del poema se observa una relación entre la textura del texto y el amor erótico. La patria en el poema es el cuerpo de una mujer, el territorio sagrado y navegable de una figura femenina en movimiento. El territorio amoroso devela también ese acto de cocinar, y el aleteo de la falda torna al poema más sensual, evitando descripciones abundantes, como sucede en otros poemas de Neruda. La representación matemática de los brazos y su calidez son el emblema de una sexualidad abierta a todos los confines de la imaginación. El cuerpo se presenta con dos armas que se van a enfrentar en una batalla (los brazos son el arco), entretejidos en esa "matemática ciencia guerrera"; donde la entrega será paralela y mutua. Neruda se fija en el cabello, en el moño, y en el andar, es detallista, y pareciera rememorar a Hera, la mujer poderosa y fuerte, la verdadera reina del Olimpo. Este Olimpo estaba en Birmania, al sureste asiático, y cruzado por el monzón.

Neruda deja que salga su vertiente animal, pero sincronizando los adjetivos mejor que nunca, ubicando bien las descripciones de largo aliento, las imágenes míticas de la Birmania antigua y distante. Aun cuando también Loyola menciona que la "ausente" tal vez sea Albertina, su imagen de ausencia no

funciona plenamente como eje central en el poema. La circularidad del peinado le da un tono armónico a la imagen, el pelo enrollado es deseado, y este ambiente se complementa con la llegada de la noche, y el rugir de aquel tigre que deviene en deseo. El amor y el deseo logran reconfigurar algunos temas en la poesía de Neruda. El poema se encamina, a diferencia de otros poemas en prosa de *Residencia*, hacia el territorio amoroso. Pareciera que el escape en la poesía de Neruda está ahí en esa veta que se confunde con la memoria, pero en realidad está en las ancas apasionadas del tigre. El tigre (amor apasionado y violento), deja salir libre su deseo por las urnas de la noche. Él mismo se oye, él mismo delira ante el "enrollado cabello negro" que besa.

Al releer los poemas en prosa de Pablo Neruda uno se encuentra con un poeta definido y parejo. En los poemas en prosa de *Anillos* y los de *Residencia en la tierra* cada palabra encuentra su centro de atracción y funciona equitativamente con el resto del poema. El poeta no desperdicia sus adjetivos y controla el abuso de los símiles, encontrando de esta manera un lugar exacto en el poema. Neruda logra construir un paisaje sonoro distinto en la página en blanco, y matiza la escritura arquetípica del poema en prosa con un ritmo interior que no se siente reprimido por la cárcel de alguna sombra que lo mida, y logra resultados fascinantes en esa estación invencible de la poesía.

OBRAS CITADAS

- Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Trad. Jorge Ferreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, Trad. Marco Antonio Campos. México, Ed. Coyoacán, 1996.
- Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- Pablo Neruda, *Obra completa*, Ed. Hernán Loyola. Prólogo de Saúl Yurkievich. Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- , *Residencia en la tierra*, Ed. Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 2000.

LA POESÍA DE GUERRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ:
VIENTO DEL PUEBLO Y EL HOMBRE ACECHA

Jéssica Castro Rivas*

I. MIGUEL HERNÁNDEZ: BIOGRAFÍA ÍNTIMA

La carrera poética de Miguel Hernández puede ser definida y caracterizada a la luz de su propia vida, es decir, es, ante todo, "biografía íntima"¹. De este modo, para llegar a realizar un análisis que dé cuenta del inmenso valor de la obra poética del autor, debemos conocer los aspectos centrales que conformaron su biografía.

Hernández nos ofrece un caso excepcional de identificación entre la personalidad y la escritura, es decir, "articula, con idéntica pasión, todas las manifestaciones de su calidad de hombre: articular, aquí, implica interrelación, continuidad, ausencia de fronteras, con-fusión existencial y necesaria hacia una exigencia del ser como unidad"². A partir de dicha relación, Hernández conjugará en su ser y en su poesía cuatro niveles de su existencia: (a) dimensión afectiva y sexual, (b) dimensión social y profesional, (c) dimensión metafísica o política, y (d) dimensión poética o verbal.

Esta relación, ya se nos presenta en sus primeros versos, los cuales se encuentran plasmados de sensaciones e impresiones provocadas por su profundo conocimiento de la naturaleza. Esto debido fundamentalmente a su ocupación de pastor (oficio que en conjunto con los de yuntero y arriero, eran muy practicados por los niños y adolescentes de su ciudad natal: Orihuela), ocupación que más adelante le otorgaría la denominación de "*poeta pastor*". Sus poemas iniciales, como ya hemos indicado, "(...) recogen, pues, las sensaciones que experimenta como zagal pastoril: la piedra que tira a sus corderos, la siringa de caña que sopla quedamente, la siesta de otoño, el loco ruido de los insectos a mediodía (...) "³. Asimismo, estos versos entrecruzan lo sensual y católico de su ciudad, el amor por lo agreste y la utilización de vocabulario en el que se presenta de manera embrionaria el *gongorismo*.

En esta primera etapa de su vida, Miguel Hernández comienza a desarrollar un proceso de autoeducación, aficionándose a la lectura de clásicos y modernos, tal es el caso de Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Góngora, Garcilaso, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, entre otros.

* Universidad de Chile.

¹ Según ha señalado Juan Cano Ballesta en su texto *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, pág. 250.

² Serge Salaün, "Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)", en *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pág. 435.

³ Concha Zardoya, *Miguel Hernández: (1910-1942) Vida y Obra*, New York, Hispanic Institute, Columbia University, 1955, pág. 11.

Acorde con este afán de superación, decide viajar a Madrid, en donde no recibirá el apoyo que esperaba, por lo que deberá regresar a Orihuela. Allí, despreciará sus versos adolescentes y buscará imágenes originales al modo de Valéry y Guillén.

Sin embargo, su gran influencia será Góngora, de quien tomará su perfeccionamiento técnico, la metáfora trabajada y perfecta que otorga gran importancia a lo sensorial y visual, y la construcción de los poemas de manera concentrada e intensificada, en donde desaparecen todos aquellos elementos innecesarios. Nace, así, *Perito en lunas*, poemario caracterizado por introducir una transmutación de la realidad, es decir, toma un objeto concreto y real como núcleo de su creación, rodeándolo de alusiones metafóricas, hasta que este núcleo desaparece bajo esa ola alusiva⁴.

En conjunto con esta influencia gongorina, aparece en él una segunda veta poética, la que se relaciona con el mundo religioso. Quien lo inducirá por este camino será Ramón Sijé, poeta y amigo de Miguel Hernández; éste funda en Orihuela *El gallo crisis*, revista que abogaba por un nuevo catolicismo, por una *Católica Reforma* o re-catolicismo. En ella, Hernández publicará algunos poemas religiosos que culminaran en la *Danzarina Bíblica*, convertida en el auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*. Con esta obra da fin a su etapa religioso-pagana, liberándose de la influencia de Sijé y de la tradición católica y manifestando una orientación social y política, pues en ella los campesinos proclaman una huelga general, revolucionándose, al negar la propiedad privada y rebelándose contra la religión.

Alrededor de 1934, Miguel Hernández conoce a Josefina Manresa, mujer que se convertirá en el gran amor del poeta y en fuente de inspiración de dos importantes obras: *El silbo vulnerado* (1934) y *El rayo que no cesa* (1936). Desde ese momento, comienza a descubrir un mundo poético poblado de ansiedades y sombras trágicas, caracterizado por la presencia de "carnívoros cuchillos", rayos, toros, agonías y muertes.

En *El silbo vulnerado*, la experiencia amorosa se transfigura en poesía, siendo uno de los componentes centrales de esta transformación la "pena", la cual sufre un proceso de humanización, convirtiéndose en un ansia incontenible hacia la amada ausente o inalcanzable, o, en la herida que esa ausencia causa. Este texto marca el primer paso de interiorización de su poesía, pues en él la imagen pierde su carácter descriptivo de realidades externas y comienza a reflejar estados interiores.

El rayo que no cesa, texto que consagra a Miguel Hernández como poeta, presenta una enorme influencia *garcilasiana*, manifestada principalmente en un "dolorido sentir", en una pasión incontenible. A su vez, comprende una concepción cósmica y autodestructiva de la fuerza amorosa, así como también, la vida, que ha sido transformada en poesía, se ve constantemente amenazada

⁴ El procedimiento empleado por Hernández en *Perito en lunas*, puede ser definido como "acertijo poético", en donde se realiza un proceso de inducción (ir de lo particular a lo general).

por fuerzas indeterminadas e incontrolables. La imagen, por su parte, va ganando hondura y adquiriendo fuerza explosiva y carácter trágico, las metáforas suprimen lo superfluo, buscando material más expresivo y elaborando una estructura menos interrumpida y lógica⁵.

Durante este periodo, conoce a Pablo Neruda y a Vicente Aleixandre, con quienes comienza una estrecha relación de amistad, relación que abarcará tanto el ámbito humano como el poético.

Surge, *Caballo verde para la poesía*, revista que abogaba por la creación de un tipo de poesía que se alejara de los cánones impuestos hasta ese momento en la poesía española del siglo xx: la *poesía pura*. Así, los seguidores de Neruda (entre los que se contaba Miguel Hernández) comienzan a dar rienda suelta a su sentir lírico, a hablar sin pudor de los hechos que determinan su vida diariamente. Por lo tanto, los elementos que darán origen a estos poemas serán la pena, el dolor y alegrías de cada individuo.

Se trasladan al verso experiencias sangrantes e inquietudes sociales. El escritor, por su parte, adquiere conciencia de la responsabilidad que significa dar a conocer sus propios principios e ideales, siendo sus orientaciones estéticas y actitud lírica, hijas del ambiente político del momento, el cual se encontraba teñido de gran inseguridad. Los poetas dejan su mundo exclusivamente estético y pasan a tomar partido de la revolución que se estaba produciendo.

Miguel Hernández, se hace partícipe de este movimiento literario de tipo revolucionario, creando un tipo de *poesía comprometida*. Al estallar la Guerra Civil, Hernández siente que debe poner todo su arte al servicio de esta causa, actuando en conjunto con su pueblo para conseguir la libertad: "La guerra es para él —como para el pueblo— vida y esperanza, una forma de salvarse de la esclavitud y de acabar, por medio de la guerra, con la guerra. 'Las fuerzas de mi cuerpo y de mi alma se pusieron más de lo que se ponían a disposición del pueblo, y comencé a luchar, a hacerme eco, clamor y soldado de la España de las pobreza' "⁶.

Asimismo, realiza diferentes actividades a favor de la causa republicana, entre las que se destacan su participación en el batallón de fortificaciones, cavando trincheras, como comisario de cultura, etc.

Comienza, poco a poco, a consagrarse como el "primer poeta de la Guerra Civil", difundiendo sus poemas entre los soldados, aparecen en los diarios de la guerra, se reproducen en hojas murales, en revistas, en tarjetas postales de campaña o en octavillas volantes; incluso, son leídos por el propio Hernández en las trincheras (muchas veces dirigidos al bando contrario, a modo de exhortación). La guerra lo pone en contacto con las tierras y pueblos de España, hecho que lo llevará a hacer vida de poeta, más que de soldado, convirtiéndose

⁵ Véase Cano Ballesta, *op. cit.*, pág. 127.

⁶ Cita tomada del texto de Concha Zardoya, quien a su vez cita algunas palabras pronunciadas por el propio Hernández en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Concha Zardoya, *op. cit.*, pág. 30.

así en el "poeta soldado". Considera que el poeta es el más herido de la guerra que se está llevando a cabo, llegando a declarar: "Mi sangre no ha caído todavía en las trincheras pero cae a diario hacia dentro, se está derramando desde hace más de un año, nadie la ve ni la escucha..."⁷.

En estos turbulentos años bélicos, Miguel Hernández crea dos poemarios excepcionales dentro de la poesía de guerra: *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1938)⁸.

Entre tanto, ha contraído matrimonio con Josefina Manresa, quien da a luz al primer hijo del poeta, éste a los pocos meses de nacer enferma gravemente, y muere en 1938. Sin embargo, en enero del año 1939 nace su segundo hijo: Manuel Miguel.

Finaliza la guerra con la derrota del bando republicano, por lo cual Miguel Hernández decide huir a Portugal, pero es detenido y encarcelado en Rosal de Frontera. Es entregado a la Guardia Civil española, comenzando un largo periplo por diferentes cárceles del país.

Logra salir en libertad provisional, pero debido al gran amor que sentía por su esposa e hijo, decide ir en su búsqueda hacia Orihuela y Cox, siendo detenido nuevamente.

Comienza a gestarse el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), en donde emplea el verso corto, palabras sobrias e imágenes precisas. Este texto se encuentra constituido por tres *ausencias*; la primera ausencia surge de la dolorosa experiencia que significa haber perdido a su primer hijo y la constante lejanía de su esposa (debido a la participación del poeta en la guerra); la segunda ausencia es la causada por la guerra y sus estragos; finalmente, la tercera y última ausencia, es la conformada por la prisión, es decir, la angustia de los vencidos, su amargura y ruina íntima.

Miguel Hernández es condenado a muerte por un consejo de guerra, pena que luego será conmutada a treinta años de cárcel. Después de muchos esfuerzos logra ser trasladado a la prisión de la ciudad de Alicante, en donde enferma de tifus, enfermedad que degenerará en tuberculosis. Su estado de salud es cada día más precario, llevándolo a la muerte el 28 de marzo de 1942.

11. VIENTO DEL PUEBLO

Este importante texto nos muestra un tipo de poesía que es fiel representación de lo que hemos expuesto anteriormente, es decir, la conexión existente entre poesía y vida en las creaciones poéticas del autor.

Viento del pueblo presenta un tipo de poesía ligada al acontecer histórico producido durante la Guerra Civil española. Los poemas que lo componen surgen de una historia que se está haciendo y en la que tratan de imprimir su huella: "El combatiente y el poeta palpitan en él con sus preocupaciones, an-

⁷ Concha Zardoya, *op. cit.*, pág. 33.

⁸ Haremos alusión a ellos en los siguientes apartados.

gustias e ilusiones, en el ritmo atropellado de sus versos, en la fluidez de sus romances y en el chisporroteo de imágenes sorprendentes"⁹. Así, estos poemas son la clara manifestación de aquella *poesía de emergencia* promulgada por el propio autor (tal emergencia se encuentra dada por las circunstancias históricas y por ese "emerger", ese nacimiento determinado por factores políticos, económicos y sociales).

Desde su título, descubrimos la fuerza abrasadora que caracteriza a todo el texto, pues alude a un viento huracanado, a un desbordamiento de vida, pasión e impetuosidad colectiva. Así lo demuestra la primera estrofa del poema "Vientos del pueblo me llevan":

*Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta*¹⁰.

El origen de esta poesía comprometida con los ideales del pueblo, que, al mismo tiempo, son sus propios ideales, es explicado por el poeta:

"El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y drama de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores con su traición, aquel iluminado 18 de julio. Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se acercaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran, dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión. Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana"¹¹.

Como podemos observar, la poesía presente en *Viento del pueblo* manifiesta una gran comunidad con el pueblo, nutriéndose de la misma sustancia con las que éste se nutre. El poeta, actúa como el intérprete de sentimientos colectivos, cuya misión es conducir los ojos y el corazón de las gentes hacia las realidades poéticas:

⁹ Véase Juan Cano Ballesta (ed.), *Viento del pueblo. Poesía de guerra*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 11.

¹⁰ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pág. 328. En adelante todas las citas de poemas serán tomadas de esta edición, indicando el número de página correspondiente.

¹¹ Juan Cano Ballesta (ed.), *op. cit.*, pág. 12.

"(...) el pueblo, hacia el que tiendo mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo"¹².

A su vez, el texto nos muestra una perfecta unión entre la poesía de tipo combativo y la precisión formal, acompañada de un tono poético de honda raíz popular. Este sentimiento popular da origen a la utilización del romance, otorgando una expresión eficaz y auténtica. Este recurso permite que la obra posea como característica distintiva, un impulso mitificador y épico que ahonda en los conflictos de la realidad humana universalizando y sublimando los conflictos de su existencia. Así lo demuestra el extraordinario poema "Recoged esta voz", el cual es una inmensa exhortación dirigida a todos los hombres del mundo para que vengan en ayuda de la abatida España, dando a conocer sus enormes sufrimientos y haciéndolos partícipes de esta gran tragedia:

*Naciones de la tierra, patrias del mar, hermanos
del mundo y de la nada:
habitantes perdidos y lejanos,
más que del corazón, de la mirada.*

(...)

*Abierto estoy, mirad, como una herida.
Hundido estoy, mirad, estoy hundido
en medio de mi pueblo y de sus males.
Herido voy, herido y malherido,
sangrando por trincheras y hospitales.
(...) (pág. 339).*

El contenido del texto puede ser dividido en ciertas categorías que nos permiten su mejor comprensión, pues de esa manera podemos establecer una determinada clasificación de cada uno de los poemas.

Esta clasificación, según Concha Zardoya, incluye cuatro categorías, la primera de ellas corresponde a las llamadas *Elegías*. Éstas presentan una lamentación de hechos trascendentales ocurridos en el transcurso de la guerra, o, que al menos, han significado una enorme conmoción en el poeta. Ejemplo de ello lo constituyen los poemas "Elegía primera", dedicada a Federico García Lorca: "Ha elegido su nombre entre los muertos anónimos, pero sabe que, al morir un poeta, *la creación se siente herida y moribunda en las entrañas*"¹³; otro de los

¹² Extracto de la dedicatoria a Vicente Aleixandre que antecede a *Viento del pueblo*. Véase Miguel Hernández, *op. cit.*, pág. 321.

¹³ Concha Zardoya, *op. cit.*, pág. 66.

poemas importantes dentro de este *corpus* es "Elegía Segunda", dedicada a Pablo de la Torriente, comisario político cubano, caído en defensa de la República española; "Nuestra juventud no muere", que en el decir de Zardoya "es una elegía que quiere convertirse en oda, pues no llora a los jóvenes muertos, sino que los exalta como vivos"¹⁴.

Viento del pueblo presenta una gran conciencia trágica, hecho que trae como consecuencia, que ningún poema deje de manifestar sentimientos dolorosos y elegíacos. Esta condición se encuentra plasmada, incluso, en aquellos poemas cuya función consiste en magnificar, elevar y exaltar algunos acontecimientos o personas que tuvieron un rol destacado dentro del conflicto bélico, tal es el caso de las *Odas*.

Entre éstas podemos destacar el poema "El niño yuntero", en donde se eleva la condición de todos los niños que deben trabajar. Del mismo modo, se aspira a conmover a los hombres para que vayan en auxilio de estos niños, salvándolos de las atrocidades de la guerra. Un segundo ejemplo es el poema "Las manos"; en él son enfrentadas dos clases de manos: las que son mensajes del alma, puras, endurecidas por el sudor, y las que no cantan y que serán acalladas algún día.

Otro ejemplo lo constituye "Canción del esposo soldado", en donde "el hombre Miguel Hernández –soldado del pueblo– se identifica con todos los soldados esposos como él y en trance, como él, de ser padres: su circunstancia individual se trascendentaliza en lo colectivo y hace que la poesía nazca de la vida misma como una floración natural irreprimible"¹⁵. Otros poemas exaltadores son: "Pasionaria", "Aceituneros", "Juramento de la alegría", "1 de Mayo de 1937", "El incendio", etc.

La tercera categoría corresponde a los *Cantos épicos*. Estos poemas nos dan a conocer la muerte del pueblo, pero al mismo tiempo, muestran esperanza de un futuro de paz y libertad. Asimismo, los cantos épicos se encuentran impregnados de imprecaciones, a las que, siempre se les sobreponen elementos estéticos y poéticos.

Entre este tipo de canto nos encontramos con los siguientes poemas: "Sentado sobre los muertos", en donde el poeta se hace clamor de su pueblo, cantando con voz herida y enlutada sus muertes y sufrimientos. "Llamo a la juventud" es una invocación a los jóvenes españoles para que salven su patria, pues su honor depende de ellos. En el caso de "Vientos del pueblo me llevan", el poeta justifica su misión y su canto, así como también, realiza un llamado de unión y alerta frente al invasor que desea someterlos. El poema "Recoged esta voz" está dividido en dos partes: en la primera se realiza una especie de elegía en la que el poeta muestra al mundo las heridas de España, realizando un llamado a las diferentes naciones para que vayan en su ayuda. En la segunda

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem, pág. 67.

parte se produce un abrupto cambio en el tono poético, presentando una visión triunfalista y esperanzadora de los ideales del pueblo.

Finalmente encontramos a los *Poemas imprecatorios*, los cuales rozan el ámbito político y son eco del clamor condenatorio de todo un pueblo. Ejemplos de ello son "Los cobardes", donde se denosta a todos los que huyen de las batallas y siembran el miedo en los corazones de los hombres. Así también, "Visión de Sevilla", en donde las infamaciones se encubren bajo diversas imágenes, volviéndose implícitas.

"Ceniciento Mussolini" es un poema en el que como es evidente se ataca al dictador italiano, invitándolo a Guadalajara a ver *la retirada miedosa de tus hienas* y a ver *sobre la gleba oscura alzarse como fósforo glorioso* al pueblo español¹⁶.

III. EL HOMBRE ACECHA

Luego de la creación del excepcional poemario *Viento del pueblo*, surge de manera impetuosa, *El hombre acecha*. Texto que nace en época de guerra, pero cuya creación se prolonga más allá de ella, finalizando, una vez que el poeta ha caído en prisión.

Muchos de los poemas presentes en él, manifiestan cierta afinidad con los del poemario anterior, tales como "Pueblo" y "Llamo al toro de España". Los restantes, en cambio, continúan con la evolución del poeta, quien pasa de una visión triunfalista y esperanzadora a una concepción completamente pesimista, concibiendo el conflicto bélico como una inmensa tragedia, imposible de ser superada.

Entre las diversas actividades que Miguel Hernández cumplió durante la guerra, es importante mencionar el viaje realizado a Rusia, en el marco de una visita oficial de un grupo de intelectuales españoles. Este viaje trajo como consecuencia la creación de una serie de poemas influenciados vivamente por elementos mecánicos e industriales presentes en ese país. Así, en poemas tales como "Rusia" y "La fábrica-ciudad", podemos observar una especie de goce político de exaltación de la producción en el mundo socialista.

Como podemos apreciar, *El hombre acecha* no presenta un contenido demasiado unitario, debido fundamentalmente al proceso en el que se encontraba el poeta, proceso marcado por la transición desde una visión optimista a una visión desesperanzada del conflicto español y de su existencia en general. Así lo demuestran las variadas influencias que se entrecruzan en él: poemas pertene-

¹⁶ Esta es sólo una de las clasificaciones que pueden ser pertinentes en el estudio de la poesía de la guerra. Otro modelo posible de ser aplicado con éxito en este tipo de poesía, es el propuesto por el profesor Andrés Morales. Éste dice relación con la o las funciones que cumplen los poemas al interior del texto, las cuales nos señalan los diferentes fines que posee esta poesía: "(...) ideologizar, exhortar, enseñar, comunicar o mitificar a los receptores y contextualizar los temas que interesan en esos momentos". Para mayor información, véase el Estudio Introductorio del texto *España reunida. Antología poética de la guerra civil española*, Santiago, Ril Editores, 1999, págs. 11-25.

cientos al ciclo de *Viento del pueblo*, poemas correspondientes a la concepción instaurada en el propio texto (como por ejemplo, "Canción primera"), y poemas escritos bajo el influjo de su viaje a Rusia.

Desde su título, podemos vislumbrar un tipo de poesía ensombrecida a causa de los sufrimientos producidos por la guerra civil, proponiéndonos "una tesitura dolorida, un desencanto amargo por los comportamientos crueles e injustos"¹⁷. La guerra había acumulado experiencias demasiado feroces y el hambre y las cárceles se habían encargado de destruir su temple. Así nos lo señalan en las palabras que anteceden el texto: "Un mundo de compulsiones, de delaciones y de violencias azuza de continuo el instinto feroz, y el poeta que quiere cantar la ternura junto al amor y al hijo, siente que las armas animalizan al hombre"¹⁸. Esa visión es la que podemos encontrar, por ejemplo, en la "Canción primera":

*Se ha retirado el campo
al ver abalanzarse
crispadamente al hombre.*

(...)

*El animal que canta:
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.*

(...) (pág. 376).

La tragedia humana que significa la guerra no es algo personal, sino el destino inexorable de todos los hombres. De algún modo, la guerra civil española, se convierte, a los ojos del poeta, en la gran tragedia del mundo.

La temática predominante del texto permite que el poeta vaya adentrándose en su interior a través del dolor, lo cual lo va despojando de todo artificio retórico (proceso de interiorización y desnudez expresiva), transformándose en la expresión de un contenido humano-poético.

El hombre, en tanto, sufre una transmutación y degradación, llegando, incluso, a descender hasta convertirse en *fiera*, en *animal*. Los símbolos recurrentes de esta transformación del hombre serán *fiera-maleza-garra*, correspondiéndose con *hombre agresivo-odio-armamento*¹⁹. Asimismo, esta deshumanización del hombre lo lleva a entregarse al odio que, poco a poco, lo va consumiendo. Así lo demuestra el poema "El hambre":

¹⁷ Cita tomada de las páginas introductorias del texto, correspondientes a la *Obra poética completa* de Miguel Hernández, *op. cit.*, pág. 372.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Esta simbología pertenece a un poema que no forma parte de *El hombre acecha*, sino a uno correspondiente al *Cancionero y romancero de ausencias*, textos que fueron escritos a la par. El poema al que me refiero es el número 71.

(...)

*Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos
donde la vida habita siniestramente sola.
Reaparece la fiera, recobra sus instintos,
Sus patas erizadas, sus rencores, su cola.*

(...)

*Entonces sólo sabe del mal, del exterminio.
Inventa gases, lanza motivos destructores,
regresa a la pezuña, retrocede al dominio
del colmillo, y avanza sobre los comedores.*

(...) (págs. 392-393).

Pero, a pesar de todo esto, el poeta lucha por no dejarse llevar por sus bajos instintos, lucha que es posible gracias a la fe, que aun existe en él, en el hombre, la que nunca desaparece del todo, ni en los momentos más abatidos:

(...)

*Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera
Hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente.
Yo, animal familiar, con esta sangre obrera
os doy la humanidad que mi canción presente.* (pág. 393).

Finalmente, quiero hacer alusión a la *Dedicatoria* de la obra, la que se encuentra dirigida a su entrañable amigo Pablo Neruda. Ella se presenta como un recuerdo fervoroso, como un deseo, no demasiado esperanzado, de que el pueblo conquiste una vida mejor:

"Tú preguntas por el corazón, y yo también. Mira cuántas bocas cenicientas de rencor, hambre, muerte, pálidas de no cantar, no reír: resacas de no entregarse al beso profundo. Pero mira el pueblo que sonrío con una florida tristeza, augurando el porvenir de la alegre substancia. Él nos responderá. Y las tabernas, hoy tenebrosas como funerarias, irradiarán el resplandor más penetrante del vino y la poesía"²⁰.

IV. VIENTO DEL PUEBLO / EL HOMBRE ACECHA

La poesía de *guerra* de Miguel Hernández, está compuesta por dos obras fundamentales en el desarrollo de su mundo poético: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. Éstas, como hemos señalado anteriormente, manifiestan en un sentido último, dos concepciones absolutamente diferentes de un mismo fenómeno: la guerra.

Lo que resulta interesante de destacar en esta diferenciación de visiones sobre el conflicto bélico, es que ambas se encuentran presentes al interior de un

²⁰ En Miguel Hernández, *op. cit.*, pág. 375.

mismo autor, de un mismo artista. Es por ello que no deja de sorprender cómo en tan poco tiempo, desde la escritura de una obra a otra, su visión y experiencias sobre la guerra han podido sufrir un cambio tan radical.

La poesía de Hernández se ha caracterizado por la fusión entre obra y vida, en tanto, él como ser humano, ha sabido articular todas las manifestaciones de su existencia en torno a su labor escritural. Ante esto, debemos tener en cuenta lo siguiente al hablar de la poesía creada por este autor:

“El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos (...) La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra tiempo porque está atada a un suelo y a un momento (...) La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora”²¹.

Así como también:

“no tiene el poeta otro propósito que el de probar –y de fijar– un cuestionamiento absoluto a través de las posibilidades que la lengua le ofrece. Presiente que aquello mismo que hinca sus raíces en lo más circunstancial de un destino particular, de una tierra situada, de un tiempo inmediato, puede y debe encimarse hasta los ramajes inmensos del árbol único”²².

Siguiendo con lo anterior, Hernández utiliza aquellas vivencias íntimas de su experiencia y las torna en poesía. Lo cual explicaría el cambio esbozado en estos poemarios, desde la fe en los ideales del pueblo, que son sus propios ideales, a una desconfianza en el hombre, el que hasta ahora, había sido su hermano. De esta manera, debemos apreciar el diálogo y la tensión existente entre ambas obras, tensión producida por los mismos hechos que van determinando la vida del poeta.

Para comprender de mejor manera esta transformación realizaremos una pequeña comparación de los poemarios, estableciendo las principales líneas temáticas en las cuales se demuestra tal diferenciación. A su vez, intentaremos delimitar los principales temas y problemas presentes en esta *poesía de guerra*.

El tema “es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía. Tema que en la práctica se vuelve sinónimo de ‘tema significativo’ y sobre todo de ‘tema estructurador’ o tema incitador”²³. La condición de tema es activa y pasiva a la vez. “Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema

²¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pág. 16. El autor toma esta cita de Octavio Paz.

²² Claudio Guillén, *op. cit.*, pág. 17.

²³ Ídem, pág. 249.

es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, sino aquello con lo que dice"²⁴.

La crítica temática posee como una de sus características centrales, el no separarse nunca de la experiencia vivida. De acuerdo con esto, el escritor o poeta imitaría la realidad, creando un mundo posible, del que no le importan las posibles homologías con la realidad, sino la coherencia interna. "La relación de la invención con la realidad es una relación simbólica"²⁵.

El tema principal de ambos poemarios lo constituye el gran conflicto bélico sufrido por el pueblo español. Éste cala hondo en todos los intelectuales que participaron de él, ya sea militando por alguno de los bandos, o, a través de sus creaciones artísticas. A él se encuentran supeditados diversos motivos²⁶ que van dando forma y estructura a las obras, entre ellos podemos reconocer los siguientes: la tierra, el amor, el hijo, la esposa, el hombre, la sangre, la muerte, entre otros.

Por otra parte, el problema fundamental que se nos presenta al analizar la poesía de guerra es que frente a la significativa concurrencia de artistas, tanto españoles como extranjeros, se manifiesta entre ellos una constante en la manera de percibir la Guerra Civil: a partir del año 1937, la hermandad, característica del bando republicano, y la confianza en que conseguirían la tan anhelada libertad, se ve interrumpida abruptamente por un nuevo sentimiento de derrota, desesperación y desilusión. Miguel Hernández, no es ajeno a esta manera de entender la experiencia de la guerra, traspasando tales concepciones a las obras que dicen relación con este gran tema.

En *Viento del pueblo* la guerra es enfrentada con entusiasmo, valentía y heroísmo, es una especie de "canción a la alegría". Así lo demuestran algunos versos del poema "Sentado sobre los muertos":

(...)

*Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.
Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche,
árbol que con tus raíces*

²⁴ Ídem, pág. 254. Para una definición más "técnica" del concepto *tema*, véase Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985. Allí, se entiende por *tema* a "la materia elaborada en un texto, o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora" (pág. 249).

²⁵ Véase Cesare Segre, *op. cit.*, págs. 365-366.

²⁶ Para una correcta definición del término *motivo*, véase Cesare Segre, *op. cit.*, pág. 348. En donde se señala que "Entre tema y motivo parece subsistir una relación de complejo a simple, de articulado a unitario; el tema es siempre más extenso que un motivo, el cual es demasiado breve para tener por sí solo una estructura formalmente desarrollada. El motivo tiende a repetirse dentro del mismo texto: una de sus características es la recursividad".

*encarcelado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte
y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles.
(...) (pág. 326).*

Absolutamente diferente es lo sostenido en *El hombre acecha*, obra que concibe a la guerra como una tragedia inmensa e inacabable, llena de odios, heridos, hambre, cárceles y hospitales. Esta desgarradora visión del conflicto armado, es el presentado por el poema "Las cárceles":

*Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados;
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan.
(...)
Allí, abajo la cárcel, la fábrica del llanto,
el telar de la lágrima que no ha de ser estéril,
el casco de los odios y de las esperanzas,
fabrican, tejen, hunden. (pág. 398).*

Recordemos que la dolorosa visión de la guerra que posee el poeta, no proviene de un conocimiento de oídas, sino, por el contrario, él sabe perfectamente lo que significa estar encarcelado. Además, observemos cómo universaliza la guerra española, abarcando en ella al mundo entero: "*Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo*", aludiendo allí a quienes no están participando de ella, pero que a través de estas imágenes pueden llegar a conocer lo que está sucediendo.

En segundo lugar, *Viento del pueblo* nos presenta una voz predominantemente optimista y apasionada, la cual intenta exhortar a los propios republicanos para ir en defensa de tan grande pueblo. Éste, a su vez, es definido de acuerdo a elevadas categorías, diferenciándolo de los bandos nacionalistas, quienes tan sólo son concebidos como "bueyes":

*(...)
No soy de un pueblo de bueyes
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.
Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España. (pág. 328).*

Otro ejemplo de exaltación y optimismo, puede ser observado en la segunda parte del poema "Recoged esta voz":

(...)

*Ellos harán de cada ruina un prado,
de cada pena un fruto de alegría,
de España un firmamento de hermosura.
Vedlos agigantar el mediodía
y hermosearlo todo con su joven bravura.*

(...)

*Naciones, hombres, mundos, esto escribo:
la juventud de España saldrá de las trincheras
de pie, invencible como la semilla,
pues tiene un alma llena de banderas
que jamás se somete ni arrodilla. (pág. 342).*

Este poema posee una rica estructura, ya que en su parte inicial nos manifiesta una visión que se asemeja bastante con aquella que será presentada en *El hombre acecha*, predominando el pesimismo frente a los resultados de esta lucha. En cambio, en estos versos nos encontramos con una concepción triunfalista y esperanzadora, que defiende y define al valeroso pueblo español, estableciendo, por supuesto, las distancias con quienes han optado por una postura diferente.

La voz plasmada en *El hombre acecha* dista muchísimo de lo anterior, aquí sólo la amargura y la desilusión tienen espacio:

*Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienas.
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.
Sangre de acción solar, devoradora vienes,
Hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.
Sangre que es el mejor de los mejores bienes.
Sangre que atesoraba para el amor sus dones.
Vedla enturbiando mares, sobrecogiendo trenes,
desalentando toros donde alentó leones.
(...) ("18 de julio 1936-18 de julio 1938", pág. 406).*

Aquí, se realiza una revisión de las consecuencias que ha dejado la guerra en España, consecuencias que se alejan por completo de lo sostenido, por ejemplo, en la segunda parte de "Recoged esta voz". Lo que queda de ese encarnizado combate entre hermanos es sólo sangre y muerte. La sangre, que en la poesía de Miguel Hernández ocupa un lugar preponderante, actúa como sinónimo de destrucción total. Este elemento, en otras de sus creaciones (por ejemplo en el poema perteneciente al ciclo de *Viento del pueblo*, "Canción del esposo soldado"), hace alusión al torrente vital del hombre, torrente que es un inmenso río que dirige nuestro destino y por el que el individuo recibe un sentido, y

su vida, un valor. Asimismo, la sangre permite una especie de eternización que se ve concretada mediante el amor, cuyo fruto es el hijo. Pero, en este caso, es el preámbulo de la muerte y su posterior realización²⁷.

Otro proceso fundamental en el análisis de ambos poemarios es la deshumanización que éstos manifiestan. En el caso de *Viento del pueblo*, esta transformación sólo afecta a quienes no han participado en la lucha por conseguir los ideales de libertad e igualdad que el pueblo desea conseguir a través de esta guerra. Así lo demuestra el poema "Los cobardes":

(...)
*Estos hombres, estas liebres,
 comisarios de la alarma,
 cuando escuchan a cien leguas
 el estruendo de las balas,
 con singular heroísmo
 a la carrera se lanzan,
 se les alborota el ano,
 el pelo se les espanta.
 Valientemente se esconden,
 gallardamente se escapan
 del campo de los peligros
 estas fugitivas cacas,
 que me duelen hace tiempo
 en los cojones del alma.
 (...) (pág. 332).*

El poeta, utiliza la ironía para referirse a estos hombres, degradándolos hasta convertirlos en "cacas".

El proceso de deshumanización en *El hombre acecha* es bastante más amplio que en el texto anterior. En el texto, la deshumanización alcanza al hombre en general, el cual se entrega al odio que han dejado en él las angustias, pérdidas y sufrimientos, causadas por la guerra. Hechos que lo hacen descender hasta el último eslabón de desarrollo, convirtiéndolo en un simple animal, en una fiera que en cualquier momento atacará a quien tenga a su disposición, sin importar a qué bando pertenezca, pues los lazos de hermandad se han roto definitivamente, trayendo como consecuencia el egoísmo y la maldad. Tales hechos explican perfectamente el título de la obra y la actitud del hombre. Ejemplo de ello es el poema "Canción primera":

*Se ha retirado el campo
 al ver abalanzarse
 crispadamente al hombre.*

²⁷ Cfr. Javier Herrero, "Miguel Hernández: sangre y guerra", en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, págs. 71-79.

(...)

*El animal que canta:
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.
Garras que revestía
de suavidad y flores,
pero que, al fin, desnuda
en toda su crueldad.*

(...)

*He regresado al tigre.
Aparta, o te destrozó.
Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre.* (págs. 376-377).

Las manos que eran herramientas y fuentes de vida en el poemario anterior, se transforman ahora en garras, en instrumentos de destrucción y odio.

El amor que antes era la proyección del poeta en el futuro, a través de la figura del hijo, así como también, un desbordamiento de vida y la plenitud de ésta, se ha transformado en muerte, en destrucción, pues ya no hay una continuación, una descendencia después de la muerte, sino sólo sangre y crueldad.

Un cuarto aspecto posible de comparar en la poesía de guerra de Miguel Hernández, es el que se relaciona con la función desempeñada por el propio poeta. En *Viento del pueblo*, observamos a un poeta que se siente uno con su pueblo, pertenece, por lo tanto, a una clase social combatiente que lucha por aquello que le parece más justo. Es, en consecuencia, un *poeta soldado*:

(...)

*Hombres, mundos, naciones,
atended, escuchad mi sangrante sonido,
recoged mis latidos de quebranto
en vuestros espaciosos corazones,
porque yo empuño el alma cuando canto.*
(...) (págs. 339-340).

El poeta, entonces, combatirá en el campo de batalla de doble manera: primero, luchando cuerpo contra cuerpo en las trincheras del bando republicano; segundo, mediante su canto, su poesía que actuará como una verdadera arma de combate.

El poeta de *El hombre acecha* cumple una función más amplia, actuando como un vate universal, hondamente humano. Esta universalidad está dada por la concepción que impera en su manera de aprehender el significado de la Guerra Civil, entendida ésta como una tragedia que incumbe al mundo en general, pues de alguna manera, este mundo ha participado activamente de lo sucedido en España (recordemos la intervención de las potencias extranjeras,

ya sea en apoyo de los republicanos o de los nacionalistas). Asimismo, la guerra puede ser concebida como una tragedia mundial, en la medida en que nadie puede ser indiferente frente al sufrimiento y muerte de todos esos hombres.

A pesar de esto, este poeta del mundo muestra al resto de las naciones que sus ideales aún no han muerto completamente, y que todavía sigue en pie para intentar reestablecerlos:

(...)

*Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.*

(...)

*Retoñarán aladas de savia sin otoño
reliquias de mi cuerpo que pierdo a cada herida.
Porque soy como el árbol talado, que retoño:
porque aún tengo la vida.* ("El herido", pág. 395).

Por último, es interesante contrastar lo expuesto en las dedicatorias que anteceden a ambos textos. Miguel Hernández dedica *Viento del pueblo* a uno de sus más entrañables amigos, Vicente Aleixandre. Las palabras que le dirige nos muestran el absoluto convencimiento y fe en los ideales de su pueblo, los cuales se verán cumplidos al finalizar la guerra. Del mismo modo, establece y determina el papel que desempeñan él y el resto de los poetas que participan en el conflicto, cuya función consiste en conducir a los hombres *hacia las cumbres más hermosas*²⁸.

Un cambio absoluto presentan las palabras iniciales de *El hombre acechu*, cuya dedicatoria está dirigida al poeta chileno Pablo Neruda. El mensaje de esta segunda dedicatoria se encuentra teñido de una gran amargura, producto de los constantes sufrimientos del poeta, quien ya había tenido que sufrir los vejámenes de la cárcel, la muerte de su primer hijo y la lejanía de su esposa. Es por ello que lo dicho en este escrito revela la desesperación y tristeza frente a los resultados de la guerra. Aún así, manifiesta una pequeña esperanza en la concreción de una posible vida mejor para su pueblo.

CONCLUSIÓN

La lírica hernandiana es ante todo, biografía íntima, rasgo esencial en toda la obra del autor. Esta confluencia de obra y vida nos ha permitido comprender y acceder a los problemas fundamentales presentados por el poeta desde su primera creación *Perito en lunas* hasta su *Cancionero y romancero de ausencias*. Es-

²⁸ Cita tomada de la dedicatoria de la obra, la cual ya ha sido citada en el apartado correspondiente al poemario.

tos problemas se relacionan fundamentalmente con el amor, la vida y la muerte vistos desde ámbitos humanos, sociales y religiosos.

A lo largo de toda su trayectoria artística, Miguel Hernández, otorgó muchísima importancia a sus problemas vitales, concibiendo a su propia vida como una continua amenaza, demostrando así una dominante tonalidad trágica.

El poeta, poco a poco, se fue convirtiendo a sí mismo en objeto poético, expresando realidades enraizadas hondamente en lo humano, y por lo tanto, universales y valederas.

La poesía de guerra de Miguel Hernández participa de estas afirmaciones, llegando a constituirse como las únicas formas de comprensión del terrible conflicto que se estaba produciendo. De esa forma, al iniciarse la guerra, Hernández se abocó con todos sus sentidos a ella, participando con optimismo y valentía, ya sea en el campo de batalla o a través de su creación poética.

En estas obras el poeta manifestó diversas actitudes vitales frente a lo que estaba sucediendo. Así, en la primera de estas obras, *Viento del pueblo*, la hermandad y confianza son la nota dominante, permitiendo a los hombres soñar con la libertad que tanto anhelaban. Sin embargo, todo ese sentimiento esperanzador se transformó en desilusión y desesperanza, muestra palpable de este hecho es el poemario *El hombre acecha*. Allí los seres humanos se encuentran completamente degradados, dejando atrás su hermandad y concibiendo la guerra como un espacio de represión, en donde la libertad no tiene sitio.

JULIO CORTÁZAR DESPUÉS DE RAYUELA.
APROXIMACIÓN A 62, MODELO PARA ARMAR

Raquel Arias Careaga*

62, modelo para armar, publicada en 1969, fue recibida con la sorpresa de una crítica que no supo muy bien cómo enjuiciarla; quizás el comentario más acertado sea el de que "62: A Model Kit is the most unconventional of Cortázar's novels" (Inledon, 1993, pág. 110). La primera edición se agotó en tres semanas, lo que demuestra la expectación que provocaba la publicación de una nueva novela del autor de *Rayuela*. Las comparaciones entre las dos obras eran inevitables, y así, Andrés Amorós opinaba que estábamos ante una novela muy por debajo de *Rayuela*. "hemos bajado del misterio profundo al psicoanálisis", comentario cuando menos curioso si tenemos en cuenta que la novela pretende anular cualquier explicación psicológica de las acciones de los personajes, aunque el mismo crítico la salva por el hecho de ser una obra de Julio Cortázar, lo que "representa el tipo de narración más interesante que hoy se puede leer" (Amorós, 1969, págs. 123 y 124). Un comentario casi único es el de José María Guelbenzu, que prefiere *62, modelo para armar* por encima de las demás publicaciones del autor argentino (1994, pág. 30).

Julio Cortázar enjuiciaba su propia obra diciendo que esta novela "no es una obra maestra, ni tampoco un fracaso", y analizaba el rechazo de cierta parte del público por la incapacidad de "quitarnos de encima tan fácilmente la causalidad lógico-aristotélica" (Cabrera, 1977, pág. 13). Sea como fuere, *62, modelo para armar* es una obra singular, un intento de superarse a sí mismo poniéndose obstáculos nuevos, y siempre con la esperanza de lograr una constante renovación literaria que fuera a su vez una renovación del hombre a través del lector. La aparición de *62, modelo para armar* y su innegable vinculación con la obra precedente plantea de inmediato preguntas acerca de su naturaleza y de sus relaciones con la novela cuyo capítulo 62 es el germen de su nacimiento. Visto así, el texto podría ser una respuesta a la pregunta ¿qué le falta a *Rayuela*?, o mejor, ¿qué tipo de novela se puede escribir después de haber escrito *Rayuela*, la famosa "contra-novela"?

Efectivamente, la gestación de *62, modelo para armar* hay que buscarla en lo que se dice en el capítulo 62 de *Rayuela*, origen declarado del texto. El propio autor explica:

El resultado de esto es que *62*, para el lector no prevenido, fuera un poco desconcertante. Aunque sería bastante elemental que antes de leer mi novela, lo primero que hiciera un lector fuera releer el capítulo 62 de *Rayuela* que le lleva dos minutos porque es muy chiquito; dudo que muchos lo hayan hecho. Si lo hubieran hecho, habrían tenido una buena óptica para leer *62* (González Bermejo, 1978, pág. 90).

* Universidad de Nueva York en Madrid.

En dicho capítulo encontramos una explicación materialista y científica del funcionamiento cerebral del ser humano. Las consecuencias inmediatas de las afirmaciones que aparecen en dicho capítulo son, en primer lugar, que la voluntad no existe, y por tanto no es posible una supuesta libertad de elección; la razón depende de sustancias químicas sobre las que no tenemos ningún control; el individuo deja de tener importancia, ya que todo aquello que lo hace único, diferente de los demás, no es algo elegido por él conscientemente, sino el funcionamiento incontrolable de una serie de células. Todo esto supone la negación de la psicología e impide cualquier explicación racional de los actos humanos. La idea sería entonces que, sin tener en cuenta las normas sociales, aprendidas e impuestas, puede darse otra forma de relación humana insospechada para los propios protagonistas que la sufren; una reacción en cadena sin un causante ni un enlace lógicos.

¿De qué trata *62, modelo para armar*? La historia que aparece en la novela presenta un grupo de personajes repartidos en tres ciudades europeas, Londres, Viena y París, ciudad ésta última en la que todos ellos acaban confluyendo. Existe además un espacio fuera del espacio denominado en la novela "La Ciudad" en el que los personajes se encuentran involuntariamente a través del sueño y que condiciona de forma inapelable las relaciones que establecen en el mundo de la vigilia. Juan, enamorado de una mujer que no lo corresponde, Hélène, e incapaz de interesarse por la que sí le ama, Nicole, es el vértice de este triángulo inicial que se va complicando con la presencia de otros personajes también enamorados y no amados y por las relaciones que se desarrollan entre ellos. Por tanto, el amor aparece como el problema central de estos personajes. El propio autor señala que los vínculos que unen a su grupo de personajes son el amor y la amistad, y es a partir de ellos desde donde se empieza a construir una "constelación" y un cuestionamiento del libre albedrío.

Ya señaló Donald L. Shaw que "el tema auténtico de la novela tiene que ver con la superación de la angustia por el amor" (1985, pág. 97). Tanto es así, que las disquisiciones metafísicas en las que se sumergen dichos personajes no son un mero juego intelectual, sino una búsqueda vital en la que el amor ocupa un puesto central. El propio Juan, personaje que abre la novela, lo explica claramente: "Si les dijera que todo se resume en ese lugar sobre la chimenea de mi casa de París [...] donde hay el espacio preciso que siempre reservé para posar tu carta, esa que no me escribiste nunca" (Cortázar, 1979, pág. 36)¹. Por tanto, toda la búsqueda de este personaje está centrada en un amor que no ocurrirá, y lo mismo les sucede a muchos otros, de tal forma que es más acertado hablar de desamor, ya que todos ellos parecen estar condenados a no ser correspondidos nunca por la persona a la que aman.

En *Rayuela*, Julio Cortázar ya había dejado clara cuál era su concepción del amor:

¹ Todas las citas se dan por esta edición y aparecen a partir de este momento con la indicación de la página en el texto.

"Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiera elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio" (Cortázar, 1991, pág. 351).

Esta imposibilidad para elegir a la persona amada que confiere al amor un carácter fatal, ajeno por completo a la voluntad y a cualquier consideración racional sobre los sentimientos, está desde luego en la misma línea que las teorías psicológicas del capítulo 62 de esta novela.

Pero el amor es además uno de los caminos principales que utilizan los personajes de Cortázar en sus búsquedas vitales. Pero si el hombre no logra hacer real ese amor, si no consigue compartirse con otro ser, su vida es un fracaso. Los personajes de 62, *modelo para armar*, empujados por el amor, intentan superar la fragmentación y la soledad. Sólo dos de ellos lo lograrán, quedando el resto sumidos en una fantasmagórica soledad y en la muerte.

Como ya se ha visto, las relaciones que se dan dentro de este grupo tienen como base una pareja en la que siempre hay un tercero de una manera u otra, y todas estas relaciones están dando forma a una figura cambiante en la que cada personaje ocupa un puesto según le corresponda el papel de amante o de amado. Como si se tratara de piezas de varios colores, las distintas combinaciones van configurando un dibujo en el que todos se encuentran entrelazados y sólo el lector, desde su visión externa, puede captar las múltiples y simultáneas relaciones que se establecen entre los personajes.

Sin embargo, en este constante cambio de figuras, siempre permanece un punto central. El personaje de Hélène, basado en una mujer real y que en palabras de Cortázar "era sumamente agresiva, pero tenía enorme fascinación, y yo no la he olvidado nunca" (Picon Garfield, 1978, pág. 110), está siempre presente de una manera o de otra en cada grupo de amantes. Todas las relaciones amorosas acaban convergiendo en la figura de esa extraña mujer, para insatisfacción de todos los amantes del libro, hasta tal punto que el amor puede ser considerado una auténtica prisión, como lo define Julie Jones (1987, pág. 630). La incapacidad de estos personajes para lograr la realización de su deseo amoroso parece un ejemplo de las siguientes palabras:

"Si amas sin despertar amor, esto es, si tu amor, en cuanto amor, no produce amor recíproco, si mediante una *exteriorización vital* como hombre amante no te conviertes en *hombre amado*, tu amor es impotente, una desgracia" (Marx, 1979, pág. 181).

Esta es, efectivamente, la desgracia de estos personajes, a excepción de Austin y Celia. Las relaciones amorosas que aparecen en la novela están marcadas por el desamor y la cosificación. Mujeres que utilizan a muchachos adolescentes para provocar un conflicto sexual con su pareja y conseguir así una separación que por otros medios parece imposible, hombres que mantienen relaciones con mujeres a las que no aman, son la tónica general del libro, pero gracias a

ellas se construye un entramado que es mucho más importante en el plano formal y de construcción de la novela.

La relación amorosa se convierte en un nexo entre distintos episodios, y lo que es más importante, en un elemento que vertebra la estructura de la novela. Un episodio que se produce en Londres desencadena acontecimientos inesperados en París y en Viena que sin duda tienen algo en común con lo que ocurre en Londres: en los tres nos encontramos con la presencia de una mujer adulta y de un adolescente. La influencia de estas tres escenas entre sí sólo puede ser aprehendida desde la perspectiva del lector, lo que le confiere un papel activo en la organización del significado final de la novela. Desde ese punto de vista es posible comprender que la acción de Hélène en París, su relación con Celia, influye y modifica la acción de *Frau* Marta en Viena.

Hélène y Celia, solas en París mientras el resto del grupo anda desperdigado por distintas ciudades europeas, se encuentran en el café *Cluny*. Ambas están sumergidas en situaciones y problemas distintos, pero relacionados por un elemento común: la soledad. Celia ha abandonado la casa de sus padres, un ambiente demasiado tradicional y alienante, y Hélène ha perdido a uno de sus pacientes en una operación, un muchacho que no pudo regresar de la anestesia que ella le administró. La compañía de Celia, que a sus dieciséis años no sabe dónde refugiarse después de su huida, se convierte en una tabla de salvación para Hélène, que sólo desea "no seguir viendo ese perfil endurecido y pálido, esa camilla con su forma inútilmente tibia" (117). De esta manera, las dos mujeres se dirigen al apartamento de Hélène para pasar la noche.

Mientras tanto, en un hotel de Viena (y al decir "mientras tanto" me refiero a que la narración de los dos episodios se intercala), Juan y Tell se están dedicando a espiar a *Frau* Marta, cuyas intenciones con una joven inglesa les parecen, cuando menos, sospechosas. Por fin, una noche sucede algo: *Frau* Marta sube hasta la habitación de la muchacha y entra en ella. Ayudándose con una linterna, la anciana busca la cama donde duerme la joven. Juan observa desde la oscuridad la evolución de la luz que va ascendiendo por la cama acercándose a la cara.

Esta extraña escena que se está produciendo en Viena es constantemente interrumpida por la narración de lo que ocurre en el apartamento de Hélène en París y por los problemas de los personajes del grupo que se encuentran en Londres. Los paralelismos entre las escenas van, desde luego, creando un lazo entre ellas: la salida al mundo exterior de Celia va a estar guiada por un adulto que la introducirá de golpe en relaciones desconocidas y rechazadas. Por su parte, la turista inglesa se sumerge de la mano de otro adulto, *Frau* Marta, en un ambiente no sólo marginal, sino peligroso. Dos adolescentes son iniciadas por mujeres adultas en una realidad que se encuentra al margen de lo que han conocido hasta ese momento, que las aleja de su confortable pasado, de la seguridad de unas normas sociales que pierden todo su peso al traspasar el límite de lo prohibido.

La constante intercalación de los tres episodios hace coincidir en el nivel narrativo el momento en que se produce la seducción y la relación sexual entre

Austin y Nicole con la llegada de Frau Marta junto a la muchacha inglesa y con el momento en que Héléne empieza a acercarse a Celia, que duerme junto a ella en la cama, en un desesperado intento de huir de la muerte del muchacho, pero sobre todo de huir de sí misma:

“duermes, ignoras tu fuerza, no sabrás cuánto pesa esa mano que abandonas en mi almohada, ignorarás hasta el fin que el torpe horror de esta tarde, que esa muerte bajo las luces frías pudo ceder por un rato al calor de tu aliento, a esa playa de ti misma tendida en su arena asoleada, llamándome a su oleaje libre, sin rutinas ni rechazos” (177).

La relación Austin-Nicole empieza así a tener una contrapartida bastante más macabra en los otros dos escenarios. A través de Juan y Tell, el lector comprende que *Frau Marta* está relacionada también con la siniestra figura de Erszebeth Bathory. La anciana ha vampirizado a la muchacha inglesa y la escena a la que asisten los personajes no es la primera vez que se produce y por tanto ya es tarde para salvar a la joven. El vampiro ya ha mordido a su víctima y ésta, fascinada, no puede oponer ninguna resistencia.

Por su parte, Héléne busca algo mucho más importante que lo que buscaba Nicole en Austin. A través del amor y del cuerpo de Celia busca un camino que la salve de su incapacidad para comunicarse con los demás. Sin embargo, será precisamente esa incapacidad para afrontar una posible relación con otro ser humano, relación directa, sincera o valdría decir “diurna”, la que le llevan a adoptar el comportamiento del vampiro, aprovechando la noche y el silencio para aproximarse a Celia como el vampiro a su víctima, por sorpresa y a la fuerza (178). Sin embargo, lo que sucede esa noche en Viena se ha trastocado, la consumación de la vampirización se retrasa y se ve alterada: en lugar de morder una vez más a su víctima, *Frau Marta* la desnuda. La alteración es tal que la propia *Frau Marta* queda desconcertada. La sucesión de acontecimientos que era esperable se ha roto, algo ha influido en su comportamiento de forma que ha sido posible un cambio.

En este punto es fundamental no perder la perspectiva sobre los episodios que el texto nos está presentando insistentemente entrelazados. No podemos olvidar que, en París, Héléne ha comenzado a acariciar a Celia ante el inútil rechazo de la muchacha, que acabará cediendo (183). Lo que hace Héléne está influyendo en el comportamiento de *Frau Marta*. Una influencia que ninguna de las dos imagina, pero que es posible gracias a las conexiones desconocidas pero indudables que forman la figura de la novela.

Si nos hemos detenido tanto en estos episodios es porque representan una muestra evidente de la construcción del libro. No tiene importancia cuál de ellos sucede antes o después, son conceptos rechazados desde el inicio del libro. Además, la presencia de una misma muñeca en los dos escenarios confunde aún más un posible ordenamiento cronológico de los hechos. Se nos narran entrelazados porque lo que sucede en ellos se atrae como dos piezas de un rompecabezas o dos colores cercanos en el dibujo que se forma en un

calidoscopio. Son, evidentemente, las leyes de la analogía las que están ordenando el relato. Si Hélène busca una relación más o menos amorosa con Celia, su comportamiento afecta a *Frau* Marta, ya que ambas están unidas por la sombra de Erszebet Bathori.

Hélène no conseguirá que su relación con Celia la lleve a ninguna playa, a ninguna salvación, de la misma forma que su relación con Juan no significa nada o que Nicole y Marrast se separarán sin que ella tenga la menor esperanza de lograr el amor de Juan. Ninguna de las posibles parejas analizadas hasta el momento presenta un amor feliz o con posibilidades de llegar a serlo. Sin embargo, tal relación sí es posible. Sus protagonistas serán además dos de los adolescentes iniciados en el sexo por mujeres adultas: Austin y Celia. Sólo ellos conocerán el poder integrador del amor, su capacidad para recomponer y dar unidad al hombre. Julie Jones ha afirmado que:

“los dos únicos personajes de la novela que gozan de un amor correspondido, Celia y Austin, nos sugieren la posibilidad de superar el cerco del riguroso determinismo de la figura y vivir sus propias vidas [...]. En la novela, los ojos son elementos de posesión o evasión, pero Austin y Celia se miran de verdad en un acto de descubrimiento mutuo” (1987, pág. 636).

Estas palabras podrían explicar el tratamiento narrativo que Cortázar da a la escena amorosa que se produce entre ellos. Si ambos personajes se miran y se ven en un acto de amor que hace real al otro, ambas percepciones deberían aparecer en el texto dada su importancia. Recurriendo al perspectivismo y mediante técnicas muy cercanas al cine: “una película filmada por dos cámaras, una en cada lado de la habitación” (Blanco Arnejo, 1996, pág. 73), el autor nos ofrece la escena repetida, contada dos veces, por cada uno de los protagonistas que la están viviendo.

La relación entre estos dos personajes vuelve a tener una contrapartida en otro episodio amoroso que se presenta ante el lector entrelazado con él. Mientras Austin y Celia hacen el amor por primera vez, asistimos también a la primera relación sexual entre Juan y Hélène. El primero será un episodio lleno de felicidad y comunicación; el segundo está marcado por la frustración y la incomunicación. Ambos representan el anverso y el reverso de una misma situación.

La escena entre Austin y Celia ha sido una de las más valoradas de la novela (Hernández, 1983, pág. 289; González Lanuza, 1969, pág. 75; Amorós, 1969, pág. 124). Si bien esta valoración puede resultar exagerada, es cierto que la escena tiene una belleza, pero sobre todo, transmite una felicidad que contrasta poderosamente con el resto de la novela. Austin y Celia representan la posibilidad de una comunicación auténtica entre dos seres. En el fondo se trata de una reconciliación del hombre consigo mismo a través del amor y del sexo, un camino muy utilizado por Cortázar en sus obras. Quizá la importancia de esta escena hay que buscarla, como casi todo, en su relación con la totalidad de la novela. Como se ha dicho, la escena es inseparable de la que nos narra la rela-

ción sexual que se produce entre Juan y Hélène. Estructuralmente supone el reflejo positivo de lo que no es sino un rotundo fracaso para Juan. Si antes vimos cómo las relaciones entre Celia y Hélène, *Frau* Marta y la joven inglesa y Nicole y Austin se atraían e influían, aquí nos encontramos ante la misma situación.

No es casual (nada es casual en esta novela) que los dos episodios se presenten ante el lector de forma simultánea, como decíamos antes, anverso y reverso de una misma situación, pero además las dos mujeres contarán a sus amantes la experiencia que ambas compartieron y que será el desencadenante de acciones posteriores: Juan se aproxima cada vez más a la oscura esencia de Hélène y Austin entrará en "la ciudad" para encontrar a Hélène y matarla.

Un aspecto fundamental que enfrenta también estos dos episodios es el tipo de relación sexual que se da entre ambas parejas. Mientras Austin y Celia viven una relación llena de delicadeza en la que la mirada parece lo más importante, "déjate mirar, déjate poseer de verdad" (229), Juan y Hélène buscan encontrarse por otro camino, presente ya en otras obras del autor, sobre todo en *Rayuela* y que alcanzará su máximo desarrollo en *Libro de Manuel*. Me refiero a la violencia y el dolor, utilizados en la relación sexual como un posible camino hacia el auténtico yo, la liberación de aquello que la costumbre mantiene al margen. Es lo que en palabras de Salvador Elizondo se afirma en *Farabeuf*: "el dolor, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo" (1981, pág. 141). En el caso de la novela de Cortázar esta violencia está justificada o explicada por las extrañas e inexplicables conexiones que se establecen entre el personaje histórico de la condesa Bathory y Hélène. Sólo ejerciendo la violencia y la dominación sobre el otro Hélène es capaz de entregarse a Juan, decir lo que él esperaba oír a lo largo de toda la novela. Mediante esta situación extrema Juan consigue arrancar de ella el amor que parecía imposible que fuera capaz de sentir.

Pero esta escena es necesario interpretarla desde el problema que se está desarrollando en *62, modelo para armar*, es decir, la posibilidad de influencias insospechadas e inexplicables entre distintos personajes. La violencia a la que se somete Hélène, y de la que hace uso, nacen de su estrecha relación con la condesa sangrienta. Juan consigue llegar hasta ella de esta manera porque ésa es la verdadera naturaleza de Hélène. La maldad, el dolor, el sadismo, no pueden ser rechazados si se quiere acceder a un pleno conocimiento de la realidad. El soneto VII de Julio Cortázar incluido en *Presencia*, aquel libro de poemas que había publicado en 1938 bajo el pseudónimo de Julio Denís, dice: "busca, te ruego, el fuego, con las manos / del dolor y el amor, que son hermanos / en la lustral tarea de guiarnos" (Andreu, 1986, pág. 66).

La trascendencia del acto erótico es tal que puede conducirnos hacia el hombre nuevo tan anhelado por Cortázar, un hombre nuevo que no debe respetar ninguno de los límites impuestos, incluido el del dolor². Pero en esta escena no se trata tanto de una búsqueda ontológica como de conseguir el

² Un completo análisis del tema del erotismo en la obra de Cortázar se puede encontrar en Ruffinelli, 1981.

amor de una mujer concreta. Juan sabe desde el principio la razón que impide a Hélène entregarse plenamente, lo sabe y lo rechaza por irracional e inexplicable, pero esta escena final entre los dos le da la pista definitiva: "Consentí en no saber aunque hubiera podido, Hélène, todo me lo estaba diciendo y ahora me doy cuenta de que hubiera podido saber la verdad, aceptar que fueras... - ¿Quién, Juan, quién?" (262).

Sin embargo, como dice Ana María Barrenechea, si bien ésta es la "busca de una escritura que alcance el milagro de la revelación [...], la revelación de una figura" (1979-1980, pág. 88), en *62, modelo para armar* queda claro que esa revelación es, recordando a Borges, "siempre inminente y siempre diferida" (Barrenechea, 1979-1980, pág. 88). Al menos es así sin duda para los personajes que transitan la novela. Como dice María Dolores Blanco Arnejo:

"no es posible armar el rompecabezas y ser una parte de él al mismo tiempo. Los personajes luchan por hacerlo, juegan, hablan entre sí, van a la ciudad, pero no consiguen despegarse del calidoscopio que están tratando de entender. Es el lector, finalmente, el que tiene el poder de armar el rompecabezas, de ver la figura final del calidoscopio" (1996, págs. 82-83).

En *62, modelo para armar*, los motivos que mueven a los personajes hay que buscarlos en la posibilidad de conexiones desconocidas, pero no por ello menos reales que las reacciones que se suponen clásicas o esperables como los celos, por ejemplo. En otras palabras, *62, modelo para armar* no puede ser analizada como un juego mecánico o un mero ejercicio intelectualizante o de puro oficio literario, porque en esta novela Julio Cortázar está presentando, de una forma quizá mucho más explícita que en ninguna de sus novelas, su concepción de la realidad y de la literatura como posible reflejo de esa realidad.

El vampirismo y el lesbianismo de Erszebet Bathori son en la novela de Cortázar el punto genérico y central que se le propone al lector para armar su posible lectura. Todo está ya desde la primera página apuntando hacia la importancia de ese aspecto. Hélène supone para Juan la posibilidad de encarar un ordenamiento diferente de la realidad, del tiempo y del espacio. Esta concepción de la mujer como intercesora implica, desde luego, la anulación de la mujer como sujeto de la acción, convirtiéndose en un pasaje a través del cual, y mediante el amor y el sexo, el hombre puede asomarse a la auténtica realidad. Las distintas piezas irán encajándose hasta que Juan, y con él el lector, se aproxime a la verdad del personaje femenino a través del cual la novela propone otro tipo de realidad.

Junto a Hélène existe otro elemento que ha sido considerado en alguna ocasión como la clave de toda la novela (Anderson, 1990, pág. 91). Se trata de la historia de *monsieur* Ochs, fabricante de muñecas que esconde en cada una de ellas algún objeto. Este secreto guardado en su interior provoca su propia destrucción, ya que si bien la primera muñeca se rompe accidentalmente, las demás serán destrozadas para descubrir lo que esconden. *Monsieur* Ochs introduce en ellas desde un cepillo de dientes usado hasta un billete de mil francos,

pasando por algún que otro objeto obsceno. La intención del fabricante consiste en introducir en la realidad cotidiana algo que puede ser absurdo o terrible, pero que irremediamente la trastoca. Estas muñecas tienen una clara relación con la novela de Carlos Fuentes *Cambio de piel* (1967), donde un personaje se dedica a reconstruir muñecas rotas añadiéndoles algún complemento que en algunos casos es un falo, coincidiendo así con el personaje de la novela de Cortázar. La novela de Fuentes está dedicada a Aurora y Julio Cortázar, de manera que la presencia de estas muñecas parece un lazo consciente entre las dos obras.

El juguete se convierte así en un desorden que se introduce en la sociedad por donde menos se espera, desorden que puede provocar reacciones insospechadas. La intención de *monsieur* Ochs no es atentar contra la inocencia de las posibles niñas que rompan la muñeca; lo que de verdad le interesa es "el efecto que las revelaciones de la niña producían en su madre y demás familiares" (99), y pasando de lo individual a lo colectivo, lo "que ponía en órbita la cápsula, era la denuncia a la policía y el escándalo público debidamente explotado por los diarios" (99).

De esta manera, *monsieur* Ochs, mediante un movimiento mínimo dejado en manos del azar, consigue alcanzar una parte del funcionamiento de la sociedad, poniendo además al descubierto la hipocresía burguesa:

"monsieur Ochs había puesto muchas veces mil francos en sus muñecas que valían apenas quinientos y alguien lo probó en el proceso y fue una de las circunstancias atenuantes más espectaculares como corresponde a una sociedad capitalista" (99).

La frenética destrucción de las muñecas por parte de las madres que buscan desesperadamente ese dinero escondido enlaza con la sangrienta historia de Erszebet Bathori ya que "las muñecas eran uno de los signos de la condesa que había vivido en la Blutgasse, puesto que todas las muñecas de *monsieur* Ochs habían acabado torturadas y desgarradas" (96). Esta humanización de las muñecas es la contrapartida de la cosificación que supone la actividad de la condesa, cosificación que, como hemos visto, tiene su reflejo en las relaciones amorosas establecidas por los personajes.

Juan regala a Tell la muñeca que le había dado *monsieur* Ochs y gracias a la cual irán apareciendo una serie de analogías. La serie de "muñecas humanas" se va sucediendo en el texto. Por ejemplo, Tell, muñeca en manos de Juan, "juega" a su vez con Nicole cuando va a Londres a ayudarla después de su separación de Marrast: la lava, la seca y la viste, igual que hará Celia con la auténtica muñeca. Estas manipulaciones de la muñeca deben relacionarse con las imágenes que aparecen en "La muñeca rota", comentario del autor acerca de la creación de esta novela e incluido en *Último round*. El artículo va acompañado de una serie de fotografías en las que aparece una muñeca. La serie la presenta primero vestida y poco a poco se la va desnudando y se la coloca en diferentes posturas indudablemente eróticas, para terminar rota y descuartizada (Cortázar, 1986, I, págs. 248-271).

Tell decide enviar la muñeca a Héléne, verdadera destinataria de todos los regalos de Juan, y de esta forma Celia la encuentra en el apartamento la noche en que se produce la violación de la muchacha. Celia acuesta a la muñeca después de desnudarla y manipularla en un juego que parece una recreación inocente de lo que va a ocurrir entre ella y Héléne, cuando Celia se convierta en la muñeca de Héléne: "Una muñeca jugando con otra, ahora tengo dos muñecas en mi casa" (143).

La irrupción de la muñeca, igual que la aparición de Celia, representa para Héléne una esperanza, ya que ambas se introducen en su orden vital como una posibilidad de romperlo, destruyendo también esa relación que la une con la condesa sangrienta. Pero cuando después de esa noche, Celia se marcha del apartamento rompiendo la muñeca, de su interior emerge el horror que palpita a lo largo de la novela:

"La muñeca había caído boca abajo pero el impulso la había hecho girar sobre sí misma y ahora estaba de espaldas, rota en dos mitades, un brazo torcido. Al levantar la valija para salir, Celia vio mejor el cuerpo roto de la muñeca, algo que asomaba por la rajadura. Gritó sin comprender, su grito era una comprensión anterior a ella misma, un horror final que precedió la ciega fuga, la inútil voz de Héléne llamándola" (186).

En ningún momento del texto se explica cuál es ese terrible secreto que esconde la muñeca, aunque Leo Bersani afirma que en su interior se esconde un falo (1972, pág. 7) a pesar de que no hay en el texto datos para afirmar tal cosa. Sería absurdo jugar a las adivinanzas cuando lo verdaderamente importante es que la muñeca se encuentra ligada a Héléne, ya que, como descubre Juan, el paquete cada vez más pesado que Héléne transporta por "la ciudad" y con el que debe llegar a una cita desconocida "era eso, y Héléne había bajado del tranvía llevando el paquete con la muñeca" (232).

Por otro lado, la muñeca destripada aparece en muchas ocasiones relacionada con el muchacho muerto en la clínica. El cuerpo abierto para la autopsia, símbolo inequívoco de la muerte, es también el cuerpo roto de la muñeca. De esta forma se van reuniendo distintos aspectos alrededor de la muñeca: la tortura, la sangre, la crueldad, el sadismo, la cosificación y la muerte, que son atributos fácilmente adjudicables a las actividades de la condesa Bathori. Blanca Anderson ha dicho que "La muñeca es ese espacio de donde sale y a donde converge la alteridad. Como 'signo' de la condesa, traza un camino que la une a Héléne; es decir, *significa* que ambas se unen en una imagen 'abominable'" (1990, pág. 89).

Pero uno de los aspectos más importantes de la presencia de la muñeca en la novela es el funcionamiento de ese azar al que *monsieur* Ochs entregaba sus obras. La novela comienza en un restaurante llamado Polidor³, pero aún más

³ Hernández, 1983, pág. 279 y Schmucler, 1969, pág. 11, ofrecen un exhaustivo análisis de todas las conexiones que se dan cita en el comienzo de la novela.

importante es la frase que inicia la novela: "Quisiera un castillo sangriento" (9). De golpe el lector se ve instalado en la misma sorpresa que va a desatar las reflexiones del personaje principal, Juan. Se nos introduce en un mundo de equívocos lingüísticos que van tejiendo el entramado en el que la condesa Bathori es el núcleo. Un castillo sangriento es, desde luego, una imagen en la que se entrelazan muerte, crueldad, sangre, nada que ver con lo que realmente está diciendo el personaje, quien simplemente desea un filete casi crudo. Por tanto, desde el principio de la novela se produce una disociación entre lo que las cosas parecen ser y lo que pueden llegar a sugerir, (ejemplo claro es el de la muñeca, como se ha visto), como si cualquier elemento de la realidad pudiera transformarse en un medio por el que se filtran atisbos de un posible mensaje.

Ese "castillo sangriento" en que se ha convertido el pedido inocente de un cliente del restaurante puede muy bien relacionarse con el castillo de Csejthe, propiedad de Erszebet Bathori y donde ocurrieron los sangrientos hechos por los que fue condenada. Pero lo realmente importante es que esa transposición lingüística, posible desde luego gracias al hecho de que Juan sea traductor (lo que de alguna manera le sitúa en un punto intermedio o en un intersticio entre distintas lenguas), se da unida a otros hechos o asociaciones simultáneas.

Juan está en el restaurante Polidor; sentado frente a un espejo y de espaldas a la sala, ha pedido una botella de Sylvaner y escucha a un comensal cercano pedir su *château saignant*, mientras ve la imagen de dicho comensal en el espejo, de tal manera que "su imagen y su voz habían tenido que recorrer itinerarios opuestos y convergentes para incidir en una atención bruscamente solicitada" (10). El cruce de todas estas líneas se produce además en una noche de Navidad, lo que no es un dato insignificante:

"a la condesa tenía que haberle gustado particularmente la sangre en una noche como esa, entre campanas y misa del gallo el sabor de la sangre de una muchacha retorciéndose atada de pies y manos mientras tan cerca los pastores y el pesebre y un cordero que lavaba los pecados del mundo" (18).

Por otro lado, el restaurante Polidor recuerda en su nombre a John William Polidori, autor de *El vampiro* en 1816 y perteneciente al círculo de Byron; de igual forma, la botella de Sylvaner, nos acerca a Transilvania como se insinúa en el texto (24).

Juan se ve sorprendido por la confluencia de todos estos factores en torno suyo, escena basada en una experiencia real del autor (Navarro, 1994, pág. 48). La posibilidad de un encuentro casual no es admisible. Debe tratarse de un mensaje, de una posibilidad de acceso a un conocimiento determinado, pero ajeno a la vía racional que es incapaz de interpretar esa aglomeración de indicios. La imagen de la condesa Bathori surge de esta conjunción sin ningún problema. La dificultad comienza cuando todo ello parece inexplicablemente relacionado con Hélène, la mujer que Juan ama sin esperanza.

Siguiendo las directrices del capítulo 62 de *Rayuela*, el pensamiento de Juan parece actuar por cuenta propia, ajeno por completo a la voluntad de su due-

ño, quien se convierte en un espectador de las posibles asociaciones que su mente hace en torno a lo ocurrido en el restaurante: "Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Héléne y en la condesa, pero la condesa era también pensar en Frau Marta" (14). Como explica Valentine Penrose, el emblema de los Bathori era un basilisco, en concreto un dragón (1987, pág. 116; también Picon Garfield, 1978, pág. 86).

De esta manera, Héléne, que tiene un broche en forma de basilisco, es inseparable del mensaje que se ha insinuado a través de ciertas asociaciones aparentemente fortuitas en ese restaurante en el que Juan "había cenado como en un banquete fúnebre, entre guirnaldas y alfabetos rusos y vampiros" (32). Esta utilización de la corriente de la conciencia para presentar ante el lector todo lo que pasa por la cabeza del personaje tiene en Cortázar una característica especial. Los pensamientos se van asociando casi independientemente del propio Juan. La fuerza que reúne esas ideas parece superior al propio personaje, y éste queda convertido en un instrumento a través del cual se producen las conexiones entre los recuerdos, los hechos y las palabras. Una vez más estamos ante la anulación de la voluntad.

Toda la novela no es sino el deseo desesperado de atrapar el mensaje que se dio en esa noche y que Juan se niega a aceptar, como ha dicho John Incledon, "the center of 62 -Juan's awakening" (1993, págs. 116-117). Las apariciones de Héléne subrayan ante el lector esas conexiones insinuadas y nunca dichas explícitamente. Si volvemos sobre algunas de las escenas ya vistas, podemos observar que detalles como la relación homosexual entre Héléne y Celia encajan perfectamente con la figura de la condesa. La relación de las actividades de Erszebet Bathori con el vampirismo se manifiesta en Héléne durante la noche que Celia pasa en su casa, lo que le provoca "hambre de vida" (177), y llegará a pensar: "Si pudiera quitarte un poco de tanta vida" (176). Además, la identificación inconsciente que Juan hace entre la condesa, Frau Marta y Héléne se ve reforzada por ideas de otros personajes. Celia, por ejemplo, piensa que Héléne "estaba muerta, que esa vida suya era para mí como una muerte" (158), vida/muerte que es fácilmente identificable con la existencia del vampiro, definido como *nosferatu*, "el no muerto", que no es, desde luego, lo mismo que "el vivo". Tumbada en la cama junto a Celia, Héléne se siente más cercana al muchacho que se le ha muerto en la clínica esa tarde que a la joven llena de vida que descansa a su lado.

Hay, por supuesto, referencias muy explícitas acerca del comportamiento pseudovampiresco de Héléne; por ejemplo, cuando Celia empieza a sentir el acercamiento de la mujer adulta hacia ella en la cama, "iba a volverse en silencio, buscando una zona más alejada, cuando sintió los dedos de Héléne en su garganta" (182). O como ya ha hecho notar Alain Sicard (1985, pág. 231), después de pasar la noche con ella, Juan "se pasó la mano por la garganta como si le doliera un poco. Si hubiera tenido un espejo de bolsillo se hubiera mirado la garganta" (263). No parece necesario insistir en la escena que transcurre en Viena entre Frau Marta y la muchacha inglesa.

Lo esencial de la búsqueda de Juan alrededor de Hélène no es descubrir si ella es o no es un vampiro. El verdadero descubrimiento es que la existencia de Erszebet Bathori en el siglo XVII influye en el personaje Hélène sin que ésta lo sepa o pueda hacer algo contra ello. La Hélène auténtica, la que Juan encuentra y pierde en "la ciudad" cada vez, es la misma que "guardaría para siempre las llaves del castillo sangriento" (237). Una parte de Hélène sigue para siempre en otro lugar y Juan por fin sabe donde: en la Blutgasse vienesa, interpretada por Juan como el callejón de la sangre:

"aunque luchara con todas sus fuerzas sentía que los dedos de la imagen se cerraban sobre Hélène y que él lo había sabido siempre, desde la nochebuena, desde la esquina de la rue de Vaugirard, frente a ese espejo con guirnaldas de alguna manera te alcancé, conocí esto que ahora me niego a aceptar, tuve miedo y apelé a cualquier cosa para no creer, te quería demasiado para aceptar esa alucinación en la que ni siquiera estabas presente, donde eras solamente un espejo o un libro o una sombra en un castillo, me perdí en analogías y botellas de vino blanco" (262).

La crueldad de Hélène, la violencia que es capaz de ejercer contra Celia o contra Juan, su incapacidad de amar, incluso la muerte del muchacho anestesiado no pueden explicarse utilizando la psicología o un análisis de los comportamientos de ese personaje. El autor propone que la explicación se encuentra en la relación entre hechos muy distantes en el tiempo.

El tratamiento que se da en esta novela del tiempo y del espacio es una de sus características más importantes. En la escena inicial de esta novela, la presencia del espejo anulaba la concepción clásica espacial, es decir, el personaje oía la voz del comensal gordo desde detrás, ya que Juan se encontraba sentado de espaldas a la sala, mientras que la imagen del hombre le llegaba a través del espejo que tenía delante, de tal manera que el personaje se convertía en el punto de convergencia de la percepción visual y la auditiva. Esta anulación de las coordenadas espaciales debe ser aplicada también al tiempo: la concepción temporal lineal no tiene sentido. De la misma forma que no existen "delante" y "detrás" tampoco son admisibles conceptos como "antes" y "después". La distinción entre presente y pasado es absurda: todo lo que ha ocurrido sigue ocurriendo y puede afectar a la realidad o, al menos, filtrarse en ella socavándola. Por otro lado, esta anulación de la linealidad temporal o cronológica es una de las claves de la estructura de la novela: "La extrema flexibilidad en el manejo del orden cronológico es un elemento decisivo del *armado de sentido*" (Maguhn, 1991, pág. 63).

En último extremo, la idea es que una nueva concepción del tiempo supone la posibilidad de entrever otro orden. El tiempo es así un pasaje que permite intuir la realidad escondida tras lo cotidiano, algo similar a lo que ocurría con el amor. La anulación del tiempo lineal para sustituirlo por un tiempo circular o simultáneo, como suele ocurrir en las obras de Cortázar, no es sino un intento de explicación de la realidad en la que presente y pasado conviven

y se afectan mutuamente, sin que la razón pueda intervenir en una explicación lógica de esa realidad. Este rechazo de Julio Cortázar del tiempo burgués, inmutable y objetivo, es inseparable del cuestionamiento más general que hace de lo racional.

La alteración espacio-temporal de *62, modelo para armar* se apoya, por un lado, en elementos de la propia trama que propician la confusión temporal, sobre todo cronológica, y por otro, en la propia narración. Esos elementos son fundamentalmente la muñeca de *monsieur* Ochs que Juan regala a Tell, y los propios personajes, que aparecen en escenarios distintos muchas veces sin transición ninguna. La muñeca se encuentra en Viena mientras se produce la extraña relación entre la vampira *Frau* Marta y su víctima, la joven inglesa. Tell deja la muñeca en su habitación y sigue a Juan hasta la de la muchacha vampirizada para asistir a la escena. Simultáneamente en el nivel narrativo se produce la historia entre Celia y Hélène, en cuyo apartamento se encuentra también la muñeca. La interrelación entre los dos episodios como ya se vio es muy intensa, ya que las acciones que se producen en uno y otro caso parecen afectarse y modificar la cadena lógica de acontecimientos. Se podría argumentar que la presencia de la muñeca puede ser un indicativo de la cronología de los hechos (primero Viena y luego París), pero no se pueden dejar de lado las palabras del propio autor al referirse a su novela:

“allí la diacronía, la sucesión temporal carece de validez por la índole misma de lo que se cuenta, sin que deje de operar una causalidad dentro de una duración que cabría llamar “afectiva” [...] y que es en realidad una sincronía por la que el relato alcanza su coherencia interna” (Cortázar, 1986, 1, pág. 255).

Las situaciones, las acciones, se atraen y se unen y no importa cuál ocurre antes o después, porque la idea es que se producen de forma simultánea. Por otro lado, los personajes de la novela se desplazan de una ciudad a otra (o mejor dicho, están en distintas ciudades simultáneamente convocando un espacio en profundidad) sin que quede claro qué ocurre antes y qué después.

Pero el aspecto más interesante es el que se da en la propia estructura de la narración. Cuando el lector se enfrenta con las primeras cuarenta páginas de la novela, en realidad está asistiendo ya a toda la novela. Todo lo que Juan comenta, recuerda o explica será desarrollado en el resto del texto. Es decir, la escena inicial resume todo lo demás, lo contiene ya. Pero la idea no es tan sencilla como que lo que se narra. Lo primero es en realidad lo último, ya que hacia el final de la novela, cuando Juan se marcha del apartamento de Hélène después de haber pasado allí la noche, recuerda la escena del restaurante Polidor, que a su vez contenía ya el recuerdo de esa noche. En palabras de Pedro Ramírez Molas, Juan “está sentado ante el espejo de un restaurante parisino, en una nochebuena anterior y posterior a toda la acción de *62, modelo para armar*” (1978, pág. 156).

Esta confusión no es un deseo de fragmentar la historia para desordenarla, ni una intercalación de elementos distintos como ocurría en *Rayuela*. La estructura de la novela responde exactamente a lo que en ella se cuenta. No olvidemos la inseparable unión entre fondo y forma; si se nos está proponiendo una realidad en la que el tiempo y el espacio rompen sus límites lógicos para converger en un punto en el que se anularía cualquier distancia, el texto que da cuenta de ello debe de ser igual: "La convocación del tiempo hecho de trizas (y no: hecho trizas) en la figura temporal de la novela, exige del autor un nuevo modo de escribir, como de nosotros pide un nuevo modo de leer" (Ramírez Molas, 1978, pág. 126).

En esta novela, Julio Cortázar ha intentado enfrentarse con el carácter lineal de la escritura y de la lectura (de la literatura, por tanto), para proponer un texto que pueda compararse en su percepción con la que ofrece un cuadro. Por tanto se trata de una presentación simultánea de todos sus elementos. La técnica utilizada para lograr ese efecto tiene que estar basada en la fragmentación de la historia narrada y en la alternancia de referencias a un mismo hecho, utilizando el tiempo presente y el pasado para la misma escena. Así, en la escena del restaurante Polidor, Juan piensa en el episodio del que ha sido testigo en Viena, episodio que será narrado mucho más adelante y durante el cual Juan recuerda "la noche del restaurante Polidor pasando como una ráfaga por algo que no era exactamente la memoria, de pronto ahí, en una absoluta violación del tiempo, todo a punto de explicarse sin explicación posible" (179).

Violación del tiempo que afecta también al lector: ¿cuál de los dos episodios ocurrió antes?, pregunta probablemente absurda en el contexto de esta novela. La fragmentación consigue una pluralidad de perspectivas sobre cada escena al intercalarlas con otras; los distintos episodios narrados no van apareciendo ante el lector según el orden cronológico tradicional, ni existe una línea argumental sobre la que la historia dé saltos hacia delante o hacia atrás. No existe entre ellos una sucesión lógica o una concatenación causa-efecto. Igual que ocurre dentro de la propia narración, cada escena está ligada a otra o a otras por una relación de analogía, de tal manera que los episodios se suceden según sea su contenido, siguiendo un criterio semántico: "La novela entera parece responder a la analogía: los capítulos o partes se acercan alóxicamente; los personajes en grupos separados por el tiempo y el espacio se atraen y se rechazan intuitivamente" (Picon Garfield, 1975, pág. 223). De la misma forma que los sucesos parecen ocurrir por la atracción de eventos similares, el texto se va ordenando según esa atracción, saltándose cualquier límite de ordenación más o menos lógico y tradicional (Kulin, 1983, pág. 104).

Es importante recordar que Cortázar pretendía desarrollar de forma práctica en esta novela su teoría de las figuras, y la simultaneidad es una de las condiciones necesarias para que se dé esa figura. La relación que se da entre la condesa sangrienta y Hélène, entre Juan y el muchacho que muere en el hospital anestesiado por Hélène, entre *Frau* Marta, la condesa y Hélène, son todas ellas relaciones que desprecian el tiempo y el espacio para formar la figura que

la propia novela pretende ser, o como dice Octavio Paz, "son metáforas de una sola pareja, de un solo tiempo y un solo espacio" (1972, pág. 38). Encontrar el punto desde el que se pueda unir todo, incluidos tiempo y espacio, es encontrar la figura, la explicación de la realidad que propone la novela. Aceptar ese juego de relaciones insólitas y analógicas es armar la figura de la novela, como explica Cortázar en el prefacio del texto:

"El subtítulo "Modelo para armar" podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa" (7).

Esta novela, efectivamente, está construida sobre secuencias separadas por blancos y no por capítulos u otro tipo de ordenación. Existe alguna diferencia tipográfica entre estas secuencias, por ejemplo, un margen mayor o menor que estrecha o ensancha el texto. Esta presentación visual remite desde luego a una serie de fragmentos o piezas que pueden ser reagrupadas de muy diversas maneras. Pero además se consigue una relación formal de igualdad entre todas las secuencias y la ausencia de un orden lineal o jerárquico, como por ejemplo el que establece la separación en capítulos.

La fragmentación se ordena o alcanza una unidad en la mente del lector, como dice Blanca Anderson: "no asistimos a un universo estático que haya que explicar, sino que surge, se genera en nuestra lectura" (1990, pág. 121), de tal manera que la novela no existe sin alguien que la lea y utilice las leyes de la analogía para comprenderla:

"La abstención de todo artificio para fingir una continuidad narrativa significa que el relato sólo podrá apoyarse en "instancias" que compondrán, sí, una figura; pero esta figura ya no se dibujará en el acto de crear la novela, sino en el acto de leerla" (Ramírez Molas, 1978, pág.144; también Maguhn, 1991, pág. 20).

La novela propone superar esa fragmentación tanto literaria como humana a través de la analogía, es decir, un sistema de pensamiento no racionalista sino mágico, en el que caben explicaciones del mundo llamadas primitivas más o menos ajenas a la civilización occidental. Juan comprende que la dureza con que Hélène trata a los demás, su incapacidad para amar, su relación homosexual con Celia e incluso la muerte del muchacho anestesiado por ella en la clínica o la muñeca rota en su apartamento, son todos ellos elementos que sólo pueden ser explicados por la analogía que fatalmente ha anulado el tiempo para relacionar a Hélène con una mujer que vivió tres siglos antes. De esta forma, el vampirismo de Erszebet Bathori parece seguir actuando al encarnarse en Hélène y robarle una existencia propia.

Esas coincidencias son las que permiten ver cómo es la realidad, su verdadero aspecto por muy terrible que parezca. Así, la estructura fragmentada adquiere toda su importancia: "Fragmentación que se transforma en lo contrario de la fragmentación, en un discurso, pero no en un discurso lineal en que una cosa va detrás de otra, sino en un discurso analógico en que cada cosa se corresponde con otra" (Paz, 1972, pág. 38).

Pero todo esto tiene una serie de consecuencias trágicas para los personajes. Por un lado, es evidente que este funcionamiento de la analogía supone un determinismo contra el que es difícil enfrentarse en la medida en que es casi imposible conocerlo. Por otro lado, el azar que rige esas conexiones analógicas se convierte en una ley caprichosa y sin sentido que determina y anula la libertad de los que la sufren. Las acciones casuales y azarosas de los protagonistas se revisten de una fatalidad que no por inexplicable resulta menos trascendente. De todas formas, esa "casualidad" queda cuestionada desde el inicio de la novela:

"¿Por qué entré en el restaurante Polidor? ¿Por qué, puestos a hacer esa clase de preguntas, compré un libro que probablemente no habría de leer? [...] Y ya en la cadena de preguntas: ¿Por qué después de entrar en el restaurante Polidor fui a sentarme en la mesa del fondo, de frente al gran espejo que duplicaba precariamente la desteñida desolación de la sala? Y otro eslabón a ubicar: ¿Por qué pedí una botella de Sylvaner?" (9).

Hasta tal punto que el personaje reconoce que se sentó "*obedientemente* en esa mesa absurda del restaurante Polidor, de espaldas a todo el mundo" (10. El subrayado es mío). La conciencia de no ser dueños de sus propios actos no es exclusiva de Juan, también Hélène lo sabe: "otra vez tenemos que pensar que nos usan, que servimos vaya a saber para qué" (235). Todo lo que hacen y todo lo que les ocurre responde a algo que no conocen, pero de lo que son un instrumento:

"tú y yo sabemos demasiado de algo que no es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas o corazones pero no las manos que las mezclan y las arman, juego vertiginoso del que sólo alcanzamos a conocer la suerte que se teje y desteje a cada lance, la figura que nos antecede o nos sigue, la secuencia con que la mano nos propone al adversario, la batalla de azares excluyentes que decide las posturas y las renunciadas" (38).

El funcionamiento del azar parece tener distintos grados, pero afecta a toda la novela. Habría un azar general que implica los destinos de los personajes, pero también situaciones muy concretas como el caso de las muñecas de *monsieur* Ochs o la serie de coincidencias de la escena con que se abre la novela.

La conclusión es una tajante negación del azar en su concepción clásica de hecho fortuito, así como de la casualidad: todo ocurre por alguna razón, todo tiene un motivo, el problema es que sólo aceptamos las explicaciones racionales, negándonos a hacer caso de las intuiciones, de lo que no es lógicamente

demostrable. La ley que gobierna la vida es lo que llamamos azar: la manifestación externa de un complejo sistema del que formamos parte sin saberlo. Todos estos aspectos están destinados a procurar una indagación que atraviese la capa más externa de la realidad para llegar a la verdad. O por lo menos a la conciencia de que lo que vemos y aceptamos día a día tiene una correspondencia oculta que es la auténtica realidad en la que nos movemos. Y si hay algo que representa mejor que ninguna otra cosa en esta novela esa realidad oculta es, sin duda, "la ciudad".

"La ciudad" es ese lugar al que acuden los personajes de forma involuntaria y en la que se producen desencuentros entre ellos en un ambiente más o menos onírico. Los personajes entran en "la ciudad" como en una dimensión diferente y en ella se repiten situaciones que son siempre la necesidad de llegar a una cita. El ambiente de esa ciudad se describe en un poema incluido en el libro, muestra de los distintos niveles sobre los que se construye esta obra. En "la ciudad" hay hoteles, interminables hoteles por los que caminan los personajes buscando duchas y retretes sin encontrarlos nunca, y un canal por el que circulan barcos. También hay tranvías llenos de gente y la angustiada sensación de no llegar nunca a una cita que no se sabe con quién es ni dónde. Los personajes circulan por "la ciudad" solos, es decir, aunque ven a los otros a lo lejos, nunca llegan a alcanzarlos. Cuando Juan entra en "la ciudad" ve a Hélène a lo lejos montar en un tranvía, la sigue, pero la cantidad de gente le impide llegar hasta ella; cuando Hélène se baja del tranvía, Juan la pierde en las calles de "la ciudad".

Sin embargo, Juan nunca ha visto a Tell allí y cuando ella le cuenta su primera visita a "la ciudad", la reacción del personaje nos da una pista importante acerca de la trascendencia de dicho lugar: "pensé que alguna vez podríamos encontrarnos allí, comprendes, en alguna de esas habitaciones o en la calle de las aceras altas, enredarnos en una de esas marchas, de esos infinitos desencuentros" (66).

La ventaja de Tell es precisamente pertenecer a la realidad cercana y palpable. Por eso nunca se han visto Juan y ella en "la ciudad" y nunca se verán. Ésa es también la causa de que no exista entre ellos un amor verdadero, de que su relación sea superficial en el sentido más exacto del término, es decir, se produce en la superficie, se unen voluntaria y conscientemente en el lado de la vigilia, pero nunca podrán unirse en lo más profundo de lo que son y amarse como Juan ama a Hélène o Nicole ama a Juan.

De esta manera, "la ciudad" aparece como el lugar en el que Juan debería lograr el encuentro con Hélène, pero paradójicamente es el lugar en el que la voluntad queda anulada igual que en un sueño, para dejar aflorar un azar que ninguno de los personajes puede controlar. El desencuentro constante entre Juan y Hélène se produce en realidad en el lado más profundo de los personajes, ése que explica que nunca podrán encontrarse, amarse, comunicarse en la vida cotidiana en París, en Viena o en cualquier otra ciudad real. Estamos ante esa idea constante en las obras de Cortázar a la que nos referíamos antes, la

existencia de dos realidades, una superficial y otra subterránea. A la primera pertenecerían los encuentros en un café, las mínimas conversaciones que mantienen Juan y Hélène; a la segunda, su verdadera relación.

Esa disociación es tal que aunque llega a producirse una relación sexual entre ellos, Juan comprende que si no consigue llegar hasta Hélène en ese tranvía que circula por "la ciudad", todo es inútil. Eso es precisamente lo que se interponen entre ellos a pesar de la noche que han pasado juntos. Si no se produce el encuentro en "la ciudad" nada habrá cambiado en su realidad cotidiana en París:

"De qué podía servirme que él me apretara desesperadamente, prometiéndome seguir, encontrarme al fin como nos habíamos encontrado de este lado, si algo que estaba al borde de todo lenguaje y de todo pensamiento se me hincaba con la seguridad de que nada ocurría así, que en algún momento yo debería seguir y llevar el paquete al lugar de la cita, y quizá sólo entonces, a partir de ese momento, pero tampoco, tampoco así, la más honda de sus caricias no me quitaría esa certidumbre, esa ceniza contra la piel donde ya empezaba a secarse el sudor de la noche" (257).

El encuentro amoroso tan anhelado por Juan le demuestra que la unión física no sirve si él no consigue un encuentro que el azar que parece reinar en la ciudad le niega constantemente. El destino de los personajes se configura así en una serie de líneas paralelas que jamás podrán encontrarse, líneas que no pueden dejar de recordarnos las vías de los tranvías que circulan por "la ciudad". La conciencia de esa escisión de la realidad y su imbricación con el destino de los personajes es tan fuerte que las relaciones que no se den en ese mundo fantasmagórico no se producirán en la superficie. Será inútil, por tanto, intentar algo en el nivel más externo de la realidad si el más profundo permanece inalterado. A pesar de ello, algunos personajes intentarán modificar las normas externas, especialmente a través del humor.

Esas escenas pueden parecer juegos inocentes más o menos humorísticos o satíricos, pero a través de ellos se propone un "desarmado" de las convenciones sociales que como una rígida armadura constriñen a un ser humano apresado entre dos realidades irreconciliables⁴. La descolocación del lenguaje, sea éste verbal o artístico, es una forma de atentar contra la incapacidad para el juego, contra la seriedad de los que dan demasiada importancia a parámetros de conducta tan absurdos o más que los propuestos en las novelas de Cortázar. La función de estos episodios, en los que participan en muchas ocasiones unos personajes que sobrevivirán a esta novela en textos posteriores, Calac y Polanco, es mucho más importante que la simple diversión o distensión, ya que a través de ellos se infiltra en el lector una visión diferente de la vida y de la sociedad en la que éste se encuentra. Su relevancia es tal que incluso uno de estos persona-

⁴ Una ampliación de este tipo de episodios se puede encontrar en Arias, 1996, pág. 131.

jes es declarado por Cortázar autor de *62, modelo para armar*: "Calac, aunque nunca se dice en el libro, es un hombre sumamente lúcido, y tal vez él es el único que alcanza a tener alguna idea de cómo están actuando las figuras [...]. Te voy a decir por otro lado que tampoco estoy muy seguro de que el lector se dé cuenta de que el autor de *62* es Calac" (Picon Garfield, 1978, pág. 109).

La originalidad de los personajes secundarios se concentra además en otros dos que carecen de una identidad específica. Uno de ellos está privado de la utilización del lenguaje (o quizá simplemente prescinde de él): Feuille Morte sólo dice en toda la novela "Bisbis bisbis". La anulación del lenguaje que representa este personaje es uno de los factores centrales en las preocupaciones del autor argentino. Por otro lado está "mi paredro", una identidad vacía que los personajes adoptan renunciando a la suya propia como si se tratara de un comodín y sin que el lector sepa nunca cuál de ellos habla, opina o piensa desde la posición de "mi paredro" en cada momento. Es importante tener en cuenta que mi paredro es quien observa al final de la novela los movimientos de los insectos alrededor de la luz, paralelos a los del grupo de personajes que se acerca hacia él. En este caso "mi paredro" podría ser un sustituto del propio lector (ninguno de los personajes parece que pueda ocupar su lugar en ese momento, unos porque han desaparecido o muerto en "la ciudad" y otros porque están avanzando hacia él) correspondiéndole a éste el papel de observador de los movimientos que se producen en la novela.

Pero no se trata sólo del nivel semántico de la obra. La escritura del texto no permite tampoco establecer un narrador único: "todos los personajes se apropian del discurso" (Anderson 1990, pág. 55), de tal forma que la voz pasa de un personaje a otro sin previo aviso, llevándose tras de sí al lector e impidiéndole limitarse a una sola perspectiva y ni siquiera a la sucesión lineal de perspectivas: "Casi todos los personajes asumen en un momento determinado la narración. Hay, pues, tantos narradores como personajes. Además la narración pasa de la tercera persona a la primera sin transición alguna, en el mismo párrafo" (Alazraki, 1981, pág. 162; también Maguhn, 1991, pág. 43). La simultaneidad de puntos de vista, el cambio de narrador convierte el texto en una voz colectiva, enlazando los pensamientos de cada personaje para ofrecer al lector la visión completa, ya que sobre ellos recae la construcción narrativa.

Este perspectivismo, profusamente utilizado por Cortázar en toda su obra, no sólo consigue un distanciamiento del lector, necesario para abarcar la totalidad del texto, sino que también difumina los límites entre los distintos individuos o personajes que se expresan en él. Julio Cortázar intercala los discursos, los pensamientos y hasta los sentimientos de sus personajes buscando una unidad, un "yo múltiple". El autor plantea la posibilidad de superar el concepto de individualidad en favor de un "yo ubicuo" a partir del cual se generaría otra existencia.

Los individuos narradores de esta novela se encuentran tan difuminados que no se establece una frontera entre las palabras de uno y otro; el cambio de voz y de perspectiva no se marca en el texto. Incluso cuando alguno de estos

personajes habla a solas, es decir, monologa, es frecuente que utilice una segunda persona que le permite dialogar consigo mismo; y aún más, tampoco es extraño que el narrador se refiera a sí mismo en tercera persona distanciándose aún más de su propia situación. Esta técnica permite además una plasmación más cercana de situaciones en las que varias personas hablan y opinan, confundiendo las palabras de unos con otros. La novela está más cerca así de la acción, es acción ella misma mediante este tipo de técnicas.

De todo lo visto hasta ahora cabe concluir que la novela que Julio Cortázar ofreció a sus lectores tras la sorprendente *Rayuela* no era en absoluto una continuación más o menos afortunada de dicha obra. Hay en *62, modelo para armar* una profunda ruptura con el quehacer literario que el autor argentino había propuesto en su gran novela. Cortázar declararía después que "si *62* había de intentar años después una de las posibles vías allí sospechadas, era preciso que lo hiciera inauguralmente, provocando y asumiendo los riesgos de una tentativa por completo diferente" (Cortázar, 1986, I, pág. 249). Esto marca el deseo del autor de escribir una obra por completo diferente de la que le había dado tanta fama. Si *Rayuela* era una novela permeable a todo el ambiente cultural e intelectual que la rodeaba y admitía en su interior noticias, referencias musicales, textos e ideas de diferentes autores, *62, modelo para armar* se presenta ante el lector como un universo cerrado a cualquier intromisión erudita.

La forma en que está construido el texto es necesario extrapolarla a la estructura que Cortázar propone para entender la realidad:

"*62, modelo para armar* es bastante más que una experiencia narrativa como él la ha definido: es la confesión de la íntima estructura mental, la certificación de un funcionamiento que pretende no dejar nada fuera, y, sobre todo, la convicción de que la verdad no está en ninguno de los puntos y ni siquiera en la figura que se diseña religándolos, sino en el movimiento que está regido por las fuerzas que operan. En este sentido es un evidente hijo de la modernidad, favorecido por una adaptabilidad a las pulsiones, a sus flujos y reflujos, tal como éstos se han formalizado en el tiempo presente" (Rama, 1981, pág. 18).

Todo está interrelacionado y, como hemos visto, ese *todo* incluye tiempo, espacio, personajes y experiencias. Esta noción de la organización de la realidad es una de las constantes preocupaciones que marcan la obra del autor casi desde sus primeras producciones. Pero es en esta novela donde por primera vez Cortázar presenta de forma explícita su concepción de *la figura*, aplicada además al quehacer literario y éste es uno de los aspectos más interesantes de la obra, siguiendo su vieja idea de que no existe separación posible ente fondo y forma.

Todos los aspectos escogidos y analizados para comentar esta novela confirman la opinión de que el autor argentino conserva una modernidad y una actualidad en sus planteamientos literarios y artísticos que le permiten mantenerse todavía hoy en la vanguardia de los escritores que siguen buscando nuevas

formas expresivas que puedan transmitir fidedignamente al hombre contemporáneo; vigencia que quizás esté basada fundamentalmente en su deseo de *conmover* al lector para "situarlo en una perspectiva desde donde su mundo adquiera nuevas dimensiones y exija nuevos avances" (Navarro, 1994, pág. 49).

Como hemos visto, a través de diversos temas como el amor, el vampiro y la búsqueda de una explicación a la realidad, Julio Cortázar construye su novela llevándola hasta el límite de la experimentación. Es interesante que esa experimentación esté basada fundamentalmente en la destrucción de la esencia individual del ser humano y en la comprensión lógica de sus acciones y de sus sentimientos, ya que todo ello genera la especial estructura de esta obra. Cortázar no volvió a transitar este camino literario, pero en *62, modelo para armar* dejó una clara intuición del destino colectivo del hombre que tanta importancia tendría en sus obras posteriores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Jaime Alazraki, "62, modelo para armar: novela calidoscopio", *Revista Iberoamericana*, 116-117, julio-diciembre 1981, págs. 115-163.
- Andrés Amorós, "Reseña de 62, modelo para armar de Julio Cortázar", *Revista de Occidente*, 73, abril 1969, págs. 123-124.
- Blanca Anderson, *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990.
- Jean Andreu, "La 'Bruja' nuclear de Julio Cortázar", *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1986, págs. 59-66.
- Raquel Arias Careaga, "62, modelo para armar, o cómo convertir una novela en un caleidoscopio", *Encuentros con Julio Cortázar. Conversaciones de famas y cronopios*, Murcia, Compobell, 1996, págs. 125-132.
- Ana María Barrenechea, "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de Bitácora*", *INTI*, 10-11, otoño 1979-primavera 1980, págs. 78-92.
- Leo Bersani, "62: A Model Kit", *The New York Times: Book Review*, 26 noviembre 1972, págs. 7 y 43.
- María Dolores Blanco Arnejo, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1996.
- Miguel Cabrera, "Coloquio en Madrid con Julio Cortázar", *La Estafeta Literaria*, 625, 1 diciembre 1977, págs. 12-14.
- Julio Cortázar, *62, modelo para armar*, Barcelona, Edhasa, 1979.
- , *Último round*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- , *Rayuela*, edición de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos, 1991.
- Salvador Elizondo, *Farabeuf*, Barcelona, Montesinos, 1981.
- Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Eduardo González Lanuza, "Causalidad y casualidad. A propósito de 62, modelo para armar, de Julio Cortázar", *Sur*, 318, 199, págs. 72-75.
- José María Guelbenzu, *El Mundo*, Madrid, 12 febrero, 1994, pág. 30.
- Ana María Hernández, "Vampiros y vampiresa: lectura de 62, modelo para armar", en Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco, *La isla final*, Madrid, Ultramar, 1983, págs. 277-291.

- John Incledon, *The Fearful Sphere: Difference and Repetition in the Writing of Jorge Luis Borges, Julio Cortázar & Severo Sarduy*, Michigan, UMI, 1993.
- Julie Jones, "62: la novela pastoril de Cortázar", *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, ICI, 1987, págs. 629-637.
- Kataliu Kulin, "Discurso de 62, modelo para armar, de Julio Cortázar", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 12, 1983, págs. 99-113.
- Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1979.
- Aurora Maguhn, *62, modelo para armar o el armado de sentido en Julio Cortázar*, Valle de Sartenejal, Baruta, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1991.
- Desiderio Navarro, "Entrevista desde un castillo sangriento", *Casa de las Américas*, 194, enero-marzo 1994, págs. 39-50.
- Octavio Paz y Julián Ríos, "Modelos para a(r)mar", *El Urogallo*, 15, mayo-junio 1972, págs. 33-40.
- Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, Madrid, Siruela, 1987.
- Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.
- , *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, 1978.
- Ángel Rama, "Julio Cortázar, constructor de futuro", *Texto Crítico*, 20, enero-marzo 1981, págs. 14-23.
- Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y narración. Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978.
- Jorge Ruffinelli, "El erotismo busca su lenguaje", *Texto Crítico*, 20, enero-marzo 1981, págs. 44-52.
- Héctor Schmucler, "Notas para una lectura de Cortázar", *Los libros*, 2, agosto 1969, pág. 11.
- Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Alain Sicard, "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar", en Pedro Lastra, ed., *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 225-240.

LA COCINA DE MI MADRE

Salvador Benadava C.

Como todo ser humano, mi madre fue un ente único e insustituible; pero, como todo ser humano, fue asimismo un lugar de convergencia en el que se expresaron una cultura, un momento histórico, una mentalidad, una clase social, etc. que compartió con muchas otras personas. La cocina que practicó contiene, pues, ambos ingredientes: los individuales y aquellos que son propios al tiempo y a los espacios de que formó parte.

El término "cocina" está emparentado con el verbo "cocer"; con la habitación en que se cuecen los alimentos y con lo que resulta de ese cocimiento. Pero la temática culinaria abarca mucho más que eso y se relaciona con aspectos tan diferentes como las materias primas que se emplean, los utensilios de transformación, los lugares y modos de consumo, los comportamientos humanos, la salud y la higiene, el lenguaje, los valores, mitos y juicios asociados al universo de la alimentación.

Dado que mi madre será considerada en gran medida como una pluralidad, como una persona inserta en una cultura, en un segmento de la sociedad, en una época, trataremos de no dejarnos fascinar por la cercanía y el encanto del personaje; de no hacer de esta exposición un cuadro intimista seccionado de la Historia, sino de aclarar las conductas personales considerando el tiempo y el entorno.

Se llamaba Regina que, como sabemos, en latín quiere decir Reina. Si hubiera nacido una o dos generaciones antes, se habría llamado Malká, que también quiere decir Reina, pero en hebreo. Este simple cambio de significante no es el resultado de un capricho, sino el signo de un cambio social relacionado con el proceso de occidentalización de una comunidad tradicional.

Nació el 11 de enero de 1908¹ en el puerto de Esmirna (Turquía), en el seno de una familia sefaradí o judeo-española. Su padre era dueño de un negocio de abarrotes situado en uno de los barrios judíos de la ciudad. Cuando tenía 16 años, y después de haber recibido una educación acorde con los cánones de la época, la familia decidió emigrar a Chile. Corría el año 24 y presidía los destinos del país Arturo Alessandri, "el león de Tarapacá". Por poco tiempo más, pues, el 12 de septiembre, presionado por un grupo de jóvenes militares, se vio obligado a abandonar el poder. Se iniciaba en el país un período de reformas, tensiones y luchas políticas que se extendió por ocho años.

Tras haber cruzado la Cordillera y al borde de la extenuación, la familia Cattán (tal era el apellido de mi abuelo materno) concluyó su viaje en la ciudad

¹ El 24 de julio del mismo año estalla en el país la revolución de los Jóvenes Turcos. Un año después (1909) es depuesto el sultán Abdul-Hamid. En 1911 se declara la guerra italo-turca y un año después se inician las guerras balcánicas en las que Turquía pierde Salónica, ciudad donde vivían varios miles de judeo-españoles.

En 1914 Turquía se enrola en la Primera Guerra Mundial junto a Alemania...

de Rancagua. Los acompañaba un vecino de barrio de unos 30 años que, con el correr del tiempo, se convertiría en mi padre. Era de noche, llovía a cántaros, un hermano de mi abuelo esperaba, transido de frío, en la estación; su aspecto exterior no se condecía con los relatos que se contaban de él en Esmirna o durante el tránsito por Buenos Aires donde había residido. Pero las emigraciones deparan sorpresas y tienen algo de irreparable desde el momento que, en muchas ocasiones, no permiten una vuelta atrás. Una victoria condujo al grupo hasta la casa que ocupaban mi tío abuelo y su mujer, en la parte posterior de su tienda de la calle Independencia. Tampoco la casa guardaba consonancia con esa "soberbia mansión" a que aludían los rumores. No es difícil imaginar el desánimo de los viajeros ante las nuevas realidades. El remedio se anunciaba peor que la enfermedad.

¿Qué hacían mis abuelos en Turquía? ¿Qué los impulsó, después de varios siglos de residencia en el Oriente Medio, a radicarse en un país tan *exótico* como Chile?

Recién aludí a mi ascendencia "sefaradí", es decir, española. En términos muy generales, judíos sefaradíes son aquellos que, en 1492, (el mismo año del descubrimiento de América), fueron expulsados de la Península Ibérica por no querer abdicar de su religión y abrazar el catolicismo; se calcula que fueron unos 200.000. Teniendo en cuenta su punto de destino, podemos distinguir entre ellos tres grandes conjuntos: a) los que emigraron hacia otros países de Europa occidental, tales como Holanda, Francia, Inglaterra, Italia y algunos más; b) los que se instalaron en el Norte de África, especialmente en algunas ciudades marroquíes; c) los que, accediendo a una invitación del sultán Bayaceto II, se distribuyeron en diversos puntos del Imperio Otomano (Estambul, Salónica, Rodas, Safed, Esmirna, Sofía, etc.).

El destino cultural de cada uno de estos conjuntos no fue el mismo. Esquematisando un poco, podría decirse que el primero fue el más rápido en asimilarse, (cultural e ideológicamente) y olvidar su lengua materna. Los que se establecieron en los países magrebinos² (provenientes, probablemente, en su mayoría, del sur de la Península, es decir, de una región fuertemente marcada por la cultura árabe) permanecieron durante algún tiempo ligados a sus orígenes hispanos, sin que ello los volviera impermeables a las influencias de los países huéspedes; sobre todo, desde el punto de vista lingüístico, ya que su español recibió rápidamente el impacto de las lenguas locales, al punto de derivar hacia un nuevo código que no era ni el castellano ni el árabe, que participaba de ambos y al que se bautizó con el nombre de *haketía*. Fue el tercer colectivo, aquel que emigró hacia Oriente Medio, el que conservó viva durante más largo tiempo la herencia cultural española. A él pertenecían mis familias materna y paterna y a él, fundamentalmente, se aplican las consideraciones que siguen.

² Marruecos, Argelia y Túnez, en los que se mezclaban o cohabitaban las diferentes tradiciones bereberes con la cultura árabe.

Los judíos que se establecieron en el Imperio Otomano gozaron, durante más de cuatro siglos, de una libertad y de una autonomía que raramente habían conocido en el pasado; más aún, cuando se instauraron las llamadas "capitulaciones"³, parte de ellos disfrutó de privilegios especiales que no compartían los elementos autóctonos. Disponían de barrios propios que no hay que confundir con los ghettos, pues los habían elegido voluntariamente para vivir entre afines; tenían sus propias escuelas y sus propios tribunales; gozaban de un absoluta libertad religiosa; hablaban *yudesmo*, es decir el castellano del siglo xv mezclado con una serie de regionalismos (provenientes del catalán, gallego, aragonés, etc.), de expresiones de origen hebreo, turco y, en el curso del siglo xix, con gran cantidad de galicismos. La asimilación de lo hispánico a lo hebreo era tal, que cuando marinos o viajeros españoles desembarcaban en los puertos del Imperio, la población pensaba que eran judíos.

Sin negar que existen *tendencias* que marcan de una coloración particular cualquier conjunto social, el análisis de una cultura debe tener siempre en cuenta dos de sus rasgos fundamentales: su carácter diverso y su carácter dinámico. Los pobres no comen lo que comen los ricos, ni de la misma manera ni con los mismos utensilios; los adultos cumplen funciones que no cumplen los jóvenes; los roles asignados a la mujer no son los que competen al hombre. Y al hablar de "dinamismo" estamos indicando que las sociedades son cambiantes y que el inmovilismo que se atribuye al Imperio Otomano entre los siglos xvii y fines del xix no constituye sino una verdad a medias.

Me es difícil retratar socialmente a mi madre con las categorías que utilizan corrientemente los sociólogos. Todo lo que puedo decir es que fue hija única y frecuentó el colegio hasta los 16 años. Allí adquirió conocimientos de inglés y una buena base de francés, idioma que hablaba corrientemente; no así el turco. Hoy parece increíble que, habiendo vivido en Turquía hasta avanzada su adolescencia, tuviera conocimientos muy vagos de idioma turco, pero el hecho no es casual; los contactos de las muchachas sefardíes con la población autóctona eran más que limitados; en cambio era corriente que los padres las inscribieran en uno de los numerosos establecimientos confesionales (franceses, ingleses, italianos, etc.) que existían por entonces en el puerto. Asistir a esos establecimientos no era necesariamente un signo de condición social elevada. A los 27 años y con ocasión de un viaje a Esmirna, conocí desde fuera la casa donde vivió mi madre; ello no me bastó para hacerme una idea de cómo sería por dentro, ni del número de habitaciones, ni cómo podría haber estado amoblada o decorada, lo que me habría proporcionado algunos índices estatutarios. El barrio era agradable, central, animado, limpio, poblado de comerciantes y de vendedores ambulantes; un barrio típico de lo que llamamos en Chile "clase media"; término tan vago que puede aplicarse tanto a un modesto empleado de correos como a un gerente de banco. Comerciante minorista establecido, mi abuelo debía haber dispuesto de algunos haberes cuando abandonó su país; de

³ Tratados que acordaban privilegios especiales a los europeos en el Imperio Otomano.

lo contrario cómo comprender que hubiera costado un viaje a Sudamérica para cuatro personas; o hubiera instalado un negocio no bien llegado a Chile; o dispusiera de un reloj de bolsillo en oro y de una boquilla de filigrana en plata... sin hablar de la media docena de joyas que pertenecían a su mujer... Cuando interrogábamos a mi madre sobre la situación de su familia en Turquía, respondía sistemáticamente: "No éramos ricos, pero no nos faltaba nada; vivíamos bien". *Vivir bien* significaba para ella satisfacer las necesidades fundamentales; comer satisfactoriamente y vivir en una casa medianamente cómoda; visitar y recibir a vecinos y amigos; pasear a la orilla del mar; disfrutar del respeto y afecto de los correligionarios, participar en algunas salidas colectivas a Cordelió⁴ o a las playas vecinas... y no mucho más.

Más que su situación económica, lo que mejor retrata a mi madre desde el punto de vista social y cultural es su sistema de ideas, creencias y valores, anclados en lo más profundo de sí misma. Se diría que nunca dudaba; no existía en ella contradicción entre los actos y las palabras; proyectaba la impresión de una mujer transparente, íntegra e intrínsecamente honrada. Como muchas otras mujeres sefaradíes de su generación; como ciertas señoras del campo chileno; como algunas madres de la Andalucía profunda, estricta y austera, aunque sin la dureza de las que transitan habitualmente en los dramas de García Lorca.

Sin ser particularmente religiosa, creía ciegamente en Dios y lo invocaba a todo momento acudiendo al amplio repertorio del judeo-español: *Que el Dió nos mande pacencia; Que el Dió se apiade de nosotros; Que el Dió te mande meollo*⁵, etc. Pensaba en el trabajo menos como un deber que como un hecho inherente a nuestra presencia en la tierra; lo que explica que nunca se quejara ni se rebelara frente a las jornadas agotadoras que debía cumplir para atender a su esposo y a su prole. Tenía un hondo sentido de la familia y compadecía a la gente sola o a las parejas sin descendencia. Cuando yo le decía que no estaba en mis planes casarme, se horrorizaba y replicaba: "Mientras yo esté viva, no importa, pero quién te va a cuidar cuando yo me muera". Cualquier trasgresión al orden establecido le producía contrariedad; Dios, los padres, las autoridades, los mayores, eran acreedores, según ella, de respeto, consideración o reverencia. Cualesquiera que fueran sus medios (y sobre todo cuando eran limitados), una buena dueña de casa no debía botar nada: ni los restos de comida que podían aprovecharse al día siguiente; ni los calcetines rotos que podían remendarse; ni los trajes de los hijos mayores que podían eventualmente utilizar los menores; ni la ropa vieja que serviría siempre a alguien más pobre que uno. Cuando una persona solicitaba algo (dinero, un servicio, una regaña, una caricia, etc.) tenía que merecerlo. Términos como "decencia", "honor", "respeto", etc. que nunca explicó ni relativizó, eran frecuentes en su discurso cotidiano. También apreciaba las virtudes del corazón, pero de ellas no hablaba sino las practicaba.

⁴ Barrio elegante de Esmirna situado en la orilla norte del Golfo. Los turcos lo conocen por Karchiyaka.

⁵ Que Dios nos dé paciencia; Que Dios se apiade de nosotros; Que Dios te dé cabeza.

La decadencia del Imperio Otomano comenzó en el siglo xvii y se fue acelerando, hasta su desmembramiento, a fines del xix y comienzos del xx. Despareció el sultanato y, el 23 de octubre de 1923, Mustafá Kemal Atatürk proclamó la República Turca. Su propósito eran claros: convertir a Turquía en un estado homogéneo, centralizado, laico y unitario, a la manera de los estados europeos. Para lograrlo, trató de terminar con los particularismos de todo tipo; impuso el servicio militar obligatorio; extendió el uso de la lengua turca e hizo adoptar el alfabeto latino; suprimió el velo y el fez; eliminó el sistema pluricomunitario que otorgaba una gran autonomía a determinadas minorías, etc. Esta verdadera revolución constituyó uno de los últimos capítulos de una historia de guerras, incendios, masacres, etc. de las que los sefaradíes terminaron por cansarse. Las relaciones de éstos con Kemal habían sido buenas, pero las nuevas estructuras no les acomodaban; sus contactos con griegos y armenios eran limitados y, en ocasiones, hostiles, pero los terribles enfrentamientos entre aquéllos y los turcos no los dejaban indiferentes... Muy sucintamente, son esas algunas de las razones que indujeron a la familia de mi madre a abandonar un país en el que sus antepasados habían venido a instalarse varios siglos antes.

La casa de mi infancia estaba situada en San Martín esquina Brasil, en pleno centro de la ciudad. Vivíamos en un segundo piso al que se accedía por una larga escalera con un pasamanos inclinado por el que los niños solíamos deslizarnos para descender hasta la puerta. Frente a la escalera, al extremo de un corto pasillo, se encontraban el baño y, al lado, la cocina; junto a ésta, al lado derecho, una pequeña superficie donde mi abuela desplumaba los pollos. Los dormitorios se situaban alrededor de lo que llamábamos "el portal", living-comedor de dimensiones considerables que constituía una suerte de ágora por la que todos pasaban y donde todos nos encontrábamos. El living estaba amoblado con un canapé y tres sillones de mimbre bastante a mal traer; el comedor, con una larga mesa rodeada de viejas sillas que vivíamos reparando. Sobre los muros, dos imágenes: un inmenso cuadro en sepia que representaba a un faraón —transportado por un séquito de guardias y esclavos— que contemplaba en forma altiva la construcción de una pirámide; tengo entendido que fue el producto de la compensación ofrecida a mi padre por un cliente que no pudo pagarle una deuda. El otro, más pequeño, oscuro, aunque multicolor, figuraba a un Moisés, furioso, arrojando las tablas de la ley. Era todo el decorado. El piso estuvo algunos años encerado, hasta que mi padre se cansó del ruido de la aspiradora. De hecho, lo que lo determinó a prohibir para siempre la cera fue un resbalón de mi madre en el curso de uno de sus embarazos. De las cinco piezas que daban al living, una era "la pieza oscura", algo así como una bodega en la que se almacenaban sacos de carbón, leña, un barril de miel, diarios y revistas viejos, frascos de salsa de tomate, mermeladas y, en verano, sandías y melones que nos traían de Doñihue, un pueblo vecino conocido por sus chamantos, su chicha y aguardiente.

La casa era fría, bastante inconfortable, pero bulliciosa y alegre. Llegaron a habitar en ella hasta 13 personas: mis dos abuelos, una tía, mis padres, los seis

hijos y dos "nanas"; sin contar los amigos de paso. Cuando faltaban las camas, los niños dormíamos en el suelo, sobre colchones que facilitaba a mi padre un amigo español que poseía una Agencia⁶. El gran problema era "el baño" donde nos estaba vedado permanecer mucho tiempo... y con razón; bastaba que faltáramos a la consigna para que comenzáramos a escuchar golpes en la puerta o expresiones airadas que denotaban la urgencia de quien o quienes estaban al otro lado. La primera radio entró en la casa en 1940, cuando yo tenía ocho años; la adquisición de la nevera eléctrica fue bastante tardía; los alimentos y bebidas que lo requerían, se refrigeraron hasta entonces en "el balcón"; no sé exactamente cuando ingresó la plancha eléctrica, pero recuerdo muy bien a mi abuela utilizando una plancha a carbón; como recuerdo que, para lavar, se usaba la legía o productos tales como el agua de cloro, la Perlina y la Radiolina.

Mirada con ojos actuales, Rancagua se me antoja una ciudad del Far West americano con un comercio importante que prosperó, en gran parte, gracias al aporte de los campesinos y mineros de los alrededores: tiendas, paqueterías, agencias y, para calmar la sed, un gran número de cantinas. Aún resuenan en mis oídos los pregones del vendedor de diarios proclamando: "Con el crimen de la calle Aurora, *El Rancagüinoooo*"⁷; los gritos de los muchachos que anunciaban "las pencas, las buenas pencas", el "motemei", "las castañas calentitas"; el instrumento que anunciaba el paso de los afiladores de cuchillos; el sonido de las campanas de las iglesias y las sirenas de los incendios; los cantos matinales que llegaban hasta mi cama durante el Mes de María... Era una mezcla de devoción y de violencia, provocada generalmente por el alcohol. Los sábados en la tarde descendían los mineros del Teniente con la paga de la semana. Gran cantidad de prostitutas los esperaba en la estación y los arrastraba hasta los lenocinios vecinos; al día siguiente, después de haberlos esquilado, ellas mismas los depositaban en el tren que los llevaría de vuelta a sus campamentos respectivos: ebrios aún, desastrados, extenuados, con los bolsillos vacíos. Años después, en el Museo del Prado, tuve la ocasión de ver unos dibujos de Goya en el que mujeres con rostros libertinos barrían una pieza poblada de pollos desplumados. Inmediatamente pensé en los mineros de mi infancia. "¿Qué vinimos a hacer a este cabo de mundo?", solía preguntarse mi abuela cuando la invadía la nostalgia. Mi madre, que vivía en el presente, se ahorra este tipo de consideraciones y sólo pensaba en afrontar las tareas que le competían; la principal de las cuales era darnos de comer.

A juzgar por sus declaraciones, se diría que mi madre aprendió a cocinar por generación espontánea. Decía, por una parte, que cuando se casó no sabía preparar ni un huevo frito y, por otra, que nadie le enseñó a cocinar. ¿Cómo

⁶ Llamábamos "Agencias" a determinadas tiendas que, además de vender muebles, artículos para dormitorio, etc. prestaban dinero contra "prendas" de las más variadas especies (joyas, ropa, cuadros, etc.).

⁷ La calle Aurora era conocida por la abundancia de prostíbulos de baja categoría; *El Rancagüino* fue y sigue siendo el principal diario de la ciudad.

llegó entonces a convertirse en una cocinera admirable? Nunca nos lo supo explicar. Cuanto más, comentaba: "tú sabes que tu padre es mañoso, que no come cualquier cosa"; de lo que yo inducía que aprendió el arte de la cocina para complacer a mi papá. El resultado fue que, aunque pareciera asombroso, éste rehusaba terminantemente comer algo que no proviniera de las manos de su mujer. Un día ella cayó enferma y permaneció un mes en el hospital. Durante todo ese tiempo su esposo se limitó a comer pan con aceite de oliva, aceitunas de Azapa, queso (de cabra o parmesano), huevos duros, yogurt, fruta y algunas otras cosas que no solicitaban preparación.

En una conferencia pronunciada en la Universidad de Londres en junio de 1999, Beki Bardavid afirmaba, expresándose en su lengua materna y a propósito de la historia de los judeo-españoles: "De 1492 asta oy es una leyenda yena de dolor, de amor i de pasensia"⁸.

Todos los términos de este enunciado parecen justificarse. La mayoría de las *leyendas* tienen su base en hechos reales transfigurados por la imaginación; y es efectivo que la imaginación de los descendientes ha embellecido, idealizado, teatralizado, simplificado, la historia de los antepasados hasta transformarla en una narración donde es difícil discriminar entre lo ficticio y lo real. Es indudable que *el dolor* ha sido un ingrediente importante en esta leyenda; para convencerse, basta pensar en las violencias y vejaciones de que fueron víctimas los judeo-españoles hasta fines del siglo xv, en las conversiones forzadas, en la crueldad de la Inquisición, en el miedo en que vivían los cripto-judíos mientras practicaban su religión en secreto, en la expulsión de España y, varios siglos después, en el curso de la segunda guerra, en el exterminio de los judíos de Monastir, Salónica, Rodas, etc. La paciencia fue necesaria, sobre todo a la mujer, para hacer frente a ciertas situaciones, convicciones y prejuicios imperantes en los territorios de dispersión: el inmovilismo social, el machismo, la ausencia de control de la natalidad, la conformidad a ciertos roles, la renuncia a la felicidad personal en pro de la felicidad de los demás: padres, hijos, cónyuges. Típico de las sociedades tradicionales, este estado de cosas (del que no estaba necesariamente ausente la alegría) pudo mantenerse gracias a la solidaridad y el afecto.

Como muchas mujeres sefaradíes, fue sobre todo a través de la cocina que mi madre puso de manifiesto su inmenso amor hacia la tradición y hacia los suyos. Pasaba en ello un tiempo precioso y se empeñaba en sacar el mejor partido del dinero que le entregaba mi padre; de nada hacía maravillas; era minuciosa y cuidaba de los detalles, incluso cuando se trataba de los alimentos más sencillos; antes de enviar un plato al comedor pensaba en su destinatario, lo acondicionaba a su gusto y, eventualmente lo remplazaba por otro; era extremadamente sensible a cualquiera palabra de reconocimiento y su disgusto era grande cuando rechazábamos de sus platos.

⁸ Cf. "La vida de los djudios en Turkia de 1850 a 1950", *Aki Yerushalayim*, septiembre de 1999, n° 61, pág. 15.

No había mayor placer para mis padres que compartir la misma mesa con la familia y los frecuentes invitados. Nunca entendí tanto como entonces el sentido de la palabra *comuni3n*. Por muy informales que fueran nuestras comidas, participaban de las características de lo ritual. Cada uno ocupaba su lugar habitual; nadie podfa sentarse a la mesa sin lavarse las manos; los atrasos eran severamente castigados; nunca comenzabamos a comer mientras mi padre no pronunciara la consabida invocaci3n: *De muerte que no manque nadie*⁹; como en muchos ceremoniales, existfan elementos tab3es: no se consumfa cerdo, se evitaba mezclar la carne con los l3cteos, las aves habfa que desangrarlas, algunos mariscos hicieron su aparici3n s3lo despu3s del fallecimiento del jefe de familia. El ambiente se animaba progresivamente: a un silencio general sucedfan t3midas intervenciones, las que abrfa paso a la participaci3n de todos. No era raro que habl3ramos todos al mismo tiempo, en cuyo caso mi padre hacfa un severo llamado al orden, daba un golpe en la mesa y decfa: "Ya est3 bueno, aprendan a comportarse como la gente"; agregando luego con un humor apenas disimulado: "En adelante nadie va a hablar mientras yo no lo ordene... Ya, t3 tienes la palabra". La mesa fue para nosotros una escuela de socializaci3n; alrededor de ella se consolidaron los lazos familiares y el vocablo "hogar" cobr3 todo su significado.

No est3 en mi intenci3n proceder aquf a un inventario exhaustivo de los platos que consumfamos en casa; s3lo me limitar3 a mencionar algunos de ellos y a recordar de paso algunas de las rasgos propios de la cocina judeoespa3ola, particularmente de aquella que las due3as de casa sefarad3es preparaban en la 3poca otomana y, m3s tarde, en los pa3ses que recibieron a los emigrantes.

Creo haber dejado ya en claro que la comida de que hablo es lo contrario de lo que se ha dado en llamar "comida chatarra"; es decir de la cocina industrial que se expende en los *fast food*. Comida que, como es sabido, comporta tres elementos de base (*fish, chicken, steak* molido); se prepara en poq3simo tiempo; se adereza con *ketchup*, mayonesa y mostaza; se acompa3a con papas fritas, una gaseosa o un *milk shake*; utiliza vajilla y servicios de pl3stico; se suele engullir a gran velocidad. Cocina "en serie" que cuenta un n3mero limitado de productos; ignora los "niveles" y las estaciones; llena pero no se degusta; no depara sorpresas pues desaffa las barreras culturales; se le conoce en Santiago como en Beirut, en Madrid como en Hong Kong.

Contrariamente a la cocina de los restaurantes donde el cliente ordena a partir de un n3mero limitado de opciones, la cocina de la casa es de tipo colectivo y poco *modulable* (en principio todos consumen la misma cosa) ¿Estamos por ello frente a un hecho opresivo? Pienso que es m3s bien lo contrario y que si el sistema funciona es por dos razones: a) porque se apoya en una suerte de consenso que la cocinera ha logrado tras una serie de experimentos; b) porque

⁹ Lo que quiere decir: "Si aquf falta alguno de los comensales diarios, que no sea porque est3 muerto".

si bien no se da una variación de tipo horizontal (como en el caso de los restaurantes), existe una variación de tipo vertical a través de los cambios entre el menú de hoy y el de mañana, el de la semana y el del domingo, el del verano y el del invierno.

Lógicamente, la variación es correlativa a la variedad y el repertorio de platos sefaradíes es de una diversidad sorprendente; la que deja, sin embargo, entrever un número limitado de *constantes* relativas, por ejemplo, a:

- su vinculación con la cocina española y mediterránea, como lo demuestra la inclinación por algunos productos tales como el aceite de oliva, el tomate, las aceitunas, el queso de cabra, las anchoas, el pimiento, la berenjena, el ajo, etc.; y la influencia de las cocinas turca, griega y medio oriental que se traduce, por ejemplo, en el consumo de ciertos alimentos lácteos (ayrán¹⁰, yogurt, labne¹¹, yayik¹², etc., algunos tipos de queso como el *cashcaval* y el *peynir*, etc.), de diferentes clases de *kebtés*¹³, de determinadas comidas como los *yaprakes*¹⁴, las *bamias*¹⁵, los zapallitos rellenos, las *burrecas*¹⁶, etc.
- el gusto por los productos frescos y naturales (ya se trate de comidas o de bebidas) y la desconfianza por la cocina que viene de fuera;
- la propensión a acompañar ciertos alimentos "secos" como el arroz (que a veces se sirve como plato principal) con algunas frutas jugosas como la sandía, el melón y la uva; el poco hábito del vino y la utilización del agua para acompañar los alimentos.

Como en muchas casas, mi madre modulaba su cocina de acuerdo a las estaciones, las circunstancias, el dinero disponible y las modas que, por una u otra razón, se instauraban a veces en nuestra micro sociedad. Nadie fabricaba como ella, durante el invierno, los *fiyones*¹⁷ con carne y espinaca, las lentejas, la *fasulia*¹⁸ el *tomat* o el *macarón reinado*¹⁹. Como siempre mi padre reclamaba algo *ishtaj*²⁰ en la mesa, raramente faltaban la *liquerda*²¹, las anchoas, el *trushi*²² o las

¹⁰ Yogurt batido y líquido que acompaña a las comidas.

¹¹ Yogurt que se deja filtrar largamente en un paño, con lo que adquiere una consistencia semi sólida.

¹² Sopa fría a base de yogurt, agua, pepino picado, ajo, sal y aceite.

¹³ Albóndigas de carne o de verdura (espinaca, puerro, etc.).

¹⁴ Hojas de parra rellenas con arroz y carne.

¹⁵ O "gombos". Fruto de una planta que tiene la forma de un pequeño ají y que los orientales utilizan para preparar ciertos guisos en los que interviene, además, el tomate y la carne.

¹⁶ Pequeñas empanadas.

¹⁷ Porotos secos con carne de cordero, cebolla y morrón molido.

¹⁸ Poroto verde con carne y tomate.

¹⁹ Tomate al horno relleno con carne - Pastel con tallarines, carne picada, cebolla y huevos.

²⁰ Apetitoso o que abre el apetito.

²¹ Corvina cocida en sal.

²² Pepinos escabechados en agua con sal; los frascos en que se introducen se exponen al sol unos 10 días.

aceitunas. La carne la comíamos sobre todo como acompañamiento, salvo la *gueina* (gallina, pollo), que en mis tiempos era considerado un plato de lujo reservado para el día domingo. En verano hacía irrupción el *yayik*²³, al que agregábamos cubitos de hielo, las ensaladas de todo tipo, sobre todo la de corazones de lechuga y la fruta, especialmente el melón, la sandía y la uva. El arroz con salsa de tomate era plato obligado, tanto en verano como en invierno. Cuando mi mamá estaba urgida de tiempo o cuando aparecía, en el momento de sentarse a la mesa, un comensal no esperado, recurría a los huevos con queso y tomate que se preparaban en un momento y que todos apreciábamos muchísimo. Las "fritadas" o tortillas de verdura (acelga, espinaca, puerro, etc.) también eran muy codiciadas; no así la "*shorvá*" (caldo o sopa) que era objeto de un desapego general.

Junto a estos alimentos "corrientes", figuraban los platos que podríamos llamar "prestigiosos" en el sentido que no se consumían a diario, requerían un mínimo de experiencia y demandaban un tiempo más o menos largo de preparación. No cualquiera cocinera, por ejemplo, conoce la técnica de los *boyas*, exponentes máximos de la cocina sefaradí, que se sirven generalmente acompañados de un huevo duro o "jaminado"²⁴. Es difícil abordar el tema de los sabores y de los olores cuando los destinatarios no poseen hitos de referencia, y la más detallada de las recetas será insuficiente para comunicar a un receptor inadvertido el sabor de un *boyo*; una descripción (necesariamente imperfecta) diría que los elementos esenciales son la masa (parecida a la de hoja, sin ser la de hoja) y el relleno (de espinaca o de una mezcla de queso rallado y huevo); que su forma es la de un estuche cuadrado o rectangular semi transparente cuyos extremos se encuentran en un punto; que, cuando están bien hechos, salen del horno dorados y crujientes. Tampoco se servían a diario las empanaditas o *burrecas* rellenas con *jandracho*²⁵, o *carne y cebolla o queso y huevo*, envueltas en una masa "*brisée*" y menos aún *los hoyaldres* (hojaldres), con el mismo relleno pero fabricados con "masa filo".

"Hogares herméticos, puertas cerradas que dan a la felicidad". Con estas palabras simples caracteriza André Gide el típico hogar burgués, que debió haber sido el de su infancia. Mi casa era todo lo contrario: no tenía nada de esas clausuras protegidas y cálidas cuyos habitantes comparten en forma avariciosa y egoísta los bienes de que disponen. Las puertas de ella estaban permanentemente abiertas; raramente se hablaba de "recibir", pues muchos llegaban de improviso, "se dejaban caer"; incluso a las horas de las comidas. "Donde comen tres comen y cuatro", solía decir mi abuela que, como Sancho, tenía siempre a flor de labios el refrán correspondiente a la ocasión. Antes que mi madre dejara este mundo y mientras hablábamos de un pasado que se nos antojaba hermoso, le expresé que lamentaba lo desconsiderado que había sido con ella

²³ Cf. nota 12.

²⁴ Cocidos a fuego lento durante varias horas: se suele agregar café al agua con lo que adquiere un color dorado.

²⁵ Pino a base de berenjena y queso rayado

al invitar a nuestra mesa, a través de los años, a tantos conocidos, amigos, compañeros de curso, etc., procurándole un suplemento de trabajo. "No hay nada que lamentar, me respondió, al contrario. A mí y a tu padre nos gustaba mucho que la casa estuviera con gente... Él era igual que tú; invitaba constantemente a amigos y a vendedores viajeros²⁶, sobre todo a los árabes". El mundo cambió en poco tiempo. En los años 30-45 las rivalidades entre árabes y judíos no existían; o, por lo menos no repercutían en Chile. Mi padre contaba entre ellos numerosos amigos y como tocaba laúd²⁷, no era raro que lo solicitaran para que animara sus fiestas; también frecuentaba el Club Sirio de la ciudad donde era acogido con naturalidad y afecto.

Los parientes y correligionarios eran objeto del tratamiento que imponía la tradición. "Vengash en buen' hora"²⁸, exclamaban los dueños de casa cuando entraban. Finalizados los saludos, mi madre se ausentaba un momento y traía a la mesa platitos con chocolates, almendras y nueces tostadas, higos con nueces, pepas de sandía o de melón saladas o una de las infaltables golosinas disponibles que ella había preparado. Nunca faltaba el café, cuyo servicio constituía un verdadero ritual. Mi padre dormía muy bien, no obstante lo cual bebía unas diez tacitas diarias. Era un café totalmente pulverizado, más bien amargo, que se preparaba en un receptáculo con mango largo (*yisvé*) y se servía en tazas de porcelanas que venían de China; las personas más consideradas tenían derecho a las primeras porciones que eran las que acumulaban mayor cantidad de espuma o *kaimaka*; cuando el trasvasije no estaba hecho con cuidado y se dejaba caer algunas gotas al platillo, mi papá montaba en cólera y exigía que le sirvieran de nuevo. En Chile se habla de *conversar* una botella de vino; en mi casa lo que se conversaba era el café, siempre acompañado de un vaso de agua fresca y, en lo posible, de algunos aditivos dulces o salados.

Cuando recién comenzaban a trabajar, las "nanas"²⁹ que empleaba mi madre se sentían en país exótico; se trataba, por lo general, de jóvenes campesinas de los pueblos aledaños (Codegua, Doñihue, Machalí, Graneros, San Vicente, etc.) algunas de las cuales ni siquiera conocían Rancagua. Con nosotros hacían su primer aprendizaje de una cultura extranjera, la que consideraban con una mezcla de extrañeza, respeto y admiración. Para ser franco, debo decir que yo y mis hermanos no correspondíamos del mismo modo y solíamos moñarnos de sus maneras rurales y de su modo de hablar. Otras veces, con esa petulancia propia de los adolescentes pequeño burgueses, tratábamos de corregirlas, lo que a veces producía desenlaces sorprendentes. Una tarde, por ejemplo, lle-

²⁶ Representantes de fábricas y grandes casas comerciales, provenientes generalmente de la capital; viajaban a provincia con grandes maletas llenas de "muestras" de mercadería que proponían a los comerciantes minoristas (dueños de tiendas, paqueterías, etc.).

²⁷ Instrumento típico de Medio Oriente en forma de mandolina, pero más grande. Antecedió a la guitarra.

²⁸ "Venid en buena hora".

²⁹ Es el nombre que se otorga actualmente en Chile al personal de servicio; en la jerga administrativas se les llama "asesoras del hogar" y, en mis tiempos, se les denominaba "empleadas domésticas".

gué a la casa y sorprendí a "la Olga" llorando. Traté de saber lo que le sucedía y, al cabo de un momento, me respondió: "No sé qué me pasa, pero me duele mucho el *estomo*". En lugar de compadecerme de su situación, no se me ocurrió nada mejor que replicar: "No se dice 'estomo', Olga, la palabra es *estómago*". Su reacción me dejó boquiabierto, pues, sin dejar de llorar y lejos de tomarme en serio, respondió en forma airada: "Mire, don Salva, no estoy ná pa' bromas hoy día". En la noche sorprendí a mi madre comentando en voz baja con mi papá: "No hay que ser brujo para darse cuenta que lo que le pasa a la Olga es que está embarazada". Y lo estaba. De un carabinero.

Con mi abuela se entendían de maravilla. Compartían con ella el mismo apego a la realidad, el mismo respeto al trabajo, los mismos temas de conversación. Por otra parte, muy pronto se habituaban a su lengua particular, sobre todo cuando estaba referida a la cocina. Todas aprendieron el nombre de los platos sefaradíes que se consumían en casa. Muchas aprendieron a prepararlos con un arte consumado. —¿Qué vamos a hacer para mañana, señora Rebeca? Mi abuela respondía naturalmente, como si jamás hubiera dejado su país: *Pishcado agitado*³⁰ o *fasulia* con carne³¹ o corvina con *agristada*³² o *alburnia*³³ con arroz, y sus interlocutoras sabían perfectamente de lo que se trataba.

Hay una conocida romanza sefaradí que comienza así: *Mi vida do (doy) por el rakí, no puedo yo desharlo (dejarlo)*... El "rakí" es para los turcos lo que el *arak* para los sirios y libaneses, el *uzo* para los griegos, el *pastís* para los franceses del sur. Una bebida transparente, con un fuerte sabor anisado, que se torna lechosa cuando se introduce en el vaso un pedazo de hielo. Una bebida mítica que se bebe ya sea como aperitivo ya durante las comidas y que, según los *amateurs*, cura una serie de males, particularmente la tristeza. Mi padre era un mal consumidor de alcohol bajo cualquiera de sus formas; mi abuelo, en cambio, y algunos de sus amigos, profesaban al rakí una verdadera devoción; era el mejor antídoto contra la nostalgia, contra ese sentimiento doloroso de haber sido amputados de la tierra en que nacieron y vivieron. Como otras bebidas, el rakí alimentaba la sociabilidad, fomentaba la euforia y estimulaba la afectividad. Recuerdo nítidamente la figura alargada de mi abuelo subiendo la escalera de la casa el día domingo y tomando asiento frente a una mesita cerca de la cocina, de manera a poder conversar con su hija mientras ésta preparaba el almuerzo. Intercambiadas las primeras frases y sin que mediara demanda de ninguna especie, mi madre se apresuraba a traer la botella de alcohol, un poco de agua y, cuando tuvimos refrigerador, unos cubitos de hielo. Ahora bien, para que el servicio fuera completo, no podía faltar el complemento sólido, salado si es posible, para estimular la sed: almendras tostadas, maní, anchoas, liquerda³⁴,

³⁰ Pescado al horno con tomate y cebolla.

³¹ Cf. nota 18.

³² Salsa de huevo y limón.

³³ Guiso de berenjena molida.

³⁴ Cf. nota 21.

queso, papas fritas, etc. Es lo que se llamaba "mezé". Nada complacía tanto a mi abuelo Shabetay como dos o tres copitas de rakí acompañadas de dos pejerreyes recién fritos acompañados con algunas rebanadas de marraqueta tostada coronadas de palta molida y una anchoa. Esta mágica combinación tenía la virtud de tornarlo locuaz, alegre y sentimental. Para que el placer fuera total, llamaba sucesivamente a sus nietos, nos sentaba en su pierna y nos acariciaba rozando su cara contra una de nuestras mejillas. Como tenía un poco de barba, el gesto nos producía cosquillas y risa. Riéndose él mismo, extraía unas monedas de su bolsillo y decía a cada uno: "Ya, para que vayas a comprarte un helado donde el japonés". El japonés era el dueño de una pastelería rancagüina situada en la calle Brasil; a pesar de haber recorrido mucho mundo e innumerables heladerías, nunca he vuelto a experimentar el deleite que me producían los helados de chocolate y bocado que fabricaba ese artesano excepcional.

Como en la mayoría de los hogares sefaradíes tradicionales, en el nuestro se conjugaban tres elementos: la interiorización de Dios; el amor por la familia; el gusto por la vida. Y en pocas ocasiones aparecían más imbricados estos tres elementos que en las grandes festividades judías: *Shabat* (día séptimo), prescrita como obligatoria en el Tercer Mandamiento³⁵, *Rosh Hashaná* (año nuevo), *Yom Kipur* (día del perdón), *Sucot* (fiesta de las cabañas), *Pésaj* (liberación de la esclavitud en Egipto) y algunas más. De todas estas conmemoraciones, *Shabat* es la más reiterativa, pues se celebra cada semana, *Kipur* la más solemne, *Pésaj* la más exaltante. La observación del *Shabat* fue pronto descuidada por numerosos emigrantes sefaradíes ya que el día de descanso de la semana judía no corresponde al día de descanso del calendario cristiano (domingo); no sucedió lo mismo con las otras dos, a la que siguen adhiriendo la mayoría de los hebreos, en Israel y fuera de él.

Mis padres eran poco observantes en el sentido que se permitían una serie de libertades frente a la religión, pero eran sumamente apegados a la "tradicón sefaradí", tradición que resulta indisociable de determinados elementos religiosos. Después de todo los sefaradíes no constituyen sino una variable cultural, un subconjunto de la totalidad judía; son judíos de origen español. Los conversos, en cambio, los que abdicaron de su religión original para abrazar el cristianismo, dejaron de ser sefaradíes para transformarse en españoles, como la gran parte de los demás peninsulares. Digo esto para explicar por qué razón, aunque no demasiado observantes la familia se sentía comprometida con las grandes festividades religiosas anuales.

Para la mayoría de estas fiestas, existían dos lugares de celebración (o de comunión): el *kaal* (o sinagoga) y la mesa familiar. Muchas de estas sinagogas son locales pequeños y sin pretensiones constituidos de una pieza más o menos amplia en una de cuyas paredes se ha practicado una concavidad rectangular provista de una puerta³⁶ en el que se deposita el Séfer Torá o Rollos de la Ley³⁷.

³⁵ "Santificar la fiesta" del sábado, es decir el día en que, según el Génesis, Dios descansó.

³⁶ Se le otorga el nombre de "hejal".

³⁷ Transcripción manuscrita sobre pergamino del Pentateuco.

En la de Rancagua el hejal consistía en una especie de armario provisto de una cortina de terciopelo color burdeos sobre la que se habían bordado en hilo de oro las Tablas con los diez mandamientos; en ella se congregaban a rezar los judíos con ocasión de las grandes festividades y no era raro que los niños varones acompañáramos a nuestros padres. A veces permanecíamos afuera, jugando o conversando con otros muchachos de nuestra edad, pero yo prefería entrar, sobre todo para escuchar al *hazán*³⁸ cuyos cantos y plegarias en hebreo me alcanzaban hasta lo más profundo de mí mismo. No nos cansaremos de repetir: toda la religión judía descansa sobre un concepto básico: Dios; Dios uno y único que concentra todos los atributos, todos los poderes y al que se debe sumisión absoluta. Todas las oraciones, plegarias, súplicas, alabanzas tienen un solo destinatario: Adonay, Ashem³⁹, o como se quiera invocarlo. Nada es comparable a él, nada es posible sin su asistencia. De ahí que, cuando los orantes lo invocan, lo hagan con una concentración y un fervor sin límites. Aún llegan a mis oídos ciertas palabras o frases en hebreo de cuyo significado me fui enterando largo tiempo después; más que los sabores o los perfumes, es esa liturgia sinagoga, esos cantos sefaradíes con fuertes reminiscencias hispánicas y orientales las que tienen la virtud de hacer revivir mi pasado lejano; fragmentos del *Kadish*, suprema expresión del fervor judaico en que se agota toda la terminología reverencial para dirigirse a Dios; o retazos del célebre *Abinu, malkenu* (Nuestro Dios, nuestro Rey) en el que se le implora que escuche nuestra voz (*shema kolénu*), nos otorgue un buen año (*Jádesh alenu shaná tobá*), salud absoluta (*refuá shelamá*), ausencia de peste y de espada (*Kalé Déber Vejéreb*) y, sobre todo, perdón y olvido de nuestras faltas.

De vuelta a casa (que se había limpiado cuidadosamente durante varios días) encontrábamos a nuestra madre y a nuestra abuela resplandecientes, vestidas de acuerdo a la ocasión. Nos abrazábamos, intercambiábamos saludos y buenos deseos y nos sentábamos a la mesa. Nos sentíamos como santificados y el hecho de estar juntos, de ver a las mujeres compuestas y con un toque de maquillaje, de comer en "platos finos" (que no lo eran) y sobre un gran mantel blanco profusamente bordado, nos producía una alegría infinita. Podía faltar dinero para muchas cosas, pero no para celebrar dignamente las fiestas. El tipo de comida dependía de la fiesta celebrada. En Pésaj, por ejemplo, no se come pan sino *matzá*, unas planchas de masa sin levadura a imitación de las que fabricaron los hebreos cuando abandonaron, urgidos, la tierra del faraón. Con las mismas (pero remojadas) fabricaba las "minas", un pastel al horno elaborado con seis capas de *mastzá*, queso rallado, huevo y un relleno de acelga o de carne o de *prasa* (puerros); los niños preferíamos la de acelga, pues, en el momento de servirla, se le cubría con un poco de miel, lo que le confería el sabor

³⁸ Oficiante o asistente del oficiante encargado de la lectura y, sobre todo, del canto de las oraciones.

³⁹ Nombre asignado a Dios en hebreo.

de un producto de pastelería. Junto a los "platos tradicionales", propios a cada festividad, algunas exigían lo que podría llamarse "productos simbólicos", relativos al pasado o al porvenir, a la tradición histórica o a un futuro que se espera promisorio. Así, por ejemplo, en el momento de la lectura del "séder" de Pésaj⁴⁰ no puede faltar una gran bandeja en la que se depositan platillos con "maror" o hierbas amargas, un huevo duro (en recuerdo de un antiquísimo rito de ofrenda en el Templo), "jaroset" (que es una pasta hecha de manzana cocida, nueces, canela, etc. llamada a recordar el barro con que los judíos fabricaban adobes durante su cautiverio en *Mizraim*⁴¹) y varios alimentos más que todos los presentes deben probar. Muy diferente es el contenido de la bandeja de *Rosh Hashaná* (Año Nuevo), provista de dátiles, granadas, calabazas, garbanzos y puerros, portadores todos de buenos augurios en razón de su fertilidad y pronto crecimiento⁴². La cena que cierra el Día del Perdón (*Kipur*) constituye una verdadera recompensa a las más de 24 horas de ayuno, pero, como los estómagos están vacíos, se nos recomendaba andar con cautela, comer lentamente y, empezar por alimentos percibidos como "sanos": sopa de pollo, pan con aceite, *toasts* de palta con media anchoa, pechuga de ave, etc. En guisa de bebida, se nos ofrecía limonadas suaves y un compuesto delicioso llamado *subiá*, especie de horchata a base de agua, un poco de azúcar y pepas de melón secas.

En todas estas fiestas ocupaban un rol preponderante los "dulces" sefaradíes, punto de encuentro entre la tradición repostera española y la medio-oriental. Española por la importancia acordada a la almendra y a la nuez como materias primas⁴³ y a la fritura como medio de preparación de determinados ejemplares azucarados (Ej.: *bimuelos* o buñuelos); oriental en la utilización preferencial de ciertas masas, semillas, especias y esencias (masa de hoja, canela, clavo de olor, "almastiga", sésamo, agua de rosas, etc.) y en la exclusión absoluta de las cremas.

También se almacenaban en casa diversos tipos de mermeladas y frutas azucaradas. A los invitados que venían a expresarnos sus parabienes con motivo de las fiestas mi madre los *adulzaba* principalmente con *kaisí* (dulce de damasco), peritas en almíbar con canela y, sobre todo, *charope* (arropé) que ella preparaba únicamente con tres elementos: azúcar, agua y limón.

Para los niños la etapa preparatoria de las fiestas resultaba tan estimulante como las fiestas mismas. Mi madre, mi abuela, las nanas se activaban; la vieja cocina a leña operaba en forma permanente; si nos portábamos bien, se nos recompensaba con uno de los dulces que acababan de preparar, tibio, crujiendo

⁴⁰ Lectura en voz alta de los diferentes episodios que acompañaron al pueblo de Israel en su azaroso viaje desde Egipto hasta la Tierra Prometida; en ella participan todos los comensales de manera sucesiva.

⁴¹ Egipto, en lengua hebrea.

⁴² La interpretación es tomada de Yaacov Vainstein, *El ciclo del año judío*, p. 118, Imprenta Haoman, Jerusalem, 2ª ed., 1997.

⁴³ Con ellas se fabricaban formas de mazapanes, como los "mogadós", los "marunchinos", los "mostachudos".

te, recién salido del horno; la casa se cubría de olores exquisitos que nos perturbaban y nos hacían hurgar y hurtar en las despensas. Y todo eso formaba parte de la ese "gusto por la vida" a que hacía alusión y que presidió nuestra infancia: hecho de sensaciones y de sentimientos; de olores sabores y colores; de besos y caricias; que neutralizan y ayudan a sobrellevar todas las contrariedades, todas las carencias, y enseñan a discriminar entre el trigo y la paja, lo esencial y lo accesorio. Hablar de la cocina de mi madre sin evocar el "contexto afectivo" en que estuvo inserta habría sido una incongruencia.

La cocina chilena hizo su aparición en mi casa en forma tímida, progresiva y parcial. "Parcial" porque ciertos platos considerados típicos (charquicán, cochayuyo, porotos con rienda, etc.) fueron siempre resistidos; "parcial" en el sentido que determinadas especialidades eran transformadas y adaptadas a gusto de la casa. Mi madre, por ejemplo, consideraba que las empanadas que se vendían "afuera" pecaban por exceso de cebolla y resultaban demasiado "caldudas"; tampoco soportaba el pescado frito de los restaurantes por considerar que la fritura no era lo suficientemente tenue; también consideraba excesiva la cantidad de zapallo que se agrega habitualmente a los porotos granados. Por el contrario, todos fuimos muy adictos a ciertos alimentos y bebidas marcadas por el sello nacional: humitas, pastel de choclo, pisco sour, chicha, cola de mono, etc. Más allá de eso, nunca dejó de elogiar la calidad y la variedad de las materias primas que se dan en nuestro país: pescados, verduras, frutas, etc. Ir a la "vega" de Rancagua era para ella una verdadera fiesta, como para mi padre. Muy conocida por todos los comerciantes, los "caseros" le permitían elegir, no retiraban de las pesas los gramos de más, le desaconsejaban determinados productos no aptos para el consumo... Con el tiempo, "los viejos" se fueron acostumbrando a este país, a su gente, a su humor, a su "manera de ser" y terminaron queriéndolo en forma entrañable. Como la mayoría de los emigrantes. "Son anchos", decían refiriéndose a los chilenos, es decir "relajados"; aptos a comprender y a justificar muchas cosas, a huir de los juicios definitivos, a no mirar la vida en blanco o en negro, a buscar el lado bueno de la existencia. En el Rancagua de su época, muchos compradores se convertían en clientes y amigos de sus proveedores (sobre todo en el caso de las pequeñas tiendas o de las "paqueterías"). Fue gracias a ello que comenzaron a familiarizarse con algunos rasgos conductuales de ciertas categorías de chilenos (provincianos, campesinos, mineros), a conocerlos más a fondo, a recibir ciertas confidencias que los sorprendían. "Mi esposo es un poco mañoso, pero no es malo; me pega, pero me da", oí que le decía una señora a mi mamá, quien se contenía para ocultar su sorpresa. "¡Pobres mujeres!, comentó posteriormente. Aceptan que el marido le pegue con tal que asegure su sustento. Y no le guardan rencor".

Falleció este año 2004, a mediados del mes de abril. Discretamente, como había vivido. Sin abdicar nunca de su cultura de origen, pero profundamente reconocida de lo que Chile había entregado a ella y a su familia.

TESTIMONIOS

El Navegante, poema anónimo anglosajón del siglo IX, recogido en el libro de Exeter, es una de las elegías más admirables de la literatura universal. A juicio de Ezra Pound, el mayor de sus traductores al inglés moderno, el talante fatalista y trágico de esta composición, por su hondura y grandeza, únicamente admite comparaciones con el undécimo libro de la *Odisea*, donde Ulises desciende a la mansión del Hades para consultar sobre su regreso a la sombra del adivino Tiresias.

Se ha afirmado que el carácter acentuadamente personal de los primeros versos prefigura ya la remota voz de Walt Whitman. Si hemos de creer en las simetrías, también se podría conjeturar en la estructura monológica del poema un anticipo de Browning. De la misma forma, la actitud ambivalente del poeta hacia el mar, mostrando sufrimiento y fascinación, modelando su voz entre la vastedad y el encierro, entre la inmensidad y el sofoco, encontrará eco varios siglos más tarde en los turbulentos versos de Swinburne.

Quien habla en cada una de sus líneas no es un marinero cualquiera; se trata de un *wraecca*, un hombre sumergido en lo más abisal de la soledad, exiliado y vagabundo, entregado al devenir incesante del mar, sin puntos de apoyo, en lo abierto y cambiante, lejos de cualquier posibilidad de amparo. Representa la antípoda de la condición natural del hombre, sostenido y asentado en la seguridad de la tierra como un espacio fijo e inmóvil, su espacio vital, único susceptible de ser verdaderamente habitable, aun cuando durante siglos muchos pueblos hayan buscado dominar los océanos identificándose con el mundo marino. Como bien señala Carl Schmitt, la simple navegación y una civilización basada en el aprovechamiento de sus favorables condiciones costeras, constituyen algo muy diferente que trasponer el mar a la tierra en cuanto elemento de configuración existencial de una forma histórica de vida.

Desde tiempos inmemoriales el mar se ha estatuido como una realidad ajena y hostil. Ya en el antiguo testamento, de acuerdo al relato bíblico, Dios señala la Tierra por domicilio del hombre, haciendo retroceder las aguas hasta sus orillas. Virgilio, en sus églogas, soñó un mundo de pastores y agricultores no sujetos a las perturbaciones del mar. Y más recientemente en Goethe, cuando Fausto despierta luego de una noche de terribles pesadillas, saluda con gratitud una nueva mañana terrestre en la que todo permanece firme.

El navegante bien podría ser un portavoz del hombre que huye del mundo civilizado, manejable y hasta cierto punto predecible, optando por la incertidumbre y desechando la seguridad al proyectarse más allá de sus propios límites en un riesgo permanente. El mar, en el que busca apartarse, familiar y extraño a la vez, símbolo paradigmático de la vida y de la muerte, es el revelador de su condición más auténtica, de su desnudez originaria frente a un destino cuyos neblinosos engranajes escapan al poder fabulador del espíritu humano.

El poema respira el claroscuro del desengaño y la nostalgia. Nostalgia vaga y difusa hacia un modo de vida heroico, caballeresco, forjado por corazones ardientes e intrépidos. Las riquezas de este mundo son sólo pasajeros espejismos. Triunfar sobre la vida es testimoniar su futilidad contra toda esperanza. El repliegue del navegante hacia los abismos silentes del mar no es otra cosa que el doloroso emboscamiento dentro de sí mismo, en una suerte de huida ante la finitud radical de una existencia anonadada por las tinieblas glaciales de la muerte.

Ignoramos –a pesar de la invocación a Dios– si el poeta logra imprimir en la trascendencia una finalidad que preserve su vida del vacío. Si acaso su refugio en la precaria embarcación azotada por el oleaje es una transfiguración, una expiación o un desmoronamiento en lo absurdo. Sea como fuere, lo cierto es que, en las líneas que siguen, si hemos de creer la afirmación de Bloy sobre la unidad de la historia en torno a un solo poema, ya se esbozan las perplejidades de Pascal y Schopenhauer ante la podredumbre cósmica del individuo; las vacilaciones de Kierkegaard ante un destino que nos supera y nos consume; la mirada insidiosa de Nietzsche frente al mundo reducido a una mera ilusión; y más recientemente, entre nosotros, el rumiar de un Bernhard o un Gioran frente al hombre de fines del siglo xx, mezquino, hedonista, complaciente, satisfecho de sí mismo, que diluye el riesgo y el heroísmo en nombre del universo artificial, domesticado e insípido de la era tecnológica.

El navegante es un poema de tono directo, casi oral, áspero, sin rima, indeterminado en cuanto al número de sílabas, que recurre a la aliteración y a la metáfora. Posee estrechas vinculaciones simbólicas con las leyendas de Irlanda, las sagas islandesas, el Apocalipsis y el salmo 49 de la Biblia, especialmente en sus pasajes finales. Randolph Quirk aventura ciertas afinidades del narrador con la filosofía de San Agustín y Alcuino. Consta de ciento ocho versos, en su versión primitiva; los escribas de épocas posteriores le añadieron otros diecisiete, considerados espúreos por Ezra Pound, Gavin Bone y Michael Alexander. Nosotros hemos procurado verter el poema original, sin las adiciones finales; cuya interpretación, por lo demás, no está del todo clara. Sin duda, el trabajo no ha sido fácil. Personalmente considero que la verdadera traducción literaria se aleja tanto de la metáfrasis servil “calcar palabra por palabra”, como de la imitación; más bien se trata, como Dryden defendía, “de una paráfrasis o traducción con latitud, donde el traductor mantiene al autor a la vista, para no perderse nunca, aunque siga con menos rigor sus palabras que su sentido, ya que también es posible que éste se vea ampliado pero no alterado”. Después de tres años de meditación y de un sinnúmero de esbozos preliminares abortados, opté por fundir el texto anglosajón con las traducciones de Pound y Alexander, las que lo enriquecen al incorporar una serie de matices hermenéuticos que reafirman aquella vieja máxima de “descubrir la poesía con la poesía”. La presente es la primera traducción que se hace de esta magna elegía en su integridad, incluyendo los valiosos aportes de Ezra Pound y Michael Alexander. La versión ya existente del dueto Kodama-Borges, publicada en la *Breve antología*

anglosajona, es fragmentaria y comete una serie de infidelidades que semejan antes una adaptación que una traducción. Por otro lado, el intento de Luis y Jesús Lerate, realizado en la edición *Beowulf y otros poemas anglosajones*, si bien recoge el poema en su totalidad y tiene el mérito de imitar el esquema rítmico del anglosajón mediante la aparición de dos sílabas fuertes en cada uno de los dos hemistiquios, es poco feliz —como sus mismos autores reconocen— a la hora de emular la riqueza poética y el vigor original.

Al terminar deseo agradecer las acertadas sugerencias de Natalia Roa Vial que mejoraron algunos pasajes del poema.

Por último, quiero testimoniar un emocionado recuerdo de mi padre, Dr. Armando Roa, a quien enseñé las primeras versiones de *El navegante*, realizadas en el verano de 1995, dos años antes de su muerte, y que comentamos durante nuestras diarias caminatas por la playa de Santo Domingo, a la hora del crepúsculo (“la hora del pensar profundo” le gustaba llamarla), cuando la vista de la costa nos evocaba leyendas y gestas marinas. Mi padre admiraba el destino épico de los viejos lobos de mar, aristócratas del silencio y del apartamiento. Lo seducían las existencias fuertes, con temple guerrero, fraguadas en la “cuna cálida y salvaje de la existencia”. Aunque la memoria es a veces antojadiza, recuerdo que de la lectura de los versos de *El navegante* lo que más le conmovió fue el lamento desgarrado del protagonista frente a sus compañeros caídos, un estremecimiento ante la Nada y el vacío de la muerte. Sintió a fondo su añoranza, ese último aliento oscuro hacia lo perdido. Quizá esa misma añoranza hacia quien fue un verdadero navegante en cada minuto de su vida, ha sido la que hoy me ha llevado, después de tantas dilaciones, a terminar esta traducción. Para él, dondequiera que esté, emprendida ya su última travesía, vayan entonces estos versos.

Otoño de 1998.

EL NAVEGANTE*

Puedo pregonar por mí mismo este canto en tiempos de zozobra,
la amarga verdad de mi travesía; como mi cuerpo, en ásperos días,
a menudo resistió sufrimientos y penalidades.

Sombrias inquietudes se agolparon en mi pecho.
Refugiado en mi nave carcomida por el estío,
pugué por sortear el abrumador tumulto de las olas.

En la estrecha proa del barco monté guardia muchas noches,
vigilando las embestidas contra los acantilados.
Entumecidos por la escarcha estaban mis pies,
como atados a heladas cadenas; ardientes sueños
turbaron mi corazón; el hambre doblegaba mi ánimo.

* Versión de Armando Roa Vial.

El hombre de tierra firme, mezquino y complaciente,
 ignora los pesares que he soportado en éste, mi largo exilio
 en las gélidas aguas del mar, lejos de las regiones donde alumbra el sol,
 sumido en el desamparo, cuando toda la riqueza del mundo se vuelve des-
 perdicio,
 resistiendo el invierno, como un miserable vagabundo
 privado de sus compañeros.

El granizo caía con sus afiladas astillas de hielo
 mientras mis oídos eran asaltados por el borrascoso clamor del mar,
 por el glacial alboroto de las olas.
 Las heridas más profundas de mi corazón
 dolían por mis perdidos hermanos.
 Pues risas humanas ya no escuchaba; sólo el estridente alarido de los cisnes
 o el fatídico gorjeo de gaviotas y alcatraces.

La tormenta, azotando el barco contra los riscos de piedra,
 invadía la popa; a menudo las águilas ululaban amenazantes,
 con sus plumas congeladas, cubiertas de rocío.

Ningún protector
 puede brindar consuelo a un hombre desolado.

A quienes hacen de su vida un festín,
 esperando del destino tan sólo abultadas ganancias,
 sumidos en la opulencia y en el vino, poco les importan mis fatigas,
 mi larga vigilia resistiendo la desbordante cólera del mar.

Cercado por las duras tinieblas de la noche, cuando la tormenta rompía
 desde el norte
 y mi barca luchaba por esquivar las altas corrientes
 que atravesaban las aguas,
 todo de pronto cubrióse de granizo:
 la más fría de las mieses. Entonces sollocé como un desdichado
 forastero, con el corazón desgarrado,
 anhelando un sendero lejos de aquí,
 libre de las aflicciones de la soledad y del silencio.

No hay orgullo de príncipe sobre sus dominios que pueda equipararse al
 mío,
 nadie como yo para añorar los bienes dispensados por la juventud,
 que aún perdido el valor y la fe en el Rey,
 cargo con mis penas por el mar
 a merced de la voluntad del Señor.

Corazón para el arpa ya no tengo; las riquezas de nada me sirven;
soy un hombre que ha perdido el deseo hacia las
mujeres y hacia los placeres de esta vida.

Atribulado despierto cada día antes del amanecer
junto a las olas que embisten mi navío
y lo precipitan por estas recónditas sendas de sal.

Los bosques se cubren de flores; la belleza se apodera de los frutos;
resplandecen los campos; la tierra se renueva.

Mi alma, henchida de nostalgia,
dispone ansias y afanes hacia remotos confines,
a través de los pleetóricos caminos del mar.

Fúnebres melodías entona el cuclillo;
amargo guardián del verano, presagios y lamentos acumulan en el pecho.

El hombre ávido de fortuna desconoce la secreta vocación
de aquellos que padecen navegando sin rumbo fijo,
entre estelas de espuma,
lejos de su patria.

Ahora la fría caverna del corazón se va desmoronando
en medio de este torrente, golpeada por grandes olas.
El exangüe rostro de un pájaro se obstina en la proa al declinar el día;
sus quejidos convergen vastos y abrumadores
mientras las ballenas trazan blancas estelas sobre las rutas marinas.

Vislumbro los designios divinos
que prolongan mi destierro y mis tormentos.

Mi Señor, como un temible centinela,
me entrega a esta vida de muerte;
de paso estoy en el reino de este mundo. No hay goce terrenal
que sea eterno; tres cosas hay que siempre amenazan la paz del hombre
derribando su espíritu antes del fin:
la enfermedad, la vejez o el sabor de la venganza,
cuando dejan sentir sus latidos en cada cuerpo
resignado a su suerte.

Aún así los grandes señores gustan del elogio
de cuantos los rodean; loas de la vida,
fraguadas ante la enemistad y el rencor
de Satanás: hazañas y proezas.

Que los oradores respeten el sagrado nombre de los valientes
cuyas vidas se prolongaron en duraderos estallidos;

que los ángeles les rindan sus honores
por siempre y para siempre. Deleite de hombres bravíos: para ellos el poder y la alabanza.

¡Oh, cuán efímeros se tornan mis días!

La arrogancia y el orgullo
irrupen sin reyes ni césares.

Ya no quedan maestros generosos como los de antaño,
esos que idearon las primeras hazañas del mundo,
gloriosos en sus vidas, renombrados en las canciones.
Quienes han blandido el escudo del honor y el señorío se alejan;
el fervoroso esplendor de las viejas espadas de a poco se mustia.

¡Dolorosa ventura! Débiles y pusilánimes
ahora nos gobiernan,
al amparo de la luz agonizante
de las dilaciones y la cobardía.
¡Cuánta añoranza en la nobleza perdida:
espíritus ardientes, pensamientos poderosos!

Él lo sabe y se lamenta: conoce a sus compañeros perdidos,
hombres fuertes y leales devorados por las mareas,
conducidos oscuramente por las mismas olas
hacia el umbrío páramo que se extiende en el fondo del océano.

Cada vez que la vida cede, el cartílago afloja;
asalta la edad y los rostros se ajan:
entonces ya no habrá congojas ni deleites para el cuerpo.

Mañana volverá al silencio;
los miembros estarán crispados, en eterna rigidez:
carne yerta, despojada de vida,
incapaz de saborear lo dulce o de sentir el roce de la pena.

Un hombre puede sepultar a sus hermanos muertos
cubriendo sus tumbas con todo el oro
que les perteneció; sus cuerpos enterrados serán así
el máspreciado de sus tesoros.
Pero el oro que acumularon en este mundo
no podrá aliviar la ira de Dios
ante sus almas cargadas de culpas,
que en poco tuvieron los favores del cielo.

Caro es el precio de la vida.
De nada sirve jactarse de la fama o la abundancia.

No hay dádivas que sean capaces de sobornar
los inescrutables designios de Dios.

El sabio y el necio perecen por igual.
Sus tumbas serán sus moradas para siempre
aunque nombre a su tierra hayan puesto.

Por eso bienaventurados los humildes,
aquellos que al cielo temen
y ponen sus almas a disposición del Señor.

El pesar desgarró sus ojos:
entre despojos recuerda a sus mayores, sus compañeros caídos,
en la hora postrera, pasto de gusanos, heridos por el destino,
estremecidos por las garras de la muerte.

Roque Esteban Scarpa

*¿Qué presta a mi contento
si soy del vano dedo señalado;
si, en busca de este viento,
andando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?*

Fray Luis de León

He vuelto a mi quehacer con alegría.
El no pedido, al que fui llamado,
con honra lo serví, sin servilismo.
La verdad la dije en la justa hora
con conciencia, con pasión, conmigo mismo.
Nunca buqué agradar a los poderes
sino al bien que dictaba la experiencia
de años de soledad con lo mejor pensado.
Mal para el poder que, sin oír, juzga,
mal para el tiempo si escucha mestureros.
Un hombre decide un bien que Dios le dicta
y abre patria extensa en aparente destierro.
El viento levanta polvo y yo busco estrellas
y quiero esa eternidad entre los tiempos.

En el servir pensé en la vida lenta
de la provincia olvidada, donde los inquietos
tienen sed de soñar, hambre de mundo,
donde había que llevar de las edades
el instante de la verdad suprema
detenida en el libro, hechizada en el verso;
pensé en la tiniebla del barrio santiaguino
y en la muerte de sus posibles almas
en los billares donde las esferas ruedan
en falsos campos de amapola y luna,
yendo y viniendo sin ningún sentido;
en las esquinas enemigas agrupantes de instintos
donde crece la marihuana del ocio, la nada sin destino;
en pedagógicas aulas donde se exigen libros
y en cuyas paredes ni hay anaqueles vacíos
y Platón es permanente sombra telaraña

*Este poema se publicó en la separata del *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, Nº 19, de 1996, como homenaje a Roque Esteban Scarpa, ex director de Bibliotecas, Archivos y Museos, prologado por Gonzalo Ampuero Brito.

y risas por Quijotes nunca vistos.
Quise ver con ojos horadantes antes del Juicio
y lo que mis lágrimas me permitieron lúcidas
era el seco hábito de trivialidades,
mecánicas lentas de imaginación castrada,
huecos disimulados en palabras sonoras.
Tarea para Quijotes que han de saber de molimientos
por ventarrones de aire que se encantan gigantes,
por Dulcineas que quieren ser Aldonzas,
por inquisidores que anotan inventarios
y exigen cuerpos inviolados para ser resurrectos
en un paraíso de estériles hojas alineadas
y les hierde que chupen tinta los ojos en la línea
y no ven ángeles del espíritu en lo ajado y concluso;
por bachilleres quebradores de sueño, componedores de huesos,
por economistas agrimensores que no saben medir cielo,
por duques revestidos de mantos invisibles
que se contemplan en espejo que se mira a sí mismo,
por galeotes, hombres de pan entre los hierros,
que, en su libertad, sienten el imán de las prisiones.
Y para la empresa, famélico Rocinante,
la compañía sucesiva de buenos escuderos
que sus ejércitos sabían donde sonaban balidos
y rogar por el vencimiento de la soez desidia.
El entusiasmo y la fe inquebrantables,
el guerrear con corazón humano, vivo,
el caminar incansable por las tierras
el tiempo justo para encarnar el acto
sin vanagloria, sin unguento de lisonjas
porque la honra se erigía en el hecho.

Y abracé mi tierra de uno a otro extremo
con la visión clara del quehacer inaudito
y las flacas fuerzas que renovaba el tuétano
de la responsabilidad, la pre-visión, gloriosos
dones anteficos, pero también malditos
porque devoran otros llamados a ser uno mismo.
Llegué a la isla sola entre mares azules,
peca del océano, ombligo del mundo,
y mirando a su interior alcé mohai de libros.
Con imaginación y acto maté al dragón de hielos,
de soledad, en el escondido Beagle de querellas,
poblé su noche larga de galaxias,
y es su biblioteca un buque madre

de luces para capitanes y para marineros,
para niños que caminan a hombres de raíces y espíritus
y hombres, ya de tierra, que quieren dejar su estrella
sobre mares finales que han de ser principio.
También Tierra del Fuego se incendió en inquietudes,
crecieron las Torres del Paine con orgullo
y en cuatro lugares latieron bibliotecas
en mi ciudad natal de pulso olvidadizo.
Plural quise llegar a Aysén. Me congelaron
desde una voluntad cuadrículada en números,
pero dejé semilla en sus verdes caminos.
Las puertas entornadas de Castro y Ancud
fueron voces claras de llamada,
no sólo floreció en Calbuco la lluvia
y Corral se hizo fuerte y entendido,
Chiguayante se abrió en rosa de alma,
y sonrió O'Higgins en su viejo Chillán de natalicio,
para Yervas Buenas se hizo pícaro rodeo de libros,
la sed de Linares era, como su plaza, amplia
junto a ella se alzó fuente de luces nunca ajenas
y a Andacollo subió caravana de espíritus,
Gabriela se puso a hojear con dedos de ceniza
los libros que en su infancia eran voces de árboles
y deshacer no podían laberinto de cerros;
Vallenar se pobló de ojos y hojas abiertos
para deslumbramiento de imaginaciones;
Casablanca ardió de soles escondidos;
en Rancagua se fijó en torre muy alta
el crespón hasta la muerte para la total vida;
brotaron diez ríos en campos de secano
y los campesinos pies desnudos encontraron camino.
No puedo dar vuestros nombres todos,
cincuenta y seis hijos míos muy queridos.
Siento juventud de patriarca que estará en su tierra,
pastor de libros cuando sea olvido.
Y en Conchalí, Colina, Pudahuel, Lo Franco, La Granja,
el corazón me tocáis en la línea que despierta
y ensancha vuestro reino en mapamundi del espíritu,
y en mis semiparalíticas bibliotecas móviles,
me siento cada día a oír vuestros jóvenes murmullos,
y aunque no lo sepáis, por mezquino secreto,
jóvenes de la ciencia, a vuestra vocación alerta sirvo.
Pastor también de voces, creadores os traje
para que se oiga vuestra sombra de tiempo

cuando la sangre se haya ido de las venas
resonará su latir sonoro dando el justo acento
con que la pronunciasteis en el día acabado
y estará viva la voz mientras seáis silencio.
Pastor de manuscritos, recogí vuestras letras
serenas, nerviosas, con aquellos titubeos,
rectificaciones, angustias que todos conocemos,
mientras el mundo se ordena en nuestra alma
y el alma recuerda su origen responsable.
Acogí vuestros signos de mágica armonía,
músicos pobladores del aire y la nostalgia,
y allí estáis aguardando resurrección permanente
para que, en la tierra, reine eterna primavera.
Ordené el testimonio de los tiempos, esos retratos
de vuestra alma en el alma ajena, juicio variable
según la luna del espejo que llamamos crítica,
deteniendo el fugitivo pájaro de aires volanderos.
Quise que los papeles no fueran hojas del otoño
que, amarilleando, caen del árbol de los años,
y junté las palabras enemigas en dulce tolerancia
para que conversen las razones de su desencuentro.
Obligué a olvidadas revistas que mostraban la vida
que, por ajena amnesia, encuadernaban en sus lomos cansados
y el diamante escondido, la plata, el oro y cobre,
pudieron engarzarse en la vida que corre.

Ah, los museos, esas islas secas, polvorientas,
viviendo como mujeres viejas de bellezas presuntas,
tan olvidadas las pobres cuando llegué a ellas,
islas de Circes, Calipsos y alguna Nausicaa
gozando de su olvido o luchando contra sombras.
Once eran las islas, cinco de infinita distancia
en un Santiago de cuarenta cuadras.
En Concepción eran cajones en prestado espacio,
Temuco, pozas en el suelo y ratones anticontralesores
que trazaban rayas en los inventarios,
Talca, una siesta con cuadros horadados,
Rancagua, una patria vieja en orden inmutable,
Valparaíso, un cerro de encerrada prestancia
de gran riqueza combatiéndose en su encerramiento;
La Serena, un hombre solo con Diaguitas momias
que de la tierra la llamaban porque añoraban espigas.
Convoqué a las islas y fue el archipiélago,
corrientes comunicantes de viva simpatía

suplieron la constante falta de imaginación de los presupuestos. Nacieron en Bellas Artes en la forestal sala exposiciones sucesivas, ocultaron sus resortes las felpas corroídas y el jefe, rodeado sólo por sus auxiliares, tuvo, por fin, quien le redactara oficios. Las ferias científicas de los jóvenes sabios nacieron por el impulso de un pequeño grande a quien nunca se le pudo pagar su merecimiento y para satisfacer el ansia de aquellas inquietudes se creó y nutrió biblioteca con estuario de fines. La pedagogía tuvo nuevo asiento y siguió bien regida su camino muy recto, acrecentando su historia y sus ordenaciones. Monedas oscuras y monedas de oro, medallas y veneras que en sombrías bóvedas eran como fantasmas en sábanas en su féretro, a la luz surgieron para hacer historia, comenzó a andar ascensor oxidado que en aceite y ajustes ascendió a su cielo y descendió a los secretos sin infierno otro que el de las mil calaveras que en catacumba apila el Museo de la Historia sin ser la de los héroes. Aventé los orangutanes que, por designio oculto, darwiniano quizá, estaba junto a ellas, y en triunfal recorrido por el Santa Lucía fueron llevados hasta la Quintal que Normal fuera. El reverso del Museo de la larga avenida era telaraña de oscuridades, escorial con los nichos sin reyes que merecieran tan horrible destino en cuadrada mazmorra sin ventanas al aire; escalera de caracol para caracol de perfiles iba a oír en la nada, perdida la esperanza. Se rescató el alto espacio para alto destino y comenzó a vivir lo que estaba en desmayo. No cabe tanta historia en el recuerdo. Concepción tuvo el mejor momentáneo museo, Rancagua duplico su vida con una patria nueva, Temuco se aposentó entre frondosos árboles mientras Nielol no le diera morada para siempre. Los cuadros de Talca cerraron sus heridas. Después de muchos lustros de estar muertos resucitaron los Anales de Valparaíso, pero, cuando por un azar histórico yo torné la cabeza,

sus tesoros el Museo escondió en cajones,
 y hubo que buscar destino para bajar del cerro
 y descubrir para la cultura un hueco.
 Un estío, en el tiempo fue creando confianza.
 El Padre Sebastián Englert entregó su obra en Pascua
 y a un hijo de la isla se le depositó en las manos
 el legado del cristiano y de las tradiciones;
 Linares hizo entrega con olmos y mesas savias
 el patrimonio de los artistas de este Chile nuestro;
 y, en yerbas buenas, después de largo titubeo,
 con cachaza de huaso y buen criterio,
 se reconstruyó la casa de Pareja, señera en la historia
 para imagen del pasado sirviendo al mundo nuevo.
 Vallenar, Ovalle y Copiapó se hicieron hijos nuestros,
 en Vicuña se alzó para honor de Chile
 la honra de Gabriela en dignidad acorde
 a lo que debió ser siempre su recuerdo;
 en Ancud, con generosidad paterna,
 noblemente se mostró la oscura vida y la vida gloriosa
 de un pueblo islero, asentado y aventurero;
 en Cañete, se alzó museo de piedra
 en sitio de soledades y lluvia de lamentos
 para recordar una raza que vivió muriendo
 y como los griegos, tuvo para la hazaña,
 su poeta amigo entre los que la sufrieron.

Y en mi tierra austral, en subterráneo espacio,
 como prueba de impulso que podía ser viento,
 se alió belleza e historia, naturaleza y hombre,
 orden en la vida de esas soledades
 para que las supieran los de estos tiempos,
 Punta Arenas como un sol para edad futura
 ya que los de ahora no quieren comprendernos.
 En los canales de la soberanía de alzó el Museo
 que el nombre lleva de Martín Gusinde,
 que supo del Dios que los fueguinos llevaban dentro,
 muestra noble creada porque bien se sepa
 que, si en la empresa de ese mundo muchos concurren,
 heredero de España, la de la primera palabra,
 Chile asume su nombre y su respeto
 por derecho propio sin mutilaciones
 que abarca tierra y espíritu que lo anima.
 Todo se hizo en bien común, no cizañero.
 Los que diseñaron, dejaban por tiempos

a la familia, su recuerdo, mas veían la obra
como pago final de sus esfuerzos.
¿Para qué recordar que el hombre renueva
los esfuerzos de Dios, y por asegurar
la bienaventuranza, los duplica?
Si junto al árbol en el paraíso
serpiente hubo, por qué, en la tierra,
sibilinamente, para mayor certeza
no habrían de ser dos y su progenie?

El Archivo donde la historia la comparten
fantasmas que dejan acariciarse y traicionarse
y polvo que les ama y testimoniar quiere
que polvo son todos los que la historia hicieron,
de apretado ejército de hojas sin árbol mas su tierra,
caos se fue haciendo en sus laberintos
pausados por el tiempo de imaginación tan breve
como la vida humana de ese ser casi prudente.
Las voces que oía clamar entre esas hojas
por resucitar en orden, aire y armonía,
lo que fue vida en el tiempo y sigue siéndolo,
las repetía con mi impaciencia, eco entre montañas
que, generosas me devolvían mis palabras
en toda su soledad y su pureza.
Y el tiempo amamantó al polvo que procrea,
el espacio se rompió por hacerse elástico
y la voz se asordino en el denso silencio:
Los avestruces en el hondón de la tierra sonrieron.

Veintisiete años en sus escalafones
estaban, mudos, yertos, perdida la esperanza.
¿Podía construirse un mundo según el espíritu,
reflejo de una cultura proclamada a los vientos
con servidores que parecían los menores
y olvido eran porque no tenían voces?
No quiero recordar la sequedad de oídos,
ni el largo combatir por la justicia,
ni el final triunfo que era honra ajena
y propia por haberme jugado mi destino.
Nadie puede saber lo que pagué por aquella defensa
y lo que seguí pagando, según las gratitudes,
Dios me donó misericordia de no ser hombre de rencores,
de ver al ser humano como tiempo que puede desdecirse,
y aunque me equivoque, no envenena mi sangre el error ajeno,

y siempre hay primavera, porque no soy la justicia
sino la esperanza de la que he nacido.

Cada uno se pone hierros con sus yerros,
yo pongo aire en el eslabón hermano
y mi piedad la ejerzo en mi ser profundo
porque piedad tengan mis raíces y frutos
y se tenga piedad conmigo cuando muera.

Todo no lo hice con mis manos, aunque conocieron polvo,
nació bajo mis ojos que lo miró en el vacío,
querido por ansia de quemar zarzas agresivas,
y hacer volar por los cielos las hojas de los libros,
y en otoño cayera para cada ojo aunque fuera una.
Todo nació y creció según la fidelidad de las ajenas manos.
Mi vida hice difícil entre simpáticas especies
guardianes de lo inmóvil. El entusiasmo era fuego
que incineraba mis días, viajeros a la muerte,
que el viento de lo por hacer acrecentaba,
calzándome de cenizas los pies sólo, porque el alma
la defendían el humor, la autoironía del límite,
y, crepuscular, oponiéndome a la noche,
trocando sueño por sueños, paz por palabra pacificadora,
no fui infiel a esa soledad que poblar puedo
con el ser y su conciencia que me exige expresarme.

Quien piensa mi bien, tuvo la palabra.
Siempre te pedí su voluntad y no la mía.
Perdóname que te responda con los hechos
al tiempo que me has dado y no tengo en mis manos.
Soy el viento y no he buscado ese viento añadido.
Tú me das la alegría, yo, la miro, humano, pensativo.

Mayo de 1977.

DISCURSO PRELIMINAR PARA LA ENCICLOPEDIA DE BOUVARD Y PÉCUCHET

Martín Cerda

"La historia de Bouvard y de Pécuchet es engañosamente simple": con esta frase sibilina inició Jorge Luis Borges, hace veinte años, su justa vindicación de la obra póstuma de Gustave Flaubert¹. Esta engañosa simplicidad ha determinado que sea ella, justamente, el más controvertido de sus libros, hasta el punto de constituir, como decía el sabio flaubertista Edouard Maynial, un puro enigma literario.

Este enigma tiene, sin embargo, su pequeña historia.

Flaubert murió el 8 de mayo de 1880, mientras trabajaba en el décimo capítulo de *Bouvard y Pécuchet*. La obra fue publicada al año siguiente, luego de haber aparecido por entregas en *La Nouvelle Revue*, con una advertencia escrita por la sobrina del autor, Caroline Commanville: "aquí se termina el manuscrito de Gustave Flaubert. Publicamos su extracto del plan hallado entre sus papeles que indica la conclusión de la obra".

Esta supuesta conclusión suscitó, casi de inmediato, una controversia, que sólo ha terminado en nuestros días. El plan añadido por Caroline Commanville había sido exhumado, en efecto, de la imponente ruma de papeles que se conservan, en la Biblioteca de Rouen, en ocho gruesos volúmenes *in cuarto* bajo la rúbrica de *Documentos diversos recogidos por Flaubert para la preparación de Bouvard y Pécuchet*. El destino de esta documentación no podía constituir ningún misterio para la sobrina de Flaubert porque éste se lo había comunicado repetidas veces. Sólo dos meses antes, en carta del 22 de febrero de 1880, le indica que espera poder contratar en París a alguien que copie los textos previamente indicados, porque de otro modo *Bouvard y Pécuchet* no sería publicable en 1881².

Maupassant fue el primero, posiblemente, en revelar que Flaubert había proyectado siempre un segundo volumen de *Bouvard y Pécuchet*, y que éste estaría compuesto por un enorme expediente de fichas, notas y apuntes. La publicación de la Correspondencia de Flaubert confirmó, poco después, la efectividad de esa revelación. Desde entonces hasta la década pasada, el segundo volumen de *Bouvard y Pécuchet* ha sido la sombra que ha acompañado al libro que ahora presentamos. La edición crítica de Alberto Cento, en 1964, y la publicación, dos años más tarde, de *El segundo volumen de Bouvard y Pécuchet*, de Geneviève Bollème, pusieron punto final a este capítulo de la historia de la obra póstuma de Flaubert.

Quedaba en pie, sin embargo, el sentido de la historia.

Paul Bourget había subrayado, al prologar, en 1883, sus *Ensayos de psicología contemporánea*, la función mediadora que tenía y tiene la lectura en la socie-

¹ Jorge Luis Borges, "Vindicación de Bouvard et Pécuchet", *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, págs. 137-143.

² *Correspondance*, VIII, Paris, Ed. Connard, 1933, pág. 401.

dad moderna. Ningún hombre podría, en efecto, reconocerse a sí mismo sin reconocer *ipso facto* el perfil de sus lecturas. Este hecho no constituía, para Bourget, un "progreso" sino que, al contrario, simbolizaba todos los males que él describía como *las degradaciones de la existencia moderna*³.

Bourget hubiese podido, sin duda, ilustrar su tesis con los ejemplos que le ofrecían las sombras tutelares de Rabelais, Cervantes y Swift. Una misma ironía recorre, en efecto, los estudios latinos del gigante Gargantúa, las lecturas del hidalgo manchego y los trabajos de los académicos de Lagado. Si no lo hizo fue porque, en último término, le bastaba la feroz sátira que, poco antes, había llevado a cabo Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*. Los dos copistas, al extremar la condición de lectores de los personajes flaubertianos, implicaban la crítica más mordaz que se había llevado a término del carácter abstracto del mundo moderno. Tan radical que, como lo ha advertido Lionel Trilling, los libros parecían ser los verdaderos *daramatis personae* de la obra⁴.

Este rasgo explica, posiblemente, por qué los primeros lectores de *Bouvard y Pécuchet* no vieron en esta obra sino un "documento", mientras que su autor estaba convencido de estar escribiendo un *libro espantoso*. Maupassant sostenía que Flaubert se había pasado la mitad de la vida meditando este libro. No cabe, en efecto, ninguna duda al respecto. Algunos ilustres flaubertistas, como René Dumesnil, han creído lícito retrotraer sus orígenes a su escrito juvenil *Una lección de historia natural*. Otros, en cambio, los encuentran en el *Diccionario de ideas recibidas*. Toda esta discusión ha sido debidamente examinada por Geneviève Bollème en la introducción a *El segundo volumen de Bouvard y Pécuchet*⁵.

Para Flaubert se trataba de componer una *anti-Enciclopedia*. En 1872, explicando el proyecto de la obra a su amiga Mme. Roger des Genettes, le escribía que se trataba de la historia de dos *bonshommes* que se dedicaban a copiar "una especie de enciclopedia en farsa". La misma indicación se encuentra en varias de sus cartas de los años 1874-1880. Lionel Trilling, por su parte, ha advertido la similitud de los dos copistas con los realizados por Diderot mientras preparaba *L'Encyclopedie*. Sólo que la *anti-Enciclopedia* flaubertiana constituía el reverso del optimismo confiado de la ilustración.

La Ilustración propuso, en efecto, una imagen optimista del hombre que, consecuente con ella misma, se desdobló en una visión progresista del mundo. Ni siquiera los más trágicos accidentes personales, como lo ilustra el caso extremo de Condorcet, podían perturbar la confianza de los ilustrados en el poder omnímodo de la *raison*. La *Encyclopedie* fue, justamente, el intento heroico de aquellos hombres para establecer un discurso cerrado sobre el mundo, pero, al mismo tiempo, como lo advertía Ortega, fue la *última fe* que tuvo vigencia en Europa.

³ Paul Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine*, II, Paris, Librairie Plon, 1926, pág. 227.

⁴ "Sur Bouvard et Pécuchet", *Preuves*, N° 45, págs. 31-45.

⁵ G. Bollème, *Le seconde volume de Bouvard et Pécuchet*, Paris, Denoël, 1966.

El proyecto de una *anti-Enciclopedia* implicaba, por ende, un radical desencanto: un gesto de profunda descreencia. La edad misma de los dos copistas parecería estar indicándolo. Jorge Luis Borges, con su habitual perspicacia, ha señalado que los dos *bonshommes* comienzan su actividad intelectual casi a la misma edad que Alonso Quijano entra en escena. Otros flaubertistas la refieren a la edad en que Fausto descubre la esencial insuficiencia de la ciencia humana. "Bouvard y Pécuchet —dice Raymond Queneau— son héroes fáusticos". Las primeras palabras del monólogo de Fausto —dice Dumesnil— son todo el plan de *Bouvard y Pécuchet*. "Fausto —dice Borges— bicéfalo".

El carácter farsesco de *Bouvard y Pécuchet* buscaba, de este modo, evidenciar la comedia de las ideas del hombre moderno. "Pretendo —escribía Flaubert a Mme. Tenant— revisar todas las ideas modernas"⁶. No otro sentido tiene el célebre estupidero (*sottisier*) que, una vez copiado por Bouvard y Pécuchet, debía constituir el segundo volumen de la obra. "La idea de confeccionar un estupidero —escribía Maynial— como culminación de tantas tareas y desilusiones intelectuales, es un poco la caricatura del gran escritor componiendo su novela por odio y desprecio de sus contemporáneos"⁷.

No se trata, sin embargo, de una odiosidad episódica sino, en rigor, fundamental. La confección misma de una *enciclopedia en farsa* extrema el pesimismo profundo de Flaubert: pesimismo radical que, con justa razón, Bourget propuso reconocer como *nihilismo*, en un sentido bastante aproximado al que le dará poco después Federico Nietzsche. Este mismo se referirá en sus últimos escritos a Flaubert como *nihilista*. Para Flaubert, en efecto, sólo la escritura parecía tener un sentido en la esencial vacuidad del mundo moderno, nacido del gesto pensativo de Descartes. "El famoso *cogito* —dice Bouvard— me fastidia". Este fastidio resume, en verdad, aquel *taedium vitae* que la generación de Flaubert encontrará al término de todos sus actos, pasiones e ilusiones.

"Lo que Flaubert ha narrado —escribía Bourget— es el nihilismo de las almas parecidas a la suya, igualmente desequilibradas y desproporcionadas. Pero a través de su destino, vio el destino de muchísimas otras existencias contemporáneas"⁸.

La decepción flaubertiana del mundo remata, de esta manera, en la certidumbre en la *miseria irreparable de la vida*. Bouvard y Pécuchet son los portavoces de esta certidumbre que luego ha hecho escuela en las obras más significativas del siglo xx. No se trata de un pesimismo limitado —del malestar de un *bourgeois enragé* contra las convenciones e imposturas de la sociedad burguesa—, sino de un gesto último que compromete las estructuras mentales mismas que la posibilitaron. Este gesto es, justamente, lo que emparenta a *Bouvard y Pécuchet* con la gran novela del enorme Jonathan Swift.

⁶ *Correspondance*, VIII, carta del 16-XII-1879, pág. 336.

⁷ E. Maynial, "Introduction" a *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier, 1954.

⁸ Bourget, *op. cit.*, I, pág. 148.

Esta referencia fue remachada, entre otros, por Borges: "Taine repitió a Flaubert que el sujeto de su novela exigía una pluma del siglo XVIII, la concisión y la mordacidad (*le mordant*) de un Jonathan Swift. Acaso habló de Swift porque sintió de algún modo la afinidad de los dos grandes y tristes escritores"⁹.

Existe, sin embargo, una callada ironía en todo esto.

Sabemos, en efecto, que Flaubert ha sido la escuela de los más grandes escritores del siglo XX. Ezra Pound podía sostener, en 1922, que Joyce había tomado "el arte de escribir allí donde lo dejó Flaubert (...) En *Ulises* se ha superado un proceso que se inició con *Bouvard y Pécuchet*"¹⁰. Lo mismo podría decirse, pero a otro nivel de la escritura, de Proust, Thomas Mann, Kafka, Svevo, Musil o Broch. Pareciera, de este modo, que en un siglo agobiado por los "hacedores" de libros, las sombras de Bouvard y de Pécuchet retuvieran, más que nunca, el valor ejemplar de su *comedia*, hasta el punto que escribir sobre ellos es, como lo insinuaba Raymond Queneau, exponerse a incrementar el estupidero de su *anti-Enciclopedia*, de la que el libro que ahora presentamos es sólo su *discurso preliminar*.

⁹ J. L. Borges, *op. cit.*, pág. 141.

¹⁰ Ezra Pound, *Sobre Joyce*, Traducción de Mirko Laver, Barcelona, Barral, 1971, págs. 276 y 282.

Hubo, hace poco, en una iglesia de Santiago una ceremonia familiar que, tal vez, no habría podido celebrarse en otra capital sudamericana y que dice mucho sobre el carácter de la sociedad chilena, su origen, su constitución íntima: cuatro obispos descendientes de un prócer llegado a Chile en el siglo antepasado y muerto hace, justo, doscientos años, presidían con las solemnidades rituales —que, en general se usan para los que acaban de morir— una conmemoración piadosa a la que asistían ¿cuántas personas? Sería difícil sacar la cuenta. El templo, de vastas proporciones, donde está la tumba del abuelo común, hallábase completamente lleno con sus tataranietos. Y todavía, ni eran todos los que estaban, no estaban todos los que eran.

La familia Larraín, una de cuyas ramas dio origen, durante la Independencia, al partido de los "ochocientos" y que tenía todas las presidencias —menos la de las bayonetas, como Carrera se los hizo sentir— forma en la actualidad una tribu —casi incalculable aun para nuestros genealogistas, que, como se sabe, sientan cátedra en América.

Esto prueba la fuerza y la hondura con que arraigan aquí las tradiciones del apellido.

Lo cual es indispensable para que, por contragolpe nazca vigorosamente el concepto de siútico que vino a ser como la antítesis de esta tesis.

Se ha procurado muchas veces definir esta idea, formular con precisión ese concepto y trazar los perfiles de esa imagen. ¿Qué es, cómo es, por qué, cuándo se es siútico? Problema escurridizo que ya en ese adjetivo está revelando una de sus condiciones. El siútico es planta que se da en regiones intermedias, tipo de transición, una criatura esporádica, aunque tan general y reverdeciente que se la puede considerar eterna.

Los dos extremos, la clase alta y la clase baja, la aristocracia y el pueblo, se encuentran libres de siutiquería. Un gran señor de linaje, fortuna, talento y conducta, por mucha vocación que tenga a la siutiquería —se da, irresistible, aún en ese medio— es libre debido a lo excepcional de su posición, a su grandeza y solidez, dos elementos que el siútico jamás posee.

Lo mismo, el roto. Un roto, trabajando con la pala en la mano el día de trabajo, vestido de colores vistosos —le gustan las camisas escocesas, los cuadros negros y blancos, resaltantes, los pañuelos rojos, azul, violeta, oro— o trajeado de oscuro, la tenida de ceremonia, azul-negra, su camisa blanca bien limpia y "una buena peinada", posee una nobleza y un desplante varonil que aleja todo peligro de ridiculez.

Porque el siútico, dicho está, es ridículo.

El fundamento de su actitud, la razón de sus modales se basa en un visible y ostensible, (para todos, menos para él) "quiero y no puedo"; es una aspiración que se extravía y no se conoce, o una exageración de algo excelente al principio, pésimo más allá, inofensivo o de distinta naturaleza si se avanza otro poco.

Lo explicaré de un modo concreto.

Un individuo bien vestido no se ve siútico. Uno mal vestido, puede no verse siútico si va sencillamente, conforme a sus recursos, sin querer más, sin pretender sobresalir, sin creerse elegante.

La indumentaria es la revelación plástica de la siutiquería o no siutiquería.

Generalmente por su carácter de inestabilidad, de búsqueda inquieta, la siutiquería brota de preferencia y con plenitud en la clase media que es la estación de tránsito social, donde se encuentran los que vienen de arriba, cayendo, y los que desde abajo van, subiendo. Más éstos que aquellos. Existen ciertamente los siúticos pobres, tímidos, encogidos y mustios; pero quienes dan el tono y llevan la voz cantante son los otros, los eufóricos, los arrogantes y gloriosos. El nuevo rico por ejemplo. Dueño de uno de los poderes y excelencias sociales, no sólo ansía a los otros sino que cree que los posee ya y se disfraza, copia, imita: representa en suma, una comedia. El siútico es, esencialmente, personaje de teatro, héroe de sainete.

O de novela de costumbres.

Quien mejor lo ha estudiado en Chile dentro de tal terreno es nuestro novelista de costumbres, don Alberto Blest gana. Unas veces sabiéndolo y otras sin saberlo —después veremos por qué— Blest Gana clavó a fondo al siútico, lo hizo hablar, andar, vestirse y moverse conforme a su naturaleza. Hay un esbozo de siútico en *Martín Rivas*: él hijo de don Dámaso, muchacho rico, de buena familia, pero que de su viaje a París trajo tal cantidad de palabras francesas que apenas se le entendía el castellano. En esa afectación reside, por esencia y presencia, su siutiquería. *El ideal de un calavera* presenta al muy magnífico señor don Francisco Timoleón Miraflores, especie de siútico rimbombante y abigarradamente vestido que usaba "mechero de oro de mecha perfumada, levita de paño negro, pantalón de color, embotinado, camisa de Holanda bordada, chaleco de raso color patito con guirnaldas bordadas de seda celeste y roja, corbata bordada, tirantes bordados y puños sueltos sobre la estrecha bocamanga". "Suspendida del cuello, cargaba una gruesa cadena de reloj y en el índice de la mano derecha ostentaba un grande anillo con una trencilla de pelo alrededor. Provisto de esos aditamentos de la elegancia, don Francisco Timoleón Miraflores, personaje indispensable donde hubiera jolgorio, se consideraba irresistible".

He ahí el toque final, la pincelada maestra: el siútico siempre se considera irresistible.

Costumbrista y no psicólogo, hombre de superficies y apariencias, muy exacto y sagaz para pintarlas, pero que no calaba hondo ni iba a las fuentes, dejó Blest Gana diseñadas varias imágenes de siúticos en sus novelas y hasta, forzando un poco la nota, podría considerarse que *Los trasplantados*, con su inefable familia de millonarios chilenos en Europa, constituyen un nidal de siúticos estupendos.

Pero hay algo más, muy curioso, aunque delicado de tratar.

Blest Gana mismo era un tanto siútico. No como aquel enorme Embajador de Chile que en una capital extranjera llamaban, por sus estridencias y manoteos "Don Garsipondio". De ningún modo. Lo era en su excesiva corrección, en su meticulosidad, por culpa de la época: hay en la historia épocas siúticas. Mas: hay corrientes históricas, morales, literarias, poéticas, tocadas de indiscutible siutiquería.

Por ejemplo, el romanticismo.

¿Quién negará que el romanticismo es siútico?

Y aunque Blest Gana reaccionó contra la escuela, tanto que de su obra arranca la corriente realista de las letras nacionales, nacido en 1830, no pudo sustraerse al influjo de esa fecha fatídica [...] – situaciones de esas privilegiadas, que permiten tratar de igual a igual a los grandes de la tierra y vivir en los cogollos del mundo. No importa: había algo en él, cierto pulimiento, una retórica, no sé qué barniz...

Es el aspecto frívolo de la siutiquería, la superficie ingrata. Estaría de más insistir. Y son cosas, por lo demás, que se sienten, o no se sienten.

Hay, en cambio, otro lado de la misma cuestión – la de los siúticos en las letras nacionales– que permite llegar a conclusiones muy diversas, lejos de toda posible sonrisa.

El arte le debe mucho en Chile si no exactamente a los siúticos a la clase social que de ordinario los simboliza.

Durante el siglo XIX, la literatura chilena, sobresaliente en Historia, le debía casi todo a la clase alta. Los escritores más notorios ocupaban altos puestos políticos o administrativos y tenían apellidos resonantes: los Barros Arana, los Vicuña Mackenna, los Sotomayor Valdés, los Amunátegui, los Errázuriz, los Blest Gana eran ministros, embajadores, rectores de Universidad, en suma, personajes ilustres, prohombres y aun rico-hombres entregados al cultivo de las letras.

No ocurre lo mismo durante el siglo actual.

Sin descender a precisiones que resultarían fácilmente molestas, cualquiera ve que, cuando se alude a los grandes autores, poetas o novelistas contemporáneos, a los que tienen o van a tener estatua, a los que la merecen y están ejerciendo una acción decisiva en los hechos artísticos, rara vez se pronuncian nombres tradicionales. Y si alguno suena, el de García Huidobro, el de Cruchaga Santa María, ocurre la coincidencia de que los llevan quienes, por una u otra razón, se han apartado de su clase, no se consideran dentro de ella y casi se le oponen o la atacan. ¿Quién diría que Joaquín Edwards Bello encarna el espíritu de nuestra oligarquía? ¿Y Federico Gana y Pedro Prado?

He ahí un fenómeno social revelador.

Porque las letras, las bellas letras, los poemas en prosa o en verso, no hacen sino vestir bellamente las ideas para hacerlas circular mejor; y después de las ideas, ya se sabe, vienen los actos.

Para fijar una fecha visible, podría sostenerse que, desde 1900, el cetro de la literatura chilena escapó de las manos tradicionales y pasó a otras, a una

clase que el desarrollo del pequeño comercio, de la pequeña industria, de la pequeña agricultura, sobre todo, del funcionarismo burocrático, más aún, de la educación pública venían formando lentamente, a lo largo de un siglo.

Los siúticos, pospuestos y ridiculizados, han tomado y siguen tomando su revancha.

¿En qué forma?

Será preciso hacerles justicia y confesar que en la mejor forma posible. Gracias a ellos, ha aparecido en Chile la sensibilidad fina, la pasión-honda, la fantasía fascinadora, un matiz de delicadeza que antes no se había dado, de que sólo ofreció asomos tímidos Pedro Balmaceda, antes del 91. Durante el siglo XIX, bajo el predominio de la aristocracia castellano-vasca, ese núcleo potente, honrado y sobrio, pero sin brillo ni vibración estética, que hizo la república y no pudo hacer la poesía, el país conquistó prestigio por muchas virtudes, no por su producción literaria de categoría artística. Se sabía que aquí aunque todo el mundo versificaba —porque es lo singular: antes se versificaba mucho y hasta los caballeros más respetables hacían versos— nadie creó poesía verdadera. Eleodoro Astorquiza decía: La historia de la literatura chilena es muy fácil de escribir: antes del año 1900, no hay ningún poeta. Era un poco sumario, pero no tan inexacto.

Es que aún no habían hecho su aparición los siúticos.

Se comprenderá que, al decirlo, empleamos esta palabra, de múltiple sentido, privada de toda intención despectiva, como símbolo de la clase media en proceso de elevación intelectual.

Los siúticos, los buenos siúticos, son esos.

Han creado el arte.

Sin embargo, inevitablemente, la oveja tira al monte; en las expresiones literarias, en especial, poéticas, de la literatura chilena moderna, sobre todo, la ultra-moderna avanzadísima, asoman despuntes de la vieja siutiquería que se podría llamar clásica, si no fuera, por varias razones romántica o neo-romántica.

Consiste en la exageración de la imagen, en la borrachera de las figuras. Algunos poetas y no pocos prosistas casi no tienen sino eso: metáfora y metáforas.

Simplificando, llegaríamos a estampar que todo lo exagerado es siútico, todo lo desmedido, lo desequilibrado y fuera de foco.

Una fuerte acción inhibitoria de la clase tradicional, de los castellano-vascos que se reunieron hace poco en un templo, podría moderar saludablemente los desbordes imaginativos a que la nueva tendencia se muestra excesivamente inclinada. Los siúticos pondrían así las velas al viento, los otros el lastre.

Mas para eso es necesario que la clase alta no olvide su papel ni se aparte de la cultura literaria, que lleve además, a ella, no un deseo de disfrazarse y convertirse, a su turno, en lo que no es, sino que imponga su vigor sobrio, su sentido realista, su moderado gusto, sus condiciones, si se quiere opacas, pero indispensables al resultado total.

Ahora, se dice y repite lo contrario de lo que se decía y repetía durante el siglo XIX: Chile es el gran productor de poetas del continente, no hay en otra república sudamericana un conjunto de portaliras, semejante. Bien, ojalá sea así. Pero lo que está a la vista y ni el menos privado de su sentido común lo niega es que nuestros vates celebrados suelen darse orgías de palabras tales que la selva del trópico parece haberse corrido hacia el sur. Y esto no es chileno. Ni artístico ni estético. Esto es siútico, de la peor siutiquería, es el "quiero y no puedo", es la exageración, la desmesura, los colorines que ostentaba ese impagable don Francisco Timoleón Miraflores.

Pedro Selva

El Imparcial, Santiago, 8 de agosto de 1948.

QUERELLAS DE PALABRAS

Nuestra selección de textos en torno a las voces "siutiquería" y "cursilería" ha encontrado eco en el ensayista e historiador Augusto Iglesias. El autor de "El Goethe de mi otoño" amplía el texto insertado en nuestro suplemento literario del 18 de junio pasado.

Nos permitimos recoger ahora lo esencial de su aclaración, anotando por nuestra parte, que el carácter del personaje de "Don Juan Tenorio", Ciutti, nada tiene de los rasgos que se consideran como característicos de quienes merecen el calificativo de "siútico".

Escribe el señor Iglesias citando un texto de don Washington Lastarria, hijo de don José Victorino.

"La palabra siútico –sostuvo don Washington en cierta oportunidad a comienzos de este siglo– fue inventada por mi padre. En ocasión que un diputado, adscrito al carro próspero de rico hacendado, a quien servía de oportuno y eficaz acompañante en muy trasnochadas aventuras, sacóle de quicio por las ínfulas que se daba tratando de demostrar su amistad con el susodicho personaje. Mi padre, no de muy buenas pulgas, interrumpió de súbito esa cháchara y le dijo: nadie creará nunca las grandezas que cuenta su señoría; porque su señoría no es otra cosa que un siútico.

Con este vocablo, expresado con intención peyorativa, mi padre no hizo otra cosa que adjetivar el nombre de Ciutti, el célebre criado de "Don Juan Tenorio" de Zorrilla, que en escenas se comporta y habla con el mismo énfasis de los que tratan de imitar a su señor. (...) La alteración ortográfica (...) es culpa de los propagadores del neologismo chileno".

El Diario Ilustrado, 30 de junio de 1961.

OTRA OPINIÓN

"El origen de la palabra siútico es la deformación del vocablo precioso en labios engolosinados de mujer maternal.

Figurémonos a la mujer que toma una criatura en sus brazos y le dice, apretando los dientes en el pasmo femenino: pechocho, pototura, pichoso, psiútico. La palabra deformada sirvió para designar a la persona capaz de esos pasmos de entusiasmo que deforman el vocabulario, así como la palabra *shoot* o *chut*, del fútbol, creó la expresión popular de "chute", modernismo para futre o joven elegante y extranjerizado".

16 de junio de 1961.

LO SIÚTICO Y LA SIUTIQUERÍA

Existe una familia de palabras cuya significación es indecisa y vaga. La cursilería, lo siútico, el guachafismo, el esnobismo, como el tiempo, todos saben lo que son, pero nadie acierta a explicarlos. Los diccionarios dan sólo interpretaciones aproximativas que en ningún caso abarcan los matices y complejidades de que están revestidas.

Transcribimos definiciones dadas por algunos escritores preocupados de aclarar la significación exacta de estos conceptos que en cada país alcanzan un matiz distinto.

"Hay palabras cuyo significado no admiten definición categórica. De esta clase son las palabras siútico, esnob, rastacuero y cursi.

El siútico puede ser muy noble o muy ridículo. La siutiquería es de buen origen. El esnobismo seca el corazón. El siútico puede ser un romántico capaz de arranques generosos. Las siúticas y los siúticos eran personas preciosistas que se adornaban para hablar y procuraban superpronunciar. El estilo de Vargas Vila es el de gran guachafo o de super guachafo".

Joaquín Edwards Bello

"Lo cursi es lo ficticio y vano, así como —justificada o no— una cierta desviación de la sensibilidad. Siempre la apariencia de lo que no es, bajo la presión de la vida social: lo simulado, con mal gusto; lo contrahecho, lo advenedizo; en suma, el quiero y no puedo. La palabra "cursi" fue inventada en Cádiz y se aplica a aquellas elegantes pobres que presumen de finas sin serlo".

Melchor Fernández Almagro

"Dice usted bien: lo cursi me emociona y me preocupa, muy especialmente desde el día en que oí exclamar a un poetilla, riberas del Plata montevideano, ante una luna redonda: "¡Qué luna de postal cursi!". El pudor de lo cursi, lo anticursi entre nosotros, no es más que el temor de exponer, de mostrar, de entregar el tesoro de nuestra ternura en la palabra hablada o escrita".

Eugenio Julio Iglesias

"Muchos han confesado públicamente ser ladrones; varios, haber cometido asesinatos; no pocos, entre ellos uno tan eminente que recibió el Premio Nobel, relatan en sus memorias aventuras secretas, tipo "pecado nefando", de las que antes llevaban a un hombre al quemadero. Hasta ahora, ninguno que sepamos, se ha atrevido a declarar: -como soy tan cursi... Nadie. Primero la muerte. Cada vez que se trata el problema, todos se vuelven a un lado y señalan a su vecino o vecina. En sociedad, gente conocida equivale a gente bien, gente aristocrática o distinguida, y gente desconocida a siúuticos. El concepto de cursilería o siutiquería cambia con los círculos sociales: cada cual tiene sus ídolos o sus víctimas. Y cambia también con las épocas."

Alone

"¿Qué viene a ser pues, esa quisicosa, ese algo que no sólo se substrahe al control decisivo de la inteligencia, sino que a veces es hasta una de sus manifestaciones más atractivas? Acaso la cursilería no sea sino pedantismo y el pedantismo nada más que cursilería? Tal vez, en último término, hubiera que llamar cursilería a las cualidades femeninas y no cursilería a los defectos masculinos. Entonces, Chopin, pongo por caso, sería el prototipo musical cursi. Cada pueblo americano tiene un vocablo para designar esa idea, que en Francia no se expresa sino por un negativo: *pas chic*".

Augusto D'Halmar

"Es cursi una persona, un libro, una comedia, una casa, un paseo, una ciudad. Es cursi una mujer lujosa y una mujer vestida modestamente. Es cursi un listo y cursi un tonto. ¿A dónde vamos a parar? *El libro de los snobs* de Tackeray, opone los extravagantes a los cursis como una antítesis de la vanidad al sentimiento".

Cristóbal de Castro

“Los siúticos no se andan por las ramas cuando se trata de poner adornos o de decorar una morada con lo que ellos creen sentido moderno: cortinas, visillos, muebles, cuadros, alfombras, todo forma un conjunto que impresionan. El dueño de casa debe usar traje azul cruzado, con la peineta asomada en el bolsillo superior de la chaqueta, calcetines muy claros y los zapatos de gamuza... La señora tendrá que ponerse polvos de heliotropo, y con eso basta. En las reuniones siúticas nunca debe faltar el joven un poco turno que a las primeras de cambio se pone a cantar “Granada”. A mí me cautiva lo auténticamente siútico, pero no me gusta que lo mezclen”.

Rafael Frontaura

“Una de las formas más seguras de llegar a la cursilería es el amaneramiento. El exceso de estilo en Rafael, en Wilde, en Chopin, convierte a este estilo –reiterado, repetido– en “manera”. Si estudiamos sus respectivas obras, veremos que la forma, el elemento externo, llámese arabesco, gusto por la paradoja, metáfora o melodía, predomina sobre lo vital, sobre la profundidad espiritual, sobre la sinceridad.

El exceso de manera o la ausencia de un rasgo genuino hace que la obra de esos genios pueda parecer a veces cursi. Que parezca intrascendental, periférica, plena de afectación”.

Federico Disraell

“La palabra siútico tiene su origen en Ciutti, el personaje famoso del “Tenorio”.

Augusto Iglesias

El Mercurio, 18 de junio de 1961

QUESTIONES ETIMOLÓGICAS

Rafael Frontaura

Hay quienes se preocupan del origen de las palabras con un entusiasmo digno de mejor causa; revisan la auténtica formación y procedencia, y para establecer a ciencia cierta la legítima semántica, consultan documentos, estudian historia, hacen entrevistas y se internan en verdaderas pesquisas detectivescas, sin poder evitar que el principio y nacimiento de la palabra se les escurra de entre las manos. Es un deporte como cualquier otro. En Chile tenemos una cantidad de palabras, que los rotos, ocurrentes y oportunos, han in-

ventado, echando mano a los vocablos extranjeros, ingleses en su mayoría, y que ya se han incorporado al lenguaje popular, como el verbo "luquear", que viene de "to look", aguaitar de "to wait", y el de huaipe de "to wipe".

El docto académico de la lengua, nuestro amigo Augusto Iglesias, se ha ocupado recientemente de buscar la etimología de la palabra "siútico" y afirma que ésta fue inventada por José Victorino Lastarria, según asegura un hijo del ilustre pensador y publicista, y que "siútico" deriva de Ciutti, el criado de don Juan Tenorio.

En cuanto a lo primero, puede que sea una verdad como puede que no lo sea. Yo escuché por primera vez a mi padre las palabras "tínca" y "despernuque", pero no me atrevo a sostener que fueron invenciones suyas. Porque en esto de atribuir la invención de una palabra, llegaríamos muy lejos, como la de colgar al padre de Coke el invento de la palabra "coqueluche", un día en que vio a su hijo jugando al luche en la vereda; o el establecer que "costalazo" proviene de que un señor de apellido Costa se enredó en un lazo y se cayó al suelo. Y así le encontraríamos origen a muchísimas expresiones, como "guatapique", de guata y de pique, "charquicán" de charqui y de can, "salchicha" o "tulipán", que podría ser un pan envuelto en un tul...

Pero en fin, todo esto podría pasar, siempre que el significado que le damos a la palabra "siútico" correspondiera al carácter y personalidad de Ciutti, el criado de don Juan Tenorio.

En primer lugar, tenemos que considerar que nadie, nunca, por ningún motivo, ha pronunciado ese nombre como "Siuti", (que podría originar "siútico" por analogía), sino "Chuti", que es la pronunciación italiana y la que todos los actores dan a ese personaje en la escena, no sólo en Don Juan Tenorio, sino en "Amores y Amoríos" donde figura otro criado de ese mismo nombre. Después, vemos que siútico tiene las siguientes acepciones: arribismo, recargo innecesario de adornos, mal gusto en el vestir, ridiculidad por querer aparentar más de lo que se es o de lo que se tiene; afanosa mención de nombres aristocráticos y relaciones importantes para hacer creer que se es uno de ellos; empleo sin motivo de palabras extranjeras y alusión a viajes y a hechos trascendentales, farsantería, remilgamiento en la pronunciación y en el vestir, carencia de sencillez y exacerbación del sentimiento romántico. Ninguno de estos elementos y otros que con tanto acierto menciona el sapiente padre Prudencio, que ha intervenido con erudición y precisión en este importante cambio de ideas, acompaña a Ciutti, el vulgar criado de don Juan, que es un personaje corriente, más o menos divertido, que el autor introduce en su drama para alivianar la tensión dramática con una nota festiva.

Así pues, más vale pensar que "siútico" fue inventada por cualquiera, no sabemos quién, y que es una palabra simpática, expresiva, que quedará incorporada a nuestro lenguaje, porque es irremplazable, y porque su misma pronunciación onomatopéyica es fruncida y remilgada. No le busquemos árbol genealógico ni títulos nobiliarios a esa palabreja bastarda, modesta y graciosa,

que nació como las callampas. Por lo demás, nada de esto tiene la menor importancia, e insistir en esta polémica resultaría muy "asiuticado".

El Mercurio, 18 de junio de 1961.

¿CUÁL ES EL ORIGEN DE LA PALABRA SIÚTICO?

Augusto Iglesias

En la página magazine de *El Mercurio* de fecha 18 de los corrientes se hace un recuento de opiniones sobre el significado de la palabra siútico. Dan la descripción de este vocablo siete u ocho escritores nacionales. Desgraciadamente, las frases que corresponden a lo que yo habría dicho, no están bien sintetizadas. Por eso deseo aclarar el sentido de lo que yo escribiera hace años en un estudio sobre el vocablo en cuestión.

En efecto, al incorporarme le 30 de abril de 1948 a la Academia Chilena de la Lengua, expuse lo fundamental que a través de serias compulsaciones había obtenido en una investigación respecto al origen de ciertos vocablos del habla popular de Chile. Voy a referir aquí, en breve síntesis, lo que escribiera entonces sobre "siútico".

El primero en recoger esta palabra en un Léxico criollo es Zorobabel Rodríguez, el cual, en su *Diccionario de chilenismos*, editado en 1875, refiere el sentido de esta palabra del siguiente modo:

"SIÚTICO: Caprichosa voz, aunque no tanto que hasta cierto punto no refleje en sus sonidos silbosos y estructura ridícula, la risible catadura de los pajarracos que con ella designamos, que son los mismos que en Madrid llaman cursis".

Don Camilo Ortúzar en su *Diccionario de locuciones viciosas*, anota de nuevo este neologismo, pero sin agregarle comentario alguno. Esto ocurre el año 1893.

Don Miguel Luis Amunátegui Reyes, de quien en mi extrema juventud tuve la honra de ser elegido por él como su secretario ayudante, en sus "Observaciones y enmiendas a un diccionario aplicables también a otro", sabia y abrumadora rectificación al trabajo de Ortúzar, sobre los chilenismos de su época, nada objetó, sin embargo, a la parquedad del ilustrado salesiano, cuando éste se refiere al término que nos preocupa.

El polígrafo don José Toribio Medina, repite a Ortúzar y, por cierto, no intenta preocuparse de la historia del "silboso" infundido.

Por último el presbítero don Manuel Antonio Román en su *Diccionario de chilenismos*, dedica al estudio de la palabra en tapete un largo comentario, pero sin aclarar nada. Dicho sea de paso, le atribuye una etimología curiosa; afirma que deriva de escéptico. Este vocablo —continúa— "impronunciable para el pueblo" se convirtió después en "eseútico", después "esiútico", y, finalmente, "siútico".

Ninguno de los juicios traídos a cita, barruntan siquiera la verdad cuando así divagan. Don Washington Lastarria, hijo de don José Victorino, ilustre par-

lamentario y estructurador ideológico del Partido Liberal de Chile, nos da la pauta para la conclusión antedicha:

“— La palabra siútico —sostuvo don Washington, en cierta oportunidad, a comienzos de este siglo— fue inventada por mi padre. En ocasión que un diputado, adscrito al carro próspero de rico hacendado, a quien servía de oportuno y eficaz acompañante en muy trasnochadas aventuras, sacóle de quicio por las infulas que se daba tratando de demostrar su amistad con el susodicho personaje. Mi padre, no de muy buenas pulgas, interrumpió de súbito esa cháchara, y le dijo: nadie creerá nunca las grandezas que cuenta su señoría; porque su señoría no es otra cosa que un siútico.

“Con este vocablo, expresado con intención peyorativa, mi padre no hizo otra cosa que adjetivar el nombre de Ciutti, el célebre criado del “Don Juan Tenorio”, de Zorrilla, que en escena se comporta y habla con el mismo énfasis de los que tratan de imitar a su señor. El cambio de la inicial de Ciutti en una S, débese a que mi padre no fue el que echó a circular esa su invectiva, sino quienes la recogieron de él de viva voz en la circunstancia indicada.

La alteración ortográfica (muy común en Hispanoamérica) no es, pues, culpa suya sino de los propagadores de este neologismo chileno impuesto después, con error ortográfico y todo, por la repetitiva inveterada de la costumbre”.

El nombre Ciutti lo adoptó Zorrilla del propio de un criado italiano que tuvo él en el Café del Turco, en Sevilla. “Era un pillete muy listo —escribe el propio don José— que todo se lo encontraba hecho, a quien, nunca se encontraba en su sitio al primer llamamiento, y a quien otro camarero iba inmediatamente a buscar fuera del café a una de las dos casas de la vecindad, en una de las cuales se vendía vino más o menos adulterado y en otra, carne más o menos fresca. Ciutti, a quien hizo célebre mi drama, logró fortuna según me han dicho, y se volvió a Italia”.

El personaje, tal como aparece en el drama de Zorrilla, se mantiene fiel a la medida recordada por su autor, pues representa en las tablas el elemento jocoso “que alivia al público de la tensión de ánimo a que lo tiene sometido lo medroso y fantástico de la acción”.

Claro está que Ciutti no deja de sacar provecho de su fidelidad a Don Juan, y él mismo se jacta de ello cuando, en el primer acto, conversa con Butarelli:

*—No hay prior que se me iguale; (le dice)
tengo cuanto quiero y más.
Tiempo libre, bolsa llena,
buenas mozas y buen vino.*

Es cínico de buenas ganas pero debemos reconocer que el señor a quien sirve no lo es menos. No se olvida la lección que el propio Don Juan, riéndose, le da en el segundo acto, y que Ciutti oye sin inmutarse, convencido, como nadie, de la inmoral verdad que ella encierra:

*Con oro nada hay que falle;
Ciutti, ya sabes mi intento...*

El estreno del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en Chile, se lleva a efecto el 24 de julio de 1853 en el Teatro Victoria de Valparaíso; y —de acuerdo con la crónica de aquel tiempo— fue el máximo suceso de la temporada.

Todo lo que se ha dicho, o se diga sobre el chilenismo siútico, se sale, pues de la historia personal en donde este vocablo fue engendrado. Conozco casos directos, como este de siútico, donde sencillos vocablos han sido víctimas de retorcidas interpretaciones; por ejemplo, todo lo que se ha escrito, al margen de su verdadera historia, sobre le provincialismo "jaivón". Pero esa ya es harina de otro costal.

Junio de 1961.

CIUTTI A SIÚTICO

Augusto Iglesias

El Día de Todos Santos, en España y en el mundo hispánico en general, ha debido representarse —como es ya costumbre centenaria— el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, estrenado en Madrid el jueves 28 de febrero 1844, en el Teatro de la Cruz. En Chile, a falta de tablado dispuesto a esa tradición, Don Juan fue transmitido por algunas radiodifusoras de esta capital, y, por cierto, miles y miles de personas escucharían, con dejo de melancólico romanticismo, las animadas corridas de versos que el legendario burlador vierte como dulce ponzoña en el alma de doña Inés.

Hacemos este recuerdo porque el drama de Zorrilla hállase íntimamente vinculado a uno de los chilenismos de más curiosa arquitectura entre los adecuados para insultos y frases peyorativas del texto criollo. Más de una vez nos preocupó la historia que vamos a referir, y, naturalmente, abundaron los adversarios, que, espero —hoy— se hallen mejor dispuestos a reconocer la autenticidad de nuestro aserto. Pero antes de entrar en la cuestión lexicográfica, que no irá por adelantado, nos preocuparemos, con prudente brevedad, de contar cómo nació el *Don Juan*, de Zorrilla. Servirá el recuerdo a los jóvenes críticos, pues esta obra, sin ser la mejor del fecundo poeta, ha cubierto, sin embargo, todos los récords de representaciones escénicas obtenidos por el teatro español en éste y en el pasado siglo.

Ya don José Zorrilla gozaba celebridad de comediógrafo cuando el empresario Carlos Latorre —después de comprobar el éxito de *La mejor razón, la española*— pide al granadino una obra para el Teatro de la Cruz. Ni corto ni perezoso, don José, esa misma noche, firma el contrato con dicho empresario. Mas, según confiesa el mismo Zorrilla en sus *Memorias*, nada tenía listo, ni en barbecho siquiera, para cumplir lo prometido. Sin embargo, los contratos, son los con-

tratos, y Latorre, aunque amigo personal del poeta, lo apremia. Conversando a este propósito con algunos colegas, Zorrilla expone los apuros en que se encuentra, y uno de ellos—don José no dice quien—le sugiere la idea de refundir el *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Y así comienza el trabajo. Insomne, en su lecho, el apremiado bardo se da a hilvanar versos y a enhebrar consonantes y asonantes en medio de un delirio de rimas inconclusas y frases truncas. Los primeros que hace para la obra son éstos:

- *¿Qué queréis buen caballero?*
- *Quiero*
- *¿Qué queréis vamos a ver?*
- *Ver*
- *¿Qué requeréis a esta hora?*
- *A tu señora.*
- *Idos, hidalgo, en mal hora;*
¿quién pensáis que vive aquí?
- *Doña Ana Pantoja, y*
- *Quiero ver a tu señora.*

Don José salta de la cama. En babuchas corre a su escritorio, y así, con series de *impromptus*, parches, añadidos, recortes, enmiendas, la tragicomedia se desliza, torrencera en pendiente, en precipitada facundia. En veintiún días queda terminado el trabajo.

Zorrilla nunca quiso esta obra; ni siquiera le guardó respeto como a otro hijo más de la familia de su ingenio. Varias veces enmienda la pieza, porque, a más de mala, encuéntrala disparatada. "Corrijo el *Don Juan*—escribe a un amigo en carta de 23 de marzo de 1877—porque es un absurdo con cuya responsabilidad no quiero morir cargado".

Sin embargo—lo que son las autocríticas!—, de toda la obra de Zorrilla, la única pegada a la imaginación, recuerdo y simpatía de las generaciones posteriores a la del gran poeta granadino es su *Don Juan Tenorio*.

Uno de los personajes de la pieza en cuestión es Ciutti, el sirviente de Don Juan, que habla con énfasis calcado al de su amo, y aun se engríe, como gallo criando estacas, cuando hace alusión a su suerte para con las mujeres. Su figura moral está pintada psicológicamente en el primer acto, cuando habla con Butarelli, el dueño de la hostería, y le dice:

- *No hay prior que se me iguale,*
Tengo cuanto quiero y más.
Tiempo libre, bolsa llena,
Buenas mozas y buen vino.

Ahora bien, siendo miembro del Congreso Nacional don José Victorino Lastarria, un diputado se dio a molestar al irritante personero del liberalismo chileno. El representante puesto en esa tarea era un soplado a latere de cierto

aristocrático y poderoso caballero, a quien el joven de marras servía, oportuno y eficaz, en trasnochadas aventuras. En la oportunidad de la cólera de Lastarria que vamos a referir, el diputado, parece, adoptó mayores ínfulas y, posiblemente, más campanudo el tono y más caricaturesca que en otras circunstancias en las cuales gustaba intervenir. Pero, de súbito, el irascible don Victorino lo interrumpe: "— ¡Detenga su cháchara. Honorable diputado — le dice — porque nadie creerá nunca, las grandezas contadas por Su Señoría no es otra cosa que un *ciútico!*".

Refiriéndose a esta anécdota de Lastarria, tiempo después su hijo, don Washington, comentaba: "Con este vocablo, expresado con intención peyorativa, mi padre no hizo otra cosa que adjetivar el nombre de Ciutti, el célebre criado de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, que en escena se comporta y habla con el mismo énfasis de los que tratan de imitar a su señor. El cambio de la inicial de Ciutti por una S, débese a que mi padre no fue el que echó a circular esa su invectiva, sino quienes la recogieron de él, de viva voz, en la circunstancia indicada".

A esta declaración de don Washington Lastarria nosotros queremos ahora hacer un alcance: en Mendoza, donde emigra el vocablo rápidamente, se escribió la palabra siútico con "C"; y así se continúa escribiendo hasta hoy día.

Otrosí:

La equivalencia de Ciutti en la pronunciación italiana es "chuti". Pero nadie, en Chile, emplea, emplea esa fonía, sino la española. Sin embargo, en Antofagasta y Tarapacá el chilenuismo "siútico" se ha reemplazado por otro que se acerca notablemente a la pronunciación itálica: en lugar de "siútico" se dice chute.

4 de noviembre de 1961.

SIUTIQUERÍA

Joaquín Edwards Bello

Extranjeros y nacionales suelen preguntar: ¿Qué significa siútico?

He leído no pocas versiones, y una interesante y próxima, de *Alone*. Voy a decir algo de lo que sé.

No creo que el siútico sea una persona perteneciente a una porción diferenciada de la sociedad ni que haya de ser forzosamente chilena. La siutiquería es una conducta y no siempre despreciable o ridícula. He conocido siúticos sublimes, aquí y en otras partes. Los de Chile son, a veces, los últimos representantes del romanticismo y de los tiempos galantes. Don Diego Portales ridiculizó a un primo suyo, don Pedro Palazuelos Astaburuaga. Hoy le hubiera llamado siútico. El primo era redicho. Enfloraba la frase. En 1832 regresó por mar a Chile. Cuando puso el pie en el muelle hizo alto por un gran rato, levantó los ojos y los brazos al cielo, y exclamó: "¡Santo Dios! ¡Cara patria! ¡Feliz el que te pisa! Este solo gusto es bastante para borrar todas las amarguras pasadas mientras estuve apartado de ti. ¡Te veo y te gozo, y no creo que sea verdad! ¿Es sueño de la fantasía? ¿Delirio?".

Todo esto lo dijo en voz alta y en actitud teatral. Si oyera ese lenguaje exaltado una personita joven de ahora es seguro que diría, con amortiguada ironía y despecho: ¡Qué siútico!

Hay partes de Chile en que el estilo de vida siútico se conservó. Así tuvimos ocasión de gozarlo en ciudades del sur, cuyo encanto mayor consistía precisamente en cierto preciosismo verbal, muy vivo en la costumbre de brindar la copa de amistad con el forastero. Fórmula del brindis antiguo, con oferta, réplica y contrarrélicas, es el siguiente:

– *Se la hago.*

– *Está en buena mano.*

– *De buena pasa a mejor.*

No se puede mejorar lo que mejorado está.

Esto es preciosismo. Aseguré en otras crónicas que la palabra siútico, o psiútico, proviene de la manera engolosinada de decir precioso a un crío, a un objeto de arte, o a un amante. Imaginemos a la mujer enamorada, cuando aprieta los labios y pone la boca en forma de U para decir precioso. Poco a poco, a manera de alfeñique verbal, va saliendo el pichoso, picioso, psiútico. Así, deslizándose salivosamente de la boca femenina, nació la expresión siútico y psiútico.

He leído interpretaciones equivocadas. La cantidad de juicios equivocados es asombrosa.

El preciosismo nacional nació así en la época romántica. En el Club de Señoras de primera etapa era fácil encontrar a las *précieuses ridicules* redivivas. El conde de Keyserling se asombró cuando descubrió en este último rincón a las *femmes savantes* de Molière. En cierta ocasión nuestra sublime doña Delia Matte se creó, para ella, un lenguaje quintaesenciado, casi ininteligible para un profano. Despidiéndose de un argentino ilustre expresó, danzando de la punta de los pies hasta el penacho de su sombrero:

– Le suplico que nos deje su diapasón azul y oro.

Hay siutiquería escalonada, de lo exquisito hasta lo vulgar. En política Ismael Edwards Matte, el más honesto e implacable, fue algunas veces siútico de gran estilo. Recuerdo el discurso, en su mansión, al literato mexicano Alfonso Reyes. Presentes estaban, en mi recuerdo, los señores Ernesto Barros Jarpa y Aníbal Jara. Mi gran amigo Ismael, levantó una copa larga de champagne e inició el brindis desde un púlpito antiguo que tenía en la antesala. Su manera de tomar la copa con dos dedos es inolvidable. Dijo:

– Levanto este vaso cordial para honrar al epónimo aeda azteca. Voces y arpegios se apagan ante el arpa eólica del cantor del Popocatepetl.

Hay aquí una sombra de fantasía bromista. Era Ismael un político totalmente.

Superior. Por lo mismo, indeseable en la Cámara. Deseable para los amigos de la verdad y la justicia. Su acento y su idioma eran bellísimos. No temió a nada. Ni al ridículo, el eterno cuco del chileno.

En política el preciosismo se parece al vargasvilanismo. Y es contagioso.

Dijo un celebrado líder, ex candidato a la Presidencia:

– El pueblo chileno tiene olor a noche y a sol.

En la sección Vida Social de ciertos diarios en naciones calientes encontré párrafos deliciosos e ingenuos como las tarjetas postales con palomitas en el aire portando la felicidad en letras floridas y doradas.

Así por ejemplo he leído lo que sigue en *El Sol*, de Panamá:

CUMPLEAÑOS

“Cumple hoy veinte años la señorita Catalina L., graciosísima margarita del florido vergel tabogano, toda fragante y gentil, de corola delicada con dulcísimo néctar divino, exquisito licor dorado que a libarlo a porfía acude un enjambre de abejas reinas y de raras mariposas”.

En Río leí otro mejor:

Ao despontar da aurora de hoje os passarinhos irao beijar a encantadora boca da gentil senhorita Adalgina Duarte Carneiro.

Confieso que leer cosas así me llena de encanto y del perfume que escapara de un paraíso soñado. Es idioma bellissimo y moribundo. Muy pronto no lo entenderemos siquiera. Así ciertos exploradores encontraron un loro centenario que repetía la canción ininteligible de una tribu exterminada.

La siutiquería dosificada, o gotificada, es tónico de vida y belleza.

Existe lo negativo en el concepto de siútico y en el concepto de roto. Es lo más corriente. En la Fiesta del Roto Chileno, en la lejana y provinciana Plaza de Yungay, escuché una noche a cierta muchacha que defendió su pudor restando a un insolente:

– ¡No sea roto!

Es el revés del asunto. En el Parlamento, algunos años ha, don Joaquín Walker Martínez llamó siútico a don Eliodoro Yáñez. Con una voz sibilina don Eliodoro, encogido y sonriente respondió:

– ¡Si lo oyera su suegro!

Don Patricio Larraín Gandarillas, suegro del señor Walker, llevó el penacho del clan más orgulloso de la nobleza colonial. Se había opuesto a darle la mano de su hija al seductor de Copiapó. Todo lo genial y buen mozo que quieran, pero “nuevo” en la capital.

Constante cuidado de damas y de señoritas casaderas ha consistido en “no ensiuticarse”. La sociedad se define como cuadro estudiado de clases, de sitios, de jerarquías. En Viña del Mar el cuidado de no ensiuticar dio vida a tres órdenes de paseos en las playas, como lados de la antigua Plaza de Talca. Una playa llamada Zapallar pertenece al *ansien régime*, o nobleza. No se permiten siúticos. Ensiuticarse es declinar.

Se dice que el siútico es el más exigente para escoger amistades, barrios, colegios, restaurantes. Conozco damas de alto coturno que no pisan las ca-

lles de Huérfanos o de Ahumada. Son siúticas. No subirían en micro. Hace barato.

Típica fue la exclamación de la viuda doña Victoria Subercaseaux cuando el sacerdote fue a consolarla. Había fallecido el gran don Benjamín Vicuña Mackenna. El sacerdote fue a recordar mansamente a la viuda:

– La Virgen Santísima pasó por un trance parecido cuando perdió a San José.

Doña Victoria respondió, iracunda:

– ¡Cómo puede comparar a ese carpintero siútico con mi Benjamín!

Siútico es, además, en el criterio del gran mundo, la persona alambicada, toda prejuicios.

No se les puede enviar un pésame por la muerte de su madre. ¡Nunca se sabe cómo lo tomarán!

Diríamos que todos los poetas –si no hubiese siempre las excepciones a la regla, sobre todo en literatura que evoluciona gracias a la regla de la excepción– tienen la necesidad de la máscara, en el sentido griego, el de la teatralidad. Y sobre todos, aquellos que descienden de la línea romántica, tal como fue entendido este movimiento en Europa: en Inglaterra, Francia y Alemania durante los siglos XVIII y XIX. Ese cauce poético que después transita por el Simbolismo y desemboca en el Surrealismo y en todas los “ismos” de comienzos del siglo pasado: aquellos tributarios de Blake –que si bien no es considerado un romántico ‘puro’ por las historias de la literatura canónicas–, como Lord Byron, Hölderlin, Rimbaud, Baudelaire y Breton, entre tantos otros *iluminados*, que consideraron que la poesía era una continuidad de la vida personal, o una fusión, y ‘vivieron’ como poetas, literariamente, haciéndose una biografía en concordancia con una obra.

Sin duda, Vicente García-Huidobro, que pertenecía o quería pertenecer a esta estirpe, fue creando desde muy temprano a Vicente Huidobro, el poeta vanguardista, aventurero, cosmopolita, revolucionario, rupturista e inventor de toda una escuela literaria: el Creacionismo. Desde la publicación de *Pasando y pasando*, en 1914, en sus días de juventud, un libro de crónicas muy acerbas en sus críticas sociales y religiosas contra la misma aristocracia e iglesia a la que pertenecía por lazos familiares, hasta los múltiples “Manifiestos”, donde plantea su ruptura con la poesía mimética y la fundación de una nueva estética, hasta su participación en la política contingente de la época y algunos *affaires* menos literarios, pero que son muy significativos a la hora de evaluar al poeta en el contexto que tratamos de esbozar: su mitografía, no menos singular y numerosa que su propia obra.

Por ejemplo, el año 1924 se produjo un confuso episodio en el que Huidobro acusó ser raptado por agentes de la inteligencia británica por haber escrito una suerte de opúsculo antiimperialista que tituló *Finis Britannia*. Este incidente es referido incluso de distintas maneras por Pablo Neruda y Juan Larrea. Al año siguiente regresó a Chile, en una breve estancia, en la cual fundó *Acción. Diario de purificación nacional y La Reforma*. Estos diarios de propaganda y temáticas políticas, sirvieron como una suerte de actividad paralela y preparatoria para su candidatura a la presidencia de la República, proclamada por sectores progresistas de la época, sobre todo oficiales del Ejército jóvenes como Carlos Dávila y Marmaduke Grove. Cuando regresó a Europa, tanto por su participación en la vida pública como por el escándalo privado a causa del rapto de Ximena Amunátegui, su joven concuñada, fue en medio de polémicas y críticas. El poeta y ensayista español Juan Larrea lo refiere de la siguiente manera: “Esto en Francia –se refiere a su incursión política chilena– se interpretó, me consta, como evidencia de su irresponsabilidad y favoreció su desprestigio. De otra parte intervinieron en su experiencia los hados que conducen a su enajena-

ción. Por el supuesto que a una persona de sus condiciones intelectuales le está todo permitido y de cuando más estruendoso el escándalo, mejor para sentirse ser en el mundo..."

En los textos que ofrecemos a continuación queremos dar cuenta, tanto por la palabra de otros escritores e intelectuales, como de la prensa en los tiempos en que se ofreció como corresponsal de guerra en el frente aliado, como por la suya propia, de esta faceta mitográfica indivisible del poeta vanguardista que se propuso ser (o 'hacerse' como decía Rimbaud) Vicente Huidobro, sin duda una de las grandes voces de nuestra poesía. Podemos agregar, al caso de Huidobro, lo que Emile Zola aplicó a Gillaume Apollinaire, en unas palabras de Hamlet: "Un atrevido de verba infinita, de una admirable fantasía."

RECUERDOS DE VICENTE HUIDOBRO

*Tito Castillo**

Es un privilegio haber conocido a Vicente Huidobro y poder recordar, a cuarenta y cinco años de su muerte, su trato fino y cordial, sus frases ingeniosas, sus brillantes y originales observaciones acerca del arte y la poesía. De pocas palabras fuera de su casa, era locuaz en su hogar frente a sus jóvenes admiradores. Lo visité varias veces en compañía de Eduardo Anguita y Braulio Arenas, ambos noveles poetas que en la madurez conquistaron el Premio Nacional de Literatura, y yo periodista en ciernes, entre 1936 y 1937. Años después, con nombre profesional en revistas y en un gran diario santiaguino, lo entrevisté sobre teatro para la revista *Ecran* que dirigía María Romero. El padre del Creacionismo era autor de *En la luna*, pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros editado por Ercilla en 1934. Cometí la irreverencia de citar en la presentación los versos de un ingenuo poema escrito en su niñez y que dicen:

*¿Quién es ese viejecito
que apenas se mueve?
Es un veterano del setenta y nueve...*

Se molestó un poco pero aceptó la broma.

Con varios años de estudios universitarios y experiencias laborales y políticas, las conversaciones con Vicente Huidobro adquirieron otra dimensión. A su reconocimiento internacional como poeta de valor indiscutido, agregaba su permanente adhesión a la libertad, a la España Republicana, a los aliados en la Segunda Guerra Mundial. Fue precisamente esta última circunstancia la que

* Tito Castillo, Director de *Atenea* desde 1976. Dirige también el diario *La Discusión* de Chillán. Periodista, uno de los fundadores del Colegio Profesional de la Orden. Fue director del diario *La Hora* de Santiago y de *El Mercurio* de Antofagasta. Columnista de *El Sur* de Concepción y de *El Mercurio* de Valparaíso.

me permitió colaborar en su decisión de enrolarse en el ejército francés, otorgándole a fines de 1944 un carné de corresponsal de guerra del diario *La Hora*, que en esa época estaba bajo mi dirección. Muchos de sus amigos, escritores y pintores que habían emigrado a Estados Unidos huyendo de la invasión nazi, se encontraban todavía en Nueva York. Algunos habían regresado. Sólo Picasso no se movió de Francia y cuando el delegado de Hitler en París, Otto Abetz, visitó su taller y contempló su impresionante cuadro *Guernica*, le preguntó: "¿Usted hizo esto?", Picasso respondió: "No, lo hicieron ustedes".

Además de su credencial periodística, llevó una representación diplomática como agregado cultural a la Embajada de Chile en Francia. Se contactó con la Resistencia y con sus antiguos amigos masones. Ninguna de las voluminosas obras publicadas en su homenaje dicen que Huidobro ingresó a la Francmasonería durante su primera permanencia en Francia en 1923. Para corroborarlo, el 26 de noviembre de 1937, el Venerable Maestro Oswald Wirth de la Logia "Travail et vraies amis fidèles" N^o 137, firmó una declaración para certificar que el poeta chileno Vicente Huidobro había sido "ascendido al grado de Maestro en dicha logia dependiente de la Gran Logia de París" y pedía a la Gran Logia de Chile que se le reconociese como tal "para todos los efectos de la hermandad masónica internacional". Copia de este documento obra en poder de la Fundación Vicente Huidobro en Santiago.

En abril de 1945 Chile entero se conmovió con la noticia de que Huidobro había sido herido de muerte. Con Juan de Luigi Rossi nos aprontábamos para dedicarle por lo menos una página necrológica en el diario en caso de un desenlace fatal, cuando el cable aclaró que no corría peligro. Lo cierto es que Huidobro nunca fue herido de bala en la cabeza, como todavía se sigue divulgando. Salvador Reyes, quien se desempeñaba como cónsul de Chile en esa fecha, nos informó que Vicente había magnificado los hechos ayudado por una enfermera enamorada. La carta, extraviada como muchas otras en los desordenados archivos periodísticos de entonces, tendría ahora la validez de un documento histórico, pero sería pretencioso referir algunos de sus términos confiando en la memoria. Sin el instrumento probatorio se pierde credibilidad.

A su regreso a Chile tenía el aspecto de un hombre triste, tal vez torturado internamente por mil imágenes de su azarosa existencia, tronchada el 2 de enero de 1948 por un derrame cerebral.

ESCRIBE SOBRE LAS ORILLAS DEL RIHIN

VICENTE HUIDOBRO, POETA Y CAPITÁN DEL EJÉRCITO FRANCÉS,
CUENTA EN UNA CARTA EL CORAJE DE LOS CHILENOS

Vicente Huidobro, uno de los mejores y más altos poetas chilenos, está ahora en Francia. Quiso ver la guerra cuando ésta moría en los campos de gloria de la vieja Europa. Antes estuvo en España, en plena guerra civil, y hasta habló a los rebeldes sobre un tanque. Ahora es nada menos que capitán del ejército francés, y ha sido condecorado recientemente.

En Chile fue hasta candidato a la Presidencia de la República, en una broma que tenía auténtico sabor juvenil. Fue el iniciador del creacionismo y de varios ismos más que andan más o menos sueltos por el mundo. Ha escrito una serie de obras admirables, entre las cuales se destaca *Mío Cid*, *Altazor*, *Horizon Carré*, *Sátiro*, *Papá*, *Ecuatorial*, etc. Tanto en verso como en prosa, Huidobro no puede negar la influencia de la lejana Francia, que ha ido a defender ahora con las armas en la mano... Desde allá, desde la Alsacia, de la que él dijera una vez que "es rubia por sus hijas y sus hojas", nos manda esta carta, a través de la cual desfila el fantasma de la guerra que ahora se hace en pleno territorio alemán. Aquí está.

Lo que dice en una misiva enviada desde el corazón de la guerra. — El tanque que manejaban los chilenos. — Sobre el Rhin. — En Alsacia. — Con Malraux, que fue jefe de "maquis" y que ahora tiene el grado de coronel en el Ejército francés. — Condecorado. — Las palabras que pronunció Huidobro.

"He regresado hace una semana a los campos de batalla, y ahora estoy en el Sexto Grupo del Ejército comandado por el General Devers, en el sector donde se encuentran las fuerzas francesas bajo las órdenes del General De Lattre. He asistido a la entrada del General De Lattre al pueblo de Guebwiller, donde fue recibido en triunfo y aclamado por la población. El espectáculo era emocionante: toda la ciudad embanderada y las mujeres alsacianas vestidas con hermosos trajes regionales, vitoreando y arrojando flores al libertador de la plaza. He asistido también a la misa de campaña, en memoria del General Frères, martirizado por los nazis en el campo de tortura de Struthof, donde después fue asesinado y sus cenizas arrojadas al viento.

Al día siguiente presencié en la Plaza de Armas, de Colmar, la ceremonia de la condecoración con la Fourragere, Cruz de Guerra de la Tercera División americana, a los oficiales franceses y a tres generales americanos con la Cruz de Comendador de la Legión de Honor, concedida por el Gobierno francés e impuesta a los magníficos jefes y a la heroica división por las manos del General De Lattre.

Ahora acabo de llegar de un pueblo de Alsacia, en donde he pasado horas muy agradables con mi viejo amigo el escritor André Malraux, Coronel y Jefe de la Brigada Alsace Lorraine, y en cuyas filas se encuentran sus soldados, los célebres maquis de ayer, hoy convertidos en ejército regular. Ahí tomé parte en una patrulla de reconocimiento y cruzamos en bote uno de los brazos del Rhin; desembarcamos en la Isla, marchando entre los árboles hasta la tierra de nadie. Apenas nos habíamos internado unos 200 metros, fuimos vistos por las baterías nazis que se encontraban a poca distancia, y abrieron fuego contra nosotros, disparando algunos obuses. Una "fusée" y un "105", que cayeron a pocos metros de la patrulla, obligaron al comandante Pleis a darnos orden de volver a nuestras líneas, pues habíamos sido descubiertos y localizados.

He estado dos veces en Fortbach, en donde los americanos luchan con una valentía de antigua epopeya.

En la próxima semana visitaré las tropas inglesas del glorioso Mariscal de Campo Montgomery, tan admirado en los países de nuestra América. Debo decirlo con cuánto orgullo he sabido de muchos voluntarios iberoamericanos que se han distinguido por su valor. Entre ellos se destaca la tripulación de uno de los tanques de la Primera División francesa, formada en su mayoría por chilenos, que destruyeron tres tanques alemanes, antes de recibir un impacto que incendió el suyo, pudiendo salvarse gracias a su serenidad. Todos fueron condecorados por este hecho de armas. Quiero nombrar también a otro chileno, que figura desde hace años entre los voluntarios degaullistas, a mi amigo el teniente Alfredo Salaue, condecorado con la Medalla Colonial, que me acompaña como oficial-ordenanza y que estuvo conmigo en la patrulla que realizamos ayer en las líneas avanzadas del Rhin. En estos momentos escribo desde el camión emisor B.B.C., en cierto sitio de estos bellos campos de Alsacia, que tanto han sufrido los horrores de la guerra total, emprendida por una dictadura satánica, que felizmente ya tiene sus días contados”.

Huidobro, que ha sido ascendido a capitán, por sus actos de guerra en las filas del Ejército francés, fue recibido por el General De Lattre en su cuartel general. En esta ocasión el General De Lattre pronunció las siguientes palabras:

“Yo sé, mi capitán, que usted es un gran poeta y un hombre valeroso; sé también que durante nuestros momentos más difíciles usted depositó siempre su confianza en los destinos de Francia y que ha proclamado en todas partes el nombre de nuestra patria; sé que ha escrito y luchado pidiendo el reconocimiento del Gobierno del general De Gaulle y que su país ha sido uno de los primeros en reconocerlo: es por todo esto que yo le he dado hoy día, en mi mesa, el sitio de honor”.

Huidobro respondió al general:

“Es para mí un gran honor oír estas palabras de boca del libertador de Alsacia, de un hombre que pertenece ya no sólo a la historia de Francia, sino del mundo entero, y le agradezco, mi general, desde lo más íntimo de mi corazón, que ama y admira a Francia y que no ha cumplido sino con su deber al proclamarlo por el mundo entero.

Vea, N° 311, 28 de marzo de 1945.

VICENTE HUIDOBRO, CORRESPONSAL DE *LA HORA*,
HERIDO EN EL FRENTE DEL ELBA

Con sorprendente rapidez circuló ayer la noticia de que nuestro corresponsal en el frente de batalla, Vicente Huidobro había sido herido por una esquirla de una granada mientras visitaba el frente del Elba. Las primeras noticias fueron muy pesimistas, pero, felizmente, en la madrugada se supo que el

estado del autor de *Cagliostro* no era desesperado. En la presente fotografía aparece en Colonia —la ciudad de la Catedral famosa— momentos después de su liberación, acompañado por el General Lattre de Tassigny, comandante en jefe del Primer Ejército Francés que ahora lucha en los contrafuertes de la fortaleza de Hitler.

París, 24 — (U. P.) Vicente Huidobro, corresponsal chileno de guerra agregado a la Legación de Chile, fue herido al explotar cerca del automóvil, un proyectil que causó la muerte de un oficial francés en el frente del Elba.

La United Press se entrevistó con Huidobro, quien fue traído en un avión desde el frente del Elba. En la habitación del hotel, Huidobro dijo: "La noticia errónea de mi muerte fue dada por el teniente francés Salahue, quien confundió mi nombre con el de otro oficial muerto cuando estalló el proyectil en las cercanías, causando varias víctimas. Perdí el conocimiento. Tengo heridas en la pierna, pero no de gravedad". Mañana se le sacará una radiografía.

La Hora, 25 de abril de 1945.

VICENTE HUIDOBRO, HERIDO

Noticias llegadas de París nos hacen saber que el poeta chileno Vicente Huidobro, corresponsal de guerra en Europa, ha sido herido durante las acciones que se desarrollan en el frente del Elba. Las primera informaciones recibidas conmovieron a nuestros círculos intelectuales, porque se le había confundido con un soldado francés muerto en el mismo frente, y que viajaba con él. Ahora, explicado el error, sólo nos resta esperar que Vicente Huidobro no haya sufrido heridas de gravedad y pueda restablecerse pronto para que continúe en la labor que se ha propuesto desarrollar: seguir la guerra de cerca, incorporarse con todas sus energías de artista, de hombre libre y democrático, a la contienda en que se juegan los destinos del mundo.

Huidobro es corresponsal de *La Hora* y ha llevado también la representación de nuestro diario a Europa. Hemos seguido de cerca su trayectoria y la noticia que comentamos nos ha impresionado profundamente, no sólo porque nos afecta en forma directa, sino porque Huidobro es en estos instantes uno de los valores más destacados de Chile. El revolucionario de la lírica, el artista creador e inquieto, el intelectual que no se ha conformado con la contemplación de un mundo en llamas, sino que ha querido, además, ser actor de este drama universal, es ahora corresponsal de guerra, uno de esos hombres que van captando junto a los soldados el heroísmo de cada instante, el sentido histórico de esta lucha.

Pero, Huidobro es algo más que un retratista de los acontecimientos. Para él, más que las instantáneas de los combates y la transmisión objetiva de los hechos a cuya vertiginosa sucesión va asistiendo, le interesa adentrarse en el contenido ideológico de la contienda que sostienen las Democracias y las tropas aliadas.

Sus obras, sus libros, dan la vuelta al mundo traducidos a todos los idiomas, su vida misma junto a los grandes creadores del arte contemporáneo, explican la inquietud que Huidobro ha tenido siempre de buscar la verdad histórica en los sitios mismos donde ésta se produce. Estuvo en Francia durante la época que siguió a la Guerra Mundial de 1914-18. Fue uno de los primeros en enlistarse en las filas de los republicanos españoles durante la revolución que ensangrentó a la Madre Patria, en 1936. No es extraño entonces, que lo encontremos de nuevo como soldado, haciendo la guerra contra los enemigos de la cultura y de la civilización.

Vicente Huidobro, soldado y artista, es la mejor expresión del intelectual que siente como cosa propia la transformación del mundo y que quiere traer a Chile un cuadro vivo y sufriente de la lucha. Su mejor obra será, sin duda, la que firme como corresponsal de guerra.

La Hora, 25 de abril de 1945.

SE TIÑE DE SANGRE LA POESÍA DE VANGUARDIA CHILENA.
VICENTE HUIDOBRO FUE HERIDO EN EL HISTÓRICO ELBA

Se repone actualmente en París – Era corresponsal de guerra, y había sido condecorado hace poco. – Quién es y qué ha hecho el poeta herido.

Un cable bastante breve nos trae una noticia desde el frente del Elba, que dice escuetamente que el poeta chileno Vicente Huidobro está herido, y que reposa en un hotel de París. Nada más, ni nada menos.

Para *Vea*, que publicó hace pocos números la noticia, el dato tiene doble interés.

Se sabe únicamente hasta la fecha, a pesar de los cables que envió la familia a París, que la herida no es grave, y que el poeta se repone rápidamente. Se esperan, lógicamente, más detalles y carta del propio Vicente.

Cabe recordar que Huidobro partió a Francia a luchar con las armas en la mano por la libertad. Nada de frases ni de versos. Hechos y en la misma línea de combate.

A LA LÍNEA DE FUEGO

De allí venían las fotos en que aparecía Huidobro con uniforme de teniente del ejército francés, cruzando las históricas aguas del Rin. Vicente era corresponsal de guerra de varios diarios franceses, y sus crónicas tenían el mismo ritmo vertiginoso que sus versos en Chile. Era de los cronistas más leídos. Hablaba en la carta que llegó a Chile, de varios recuerdos, apresuradamente recogidos, de la marcha misma de la contienda en el sector central en que le había tocado actuar.

Más de una condecoración pendía de la casaca del chileno que se sumaba a los varios cientos que han destacado en la guerra actual. Más aún, agregaba

algunas palabras que había contestado al general De Lattre, a las que él, héroe de la resistencia francesa, había dicho en honor del gran poeta.

¡SANGRE!

Ahora una noticia más se suma a la que venía en la carta. Una herida tiñe con sangre, con sangre auténtica, no sangre literaria, sino sangre líquida y material, sus andanzas por la libertad, que se iniciaron con versos en Chile, y que culminaron prácticamente con sangre en las márgenes del Elba.

LO QUE HA HECHO

Huidobro, poeta de menos de 50 años, padre y señor mío del creacionismo y de varios "ismos" más que andan sueltos por el mundo con bandera propia, autor de más de 40 libros, entre los cuales hay poemas, cuentos, novelas, dramas y hasta hazañas (género que creó él), tiene fama internacional. Hay más de una docena de libros y de antologías dedicados únicamente al poeta, en que se le trata como una de las mejores y más altas puras voces del habla castellana. Ahora sale de los límites de la poesía pura, y entra en el campo de las noticias corrientes. Por suerte para Chile y para él, la herida no es grave, y se repone de ella en el París que ya luce desde hace meses la bandera tricolor libremente.

Vea, Nº 316, 2 de mayo de 1945.

A LA CAZA DEL VIENTO (MEMORIAS)

Claire Goll

Uno de mis *flirts* más asiduos fue el poeta chileno Vicente Huidobro. Venía todos los días a buscarme y me llevaba al cine, donde se contentaba con tomarme la mano y besármela. Goll, loco de celos, me perseguía con sus reproches. Pero yo no cedía: Huidobro me divertía demasiado. Era el típico producto de España llevado a la incandescencia por los indios de la cordillera de los Andes. Huidobro se consideraba el primero, el más grande, el único. Hablaba con soberbia, su egocentrismo estallaba en cada frase. Cada día trataba de deslumbrarme con alguna hazaña e inventaba las situaciones más disparatadas.

—Acabo de encontrar la dentadura postiza de Sarah Bernhardt —proclamaba al verme.

Y sacaba de su bolsillo, envuelta en un pañuelo, una prótesis dental. Nunca supe cuánto había de cierto y cuánto de pura mitomanía. Personaje suntuosamente grandilocuente, su petulancia literaria sólo era comparable a la altanería que manifestaba hacia todos los poetas de habla española. He encontrado esa clase de arrogancia en los intelectuales sudamericanos o de la Europa cen-

tral. Su locura egomaniaca se explica por la estrechez intelectual de su patria. Ser poeta en Chile, en Ecuador o en Bulgaria es una maldición.

El poeta hace lo imposible por reunir el dinero indispensable y llega a París, donde nadie lo conoce y nadie lee siquiera su lengua. Ha escapado del vacío y lo vuelve a encontrar aquí. No le queda más que encerrarse en sí mismo y desarrollar una paranoia enfermiza. Un buen día invade París al grito de "¡Soy el mejor poeta de Guatemala!". Y cuando regresa a Guatemala o a Bolivia, se envuelve en una toga para arengar a los consumidores del único café literario: "Sois unos ignoros, unos campesinos, yo soy el más grande, el único, en París tengo a la muchedumbre a mis pies...". Acaba por creérselo o se suicida.

Vicente Huidobro conoció esa prisión mental. Enloquecido por la soledad, desperdiciaba su tiempo en polémicas, en agresiones, en maniobras.

—El "creacionismo" que he inventado pone definitivamente fin a cualquier evolución literaria —me dijo—. Nadie irá más allá del punto último que yo he alcanzado.

El artista necesita elogios, y si no los recibe los inventa. Pero nadie ha superado a Huidobro en la desmesura de sus invenciones excéntricas.

—Me han condecorado, en secreto, con la legión de Honor —me dijo bajando la voz.

Más tarde me telefoneó muy excitado

—Debo pedirle un enorme favor. ¿Puedo ocultar mis manuscritos en su casa? Hitler quiere robármelos para refutar mis argumentos en su próximo discurso.

La poursite du vent, 2003.

CONVERSACIONES CON JOAQUÍN EDWARDS BELLO

Alfonso Calderón

Santiago, 6/II/1966

Larga conversación con Joaquín Edwards Bello. (...) Más: "el poeta Vicente Huidobro amaba el mito y creía en él. Yo lo invité en una ocasión, en París, para que conociera a Apollinaire. Cuando salió de Chile su poesía no tenía nada de moderna. No creo que haya sido el precursor o jefe de movimiento alguno. ¿Ha visto las fotos trucadas? Al lado del general de Latre de Tassigny; junto al teléfono de Hitler: todo mito. Hacía jurar a su mujer, a Manolita, que todo cuanto decía era cierto. ¡Pobrecita ella!"

Santiago, 18/VII/1967

JEB nuevamente: "El Oriente de D'Halmar era un lugar en la literatura, un invento, el sitio donde él podía armar una historia, pero nunca estuvo allí. Huidobro, otro mentiroso, aseguraba que tenía el teléfono de Hitler. Ese debe ser pariente de los Stradivarius que hay en Coyhaique, del tesoro de los jesuitas

y del tesoro de Drake. Cuando publicó *Finnis Britannia* aseguró que los ingleses lo perseguían. Más aún, en un diario francés hizo circular la especie de que los franceses lo tenían prisionero. El propio Huidobro hacía circular la noticia. Cuando todos lo creían en manos de "la pérfida Albión", y se comenzaba a temer por su vida, él se paseaba por Bruselas. No más de cinco o seis personas habrán leído esto. Mi distanciamiento con Huidobro que era *décourageant*, se produjo por su mala fe. Le refería a los chilenos que iban a París que yo pasaba sentado en un café, traduciéndoles a los franceses los editoriales y las crónicas de Carlos Silva Vildósola en *El Mercurio*.

Alfonso Calderón, *El vuelo de mariposa saturnina (Diarios 1964-1980)*,
Santiago, 1994

VICENTE HUIDOBRO

Pablo Neruda

El gran poeta Vicente Huidobro, que adoptó siempre un aire travieso hacia todas las cosas, me persiguió con sus múltiples jugarretas, enviando infantiles anónimos en contra mía y acusándome continuamente de plagio. Huidobro es el representante de una larga línea de egocéntricos impenitentes. Esta forma de defenderse de la contradictoria vida de la época, que no concedía ningún papel al escritor, fue una característica de los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial. La posición egodesafiante repercutió en América como eco de los desplantes de D'Annunzio en Europa. Este escritor italiano, gran despilfarrador y violador de los cánones pequeño burgueses, dejó en América una estela volcánica de mesianismo. El más aparatoso y revolucionario de sus seguidores fue Vargas Vila.

Me es difícil hablar mal de Huidobro, que me honró durante toda su vida con una espectacular guerra de tinta. Él se confirió a sí mismo el título de "Dios de la poesía" y no encontraba justo que yo, mucho más joven que él, formara parte de su Olimpo. Nunca supe bien de qué se trataba en este Olimpo. La gente de Huidobro creacionaba, surrealizaba, devoraba el último papel de París. Yo era infinitamente inferior, irreductiblemente provinciano, territorial, semisilvestre.

Huidobro no se conformaba con ser un poeta extraordinariamente dotado, como en efecto lo era. Quería también ser "superman". Había algo infinitamente bello en sus travesuras. Si hubiera vivido hasta estos días, ya se habría ofrecido como candidato insustituible para el primer viaje a la luna. Me lo imagino probándole a los sabios que se cráneo era el único sobre la tierra genuinamente dotado, por su forma y flexibilidad, para adaptarse a los cohetes cósmicos.

Algunas anécdotas lo definen. Por ejemplo, cuando volvió a Chile después de la última guerra, ya viejo y cercano a su fin, le mostraba a todo el mundo un teléfono oxidado y decía:

—Yo personalmente se lo arrebaté a Hitler. Era el teléfono favorito del Führer. Una vez le mostraron una mala escultura académica y dijo:

—Qué horror! Es todavía peor que las de Miguel Ángel.

También vale la pena contar una aventura estupenda que protagonizó en París, en 1919. Huidobro publicó un folleto titulado *Finis Britannia*, en el cual pronosticaba el derrumbe inmediato del imperio británico. Como nadie se enteró de su profecía, el poeta optó por desaparecer. La prensa se ocupó del caso: "Diplomático chileno misteriosamente secuestrado". Algunos días después apareció tendido a la puerta de su casa.

—Boy-scouts ingleses me tenían secuestrado —declaró a la policía—. Me mantuvieron amarrado a una columna, en un subterráneo. Me obligaron a gritar un millar de veces "Viva el Imperio Británico!".

Luego se volvió a desmayar. Pero la policía examinó un paquetito que llevaba bajo el brazo. Era un pijama nuevo, comprado tres días antes en una buena tienda de París por el propio Huidobro. Todo se descubrió. Pero Huidobro perdió un amigo. El pintor Juan Gris, que había creído a pie juntillas en el secuestro y sufrido horrores por el atropello imperialista al poeta chileno, no le perdonó jamás aquella mentira.

Confieso que he vivido, 1974.

CARTA DE VICENTE HUIDOBRO A LUIS VARGAS ROSAS

Querido Lucho:

Hoy llego a París en el avión correo. Sali esta mañana del campo de aviación de Kanfbergunpnte Kempen y Munich —para tomar el avión me levanté a las seis de la mañana en Luidan a orillas del hermoso lago Constanza y tuve un largo viaje en auto. (...)

He pasado tres días en Alemania. No te imaginas qué días, los días más históricos del mundo. Algo vertiginoso. Unos días que valen un siglo de existencia.

Llegué al frente con ansias de vengar mis heridas —pistola en mano y con mi Máuser quitado por mí mismo a un soldado alemán. Con dos amigos, sólo los tres hicimos seis prisioneros. Fuimos citados a la orden del día. En Kipten yo solo con Lambert hicimos prisionero a un cabo S.S. y con Jacques Faró y un oficial hicimos otro prisionero de marca mayor: un capitán S.S. grandote que se escondía en la *forest* cerca de Bladeshwald y que tenía aterrorizada a las gentes que se había rendido, con toda clase de amenazas. El gallo apenas nos vio llegar levantó las manos y *Kaput*. No disparó ni un solo tiro. ¡Qué desgonflados están! Las mismas gentes del pueblo nos señalaron donde se escondía.

Recorrí otra vez todos los frentes de batalla en avión y en auto. Asistí a la rendición del ejército alemán. (Podrás hacer un artículo para *El Siglo* con estas

notas) Fui el único periodista que vio al *Kromprins* cuando fue hecho prisionero. Vivía en un *manoir* sobre una colina con un chambelán y una gobernanta (yo creo que era su querida) muy buena moza pero de unos treinta años (él tiene 66). Aceptó ser prisionero con cierta serenidad, aunque con ojos inquietos. Me dijo que nunca le había gustado el nazismo y que por eso se había retirado a ese rincón para terminar sus días lejos del mundo. Iba vestido de verde azulado, con pantalones de golf. Cuando iba prisionero en el auto le declaró al comandante francés que lo llevaba al P. C. General De Lattre que cuando Hitler metía la pata, cada vez él bebía con sus amigos una copa de *champagne*, etc., etc.

Asistiré a la liberación de los godos franceses, de Paul Reynard, de Daladier, Gamelin, Weigand, el hijo de Clemenceau, Michel, etc., etc. Les mando esa foto en que estoy hablando con Daladier. Luego les mandaré otras con Rapand y con León Lonheny. Comí con ellos la noche de su liberación en el hotel de Bad Shadren, en Luidan.

(...)

Te contaré que en Berlín los m.p. son mujeres. Son chicas rusas, algunas muy guapas y que dirigen el tráfico con una bandera amarilla y otra roja en cada mano. Van vestidas con una blusa militar y una falda color madera que les llega hasta la rodilla. Son muy serias y algunas hablan un poco de inglés. Berlín está hecho pedazos. Si ves a Nicolai dile que estaba equivocado cuando decía que era casi imposible destruir una gran capital. Durante cuarenta minutos, que pone el auto en el campo de aterrizaje de Templehof donde estaba la casona donde debía reunirse el General De Lattre con los jefes soviéticos, sólo se ven ruinas por todas partes. Muy pocas casas en verdadero buen estado. La rendición se firmó el día ocho pero no se anunció hasta el día siguiente. Tuvimos tiempo de tomar el avión para París y para el día nueve aquí para volver a Alemania el diez a las siete de la mañana otra vez en avión. ¡Qué días de más ajetreo y formidables! No tuve tiempo ni de dormir. Me fui durmiendo en el avión tendido en el suelo. Si pasan en Chile actualidades completas de estos días, me verás en muchas de ellas.

El diez en la mañana llegamos otra vez a Alemania, fuimos a nuestro Press Camp de la *première Armée* a Luidan y en la tarde partimos a Berchtesgaden. Dormimos en Salzburg, una ciudad preciosa, de gran carácter y con muchas lindas mujeres. Tú que eres pintor sabrías apreciar esos cuerpos y qué pechugas. Al día siguiente por la mañana bajamos hacia Berchtesgaden y allí subimos hasta la montaña de Hitler y su famoso Nido de Águila (*Adler Nest*). En el primer *plateau* de la montaña están las casas de Goebbel y Goering y el chalet donde Hitler recibía a embajadores y políticos. Todos están muy destruidos. Del primer *plateau* se sube en auto al otro *plateau* de donde está la torre privada de Hitler que tiene doce pisos, algunos de los cuales están tapiados con cemento. Ahí me acordé de la entrevista a Hitler de Carlitos Vattier. La descripción de la torre por Carlitos es casi mejor que la realidad. La verdad es algo teatral y para epatar provincianos y alemanes románticos. Hay cosas de un mal gusto

que te daría risa. Tu amigo, el autor de *Altazor*, se robó el teléfono de Hitler para su museo particular de recuerdos de la guerra. Otros picaban cosas de valor intrínseco, ¿pero qué puede tener más valor histórico que ese teléfono? Y nadie le dio importancia. Tomó también algunos libros de su escritorio. Un libro sobre el soldado ruso, otro sobre el antisemitismo, etc., etc., una taza con su platillo. (...)

Te aseguro que hoy día yo conozco el arte de la guerra mejor que todos los generales sudamericanos (lo que no es muy difícil) y podría dirigir una batalla como ninguno de ellos.

No te imaginas lo que he vivido en sólo seis meses. Nadie se imagina lo que es esto. Quien no lo haya experimentado no puede tener una idea. Yo estoy contento por haber pasado estas experiencias y por nada del mundo querría no haberlas pasado. Todos me dicen que soy otro ser, que debería hasta cambiar de nombre. ¿Por qué no? Acaso lo haga. Borrarlo todo y empezar una vida de nuevo. No se puede negar que es tentador.

Estuve en un hospital de Magdbyury, luego un medio día y una noche en otro en Heidelberg, mirando desde mi ventana correr el río Neckar a cuyas orillas vivió Holderlin. Tendido en la cama me recitaba de cuando en cuando algunas de sus mejores estrofas para no sentir los lamentos de los heridos. ¡Qué cosa atroz! Es algo increíble. Al compañero de la derecha de cortaron una pierna. No te imaginarás qué cara cuando volvió del anestésico y se dio cuenta. Lloraba como un niño y se cubría la cara con las sábanas. Yo, que me he puesto duro como granito, no pude sujetar una lágrima que me fue quemando la carne. Y valía por muchas de otras épocas.

Mis poemas van a quedar heridos por muchos años. Pero no importa; nunca he escrito mejor.

Fragmentos de una carta de Vicente Huidobro a Luis Vargas Rosas,
París, 17 de mayo de 1945. Col. Archivo del Escritor.



Vicente Huidobro con altos jefes franceses. Escribe en el respaldo de la fotografía: "Desde esta casa nos dispararon todo un día". (Vea, 28 de marzo de 1945).



Sobre un afluente del Rin. El segundo que se ve en la foto, con casco, es Huidobro. (Vea, 28 de marzo de 1945).



Regresa de una patrulla sobre el Rhin. Ahora Huidobro es capitán del ejército francés y ha sido condecorado. (Vea, 28 de marzo de 1945).



Una foto reciente de Huidobro, que llegó hace poco a Chile. Está en el frente del Rhin. Fue herido en el Elba. (Vea, 2 de mayo de 1945).



Vicente Huidobro, en Colonia, acompañado por el general Lattre de Tassigny, comandante en jefe del primer Ejército Francés. (*La Hora*, 25 de abril de 1945).

RESEÑAS

ALEJANDRO SAN FRANCISCO, *Neruda. El Premio Nobel chileno en tiempos de la Unidad Popular*, Santiago de Chile, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2004, 204 págs.

Un nuevo libro se ha publicado recientemente sobre la vida del poeta chileno Pablo Neruda. ¿Cuál es la novedad? se preguntarán muchos, teniendo en consideración la profusión de estudios, compilaciones, ensayos, antologías y reimpressiones que se han editado a propósito de la conmemoración del centenario de este escritor. Entre ellos, habría que mencionar a Volodia Teitelboim, José Miguel Varas, Federico Schopf, Julio Gálvez Barraza, Abraham Quezada Vergara, Eulogio Suárez, Bernardo Reyes, Edmundo Olivares, Alejandro Jiménez, José Miguel Ibáñez, Leonardo Sanhueza y, en forma extraordinaria, un número especial de la revista *Estudios Públicos*, que contó con la participación de Jaime Concha, Grínor Rojo, Armando Uribe Arce, Óscar Hahn, Armando Roa Vial, Fernando Sáez y Jorge Edwards, entre otros. Además, la Biblioteca Nacional de Chile organizó la muestra "Las vidas del poeta", que contó con la participación de la DIBAM, Fundación Pablo Neruda, LOM Ediciones y del Archivo del Escritor.

La investigación del historiador Alejandro San Francisco, según nos advierte su propio autor, no es una "canonización civil de Neruda, sino que una aproximación histórica a uno de los chilenos más importantes y conocidos de los difíciles años que cruzaron el último siglo del país" (pág. xvi). Especialmente entre 1969 y 1973, años entre los cuales Neruda postula, con el apoyo del Partido Comunista, como precandidato para las elecciones presidenciales de marzo de 1970, y la muerte del poeta, el 23 de septiembre de 1973, días después de ocurrido el Golpe de Estado militar. Por lo tanto, el libro comentado es una revisión de los distintos acontecimientos que marcaron la existencia de Neruda durante este crucial período de la historia de Chile, fijando el autor la atención en los aspectos políticos, ideológicos, literarios y sociales que confluyeron en aquellos años. Entre éstos, destaca la relación que tuvo Neruda con el gobierno de la Unidad Popular, y especialmente con su amigo Salvador Allende Gossens, a quien cedió su lugar de candidato único a petición del Comité Central de su partido cuando Neruda se perfilaba como plaza segura para representar a la coalición izquierdista; la designación como Embajador de Chile en Francia en noviembre de 1970 y su consiguiente trabajo diplomático; la obtención del Premio Nobel de Literatura en octubre de 1971; el homenaje que realiza el Poder Legislativo chileno; el regreso al país en 1972; el discurso ofrecido en el Estadio Nacional en noviembre de ese año; la publicación del libro *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* a propósito de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 y, finalmente, como ya se ha dicho, su fallecimiento a consecuencia de un devastador cáncer.

La hipótesis central de San Francisco se refiere a que Neruda, desde un primer momento, ejerció la labor de "poeta de la revolución" chilena encabezada por Allende y que tuvo, pese a las diferencias y separaciones posteriores, a

la Revolución Cubana y a Fidel Castro como el principal modelo ideológico-doctrinario a seguir. Desde ese lugar, Neruda colaboró para que durante el gobierno de la Unidad Popular se pudiese consolidar el proceso revolucionario. Neruda, según San Francisco, prestó dos grandes favores "poéticos" a la causa socialista de aquellos años: el Premio Nobel de Literatura, que tuvo una doble connotación, literaria y revolucionaria, y la escritura de una poesía combativa puesta al servicio de las definiciones político-ideológicas que enfrentó la Unidad Popular. De acuerdo a lo aseverado por el autor del libro, un poeta comprometido político e ideológicamente está expuesto a que, personal y literariamente, sea foco de constantes y lapidarios ataques, tal como le sucedió a Neruda.

Por otra parte, la Guerra Civil de España, entre 1936 y 1939, según el propio Neruda lo confiesa, es el inicio concreto de la concientización política-ideológica por él emprendida, a pesar de que recién en 1945, una vez obtenido el Premio Nacional de Literatura y haber sido elegido Senador por las provincias de Tarapacá y Antofagasta, se convierte en militante oficial del Partido Comunista chileno. El haber vivido de cerca este acontecimiento europeo, en momentos en que desempeñaba labores consulares en España, tuvo como resultado, según San Francisco, "un cambio fundamental en su actitud ante la literatura y la vida, ante la política y la historia de los pueblos" (pág. 27). A partir de aquellas vivencias, la poesía de Neruda, que antes se preocupaba de otras temáticas, ahora se tornaba combativa, a las órdenes emanadas de un partido político que, según se supo tiempo después, estuvo al servicio de la dictadura de Stalin que cometió abusos y violaciones a los derechos humanos.

Durante la Guerra Fría, cuando la confrontación de dos grandes ejes, Estados Unidos y la Unión Soviética definía la geopolítica mundial, la labor propagandística desarrollada por Neruda desde 1963, cuando por primera vez se le postuló como posible candidato para obtener el Nobel, adquirió connotaciones mayores. Por ese entonces, y aun más a partir de la década de 1970, Neruda ya era una figura mundialmente reconocida, un referente nacional, cuya admiración a su poesía traspasaba creencias políticas e ideológicas, condición social y económica. La política exterior de los Estados Unidos observó con mucho recelo la labor de promoción que desarrollaba Neruda respecto de las "ventajas" del socialismo real mediante la utilización de su poesía como un instrumento de difusión política de carácter totalitario. Por lo tanto, el poeta chileno se convertía en una amenaza para las pretensiones que desarrollaba Estados Unidos en América Latina, contrarias, por cierto, a las ejercidas por la Unión Soviética. Bajo estas premisas, la obra creativa de Neruda era "peligrosa" o "dañina" para las pretensiones norteamericanas. En ese sentido, existió de parte de algunos sectores izquierdistas un aprovechamiento y una utilización política del Premio para resaltar el compromiso social del poeta y de la Unidad Popular.

Mención aparte merecen los discursos ofrecidos por Neruda durante la entrega del Premio Nobel el 11 de diciembre de 1971, en Estocolmo (Suecia), y aquel que pronunciara en el Estadio Nacional de Chile, un año después del

anterior que, para desgracia de su autor, no contó con la presencia de Allende, quien por esos días se encontraba fuera del país. El acto, que coincidió con los festejos del primer año de gobierno de la Unidad Popular, estuvo presidido por el Comandante en Jefe del Ejército Carlos Prats, quien oficiaba como Vicepresidente de la República. En ambos documentos, explica San Francisco, se expresó la propuesta política y social de Neruda durante la década de 1970, aunque advierte que para la lectura del primero no se mencionaron ciertos temas que posteriormente desarrollaría en sus palabras pronunciadas en Chile. Por lo tanto, no solamente la poesía de Neruda actuó como instrumento de combate para enfrentar el imperialismo yanqui, sino que también la prosa oratoria del poeta sirvió con ese propósito, además de que los discursos permiten comprender cabalmente su pensamiento político-social de aquellos años.

Asimismo, el autor de la investigación se detiene en este aspecto, para resaltar que el acto celebrado en el principal escenario deportivo del país, de manifestación militancia y propaganda política, se convirtió en una celebración exclusiva de los partidarios de la Unidad Popular hacia Neruda, y no como sucedió con los emitidos por los miembros del Parlamento, en un homenaje de todos los chilenos hacia la figura de este escritor, orgullo de todo el pueblo chileno, al decir de los congresistas. El autor remarca esta situación con el objetivo de destacar que este discurso no tuvo la amplitud de los ofrecidos por diputados y senadores de todos los colores políticos, donde éstos habían sido capaces de unir al país con ocasión de la entrega del máximo galardón de las letras mundiales. Para finales de 1972, en cambio, la situación del país era distinta, en un escenario donde prevalecía la confrontación, el choque, el hostigamiento, el odio visceral entre miembros de uno y otro bando político. Neruda se percata de este hecho, pues se da cuenta de que Chile, para ese entonces, era un país dividido, extremadamente polarizado, que se dirigía inexorablemente hacia una guerra civil. En su discurso, titulado "Oh Primavera, devuélveme a mi pueblo", Neruda realiza un diagnóstico del país en aspectos político-partidistas, en lo referido a las relaciones internacionales, a la labor revolucionaria que llevaba a cabo el gobierno socialista y al rol de las Fuerzas Armadas en la sociedad chilena, entre otros. El enfrentamiento armado entre la población chilena atemorizaba a Neruda, pues como señala San Francisco, "Volver a la guerra civil española era regresar a lo peor que le había tocado vivir" (pág. 75). Al respecto, el propio Neruda dejó unas impresiones en su libro póstumo *Para nacer he nacido*: "Me he dado cuenta de que hay algunos chilenos que quieren arrastrarnos a un enfrentamiento, hacia la guerra civil. Y aunque no es mi propósito, en este sitio y en esta ocasión, entrar a la arena de la política, tengo el deber poético, político y patriótico de prevenir a Chile entero de este peligro... La guerra civil es una cosa muy seria. Y hay que tomar medidas para que estas incitaciones fratricidas no cundan ni prosperen... La lucha por la justicia no tiene por qué ensangrentar nuestra bandera" (págs. 75-76).

Paradójicamente, él mismo había contribuido al desenlace del enfrentamiento con la publicación de *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución*

chilena en febrero de 1973, un mes antes de efectuarse las elecciones parlamentarias. Éstas, de alguna manera, cumplían con una función clara y precisa: dimensionar cuál era el apoyo de la ciudadanía a los parlamentarios oficialistas. Un resultado alentador auguraba para el gobierno socialista un alentador término del mandato presidencial de Allende. Por el contrario, un resultado adverso significaba un agravamiento de la delicada situación que afligía a la sociedad chilena.

El último libro publicado por Neruda en vida merece, de acuerdo a la importancia que le otorga San Francisco, una revisión de algunos de sus características principales. Como el mismo autor afirmó, no tuvo en su gestación y durante el proceso creativo una inquietud estética-expresiva cuidada, pues sólo de preocupó de alentar a las masas, convirtiéndose finalmente en una alabanza a la revolución chilena de carácter socialista. De paso, por distintos motivos, Neruda criticará la labor del Poder Judicial, a la Democracia Cristiana, a los asesinos del General Schneider, a Eduardo Frei Montalva y al diario *El Mercurio*. En ese sentido, San Francisco es cauteloso en diferenciar lo que por un lado es la ideología política del poeta y por otro lado, la poesía política que surge de inquietudes ideológicas determinadas. Ambas, advierte, no son compatibles, menos cuando en ocasiones se ha insultado a enemigos, caricaturizando situaciones o condenando personajes para, contrariamente, alabar –justificada o injustificadamente– a figuras públicas controversiales como Lenin, Stalin o Fidel Castro: “No es necesario ser comunista para admirar al poeta Pablo Neruda, pero tampoco es necesario ser su adversario ideológico para entender que algunas de sus creaciones son pobres, agresivas e injustificadas literariamente” (pág. 88) agrega el autor.

Este pequeño libro, “de batalla, lleno de defensas y agresión, de calificaciones y descalificaciones” (pág. 30), tuvo una tirada inicial de 60.000 ejemplares y, como el título señala, se convirtió en una diatriba directa contra el Presidente de Estados Unidos Richard Nixon. Neruda le enrostrará a éste el haber ordenado disparar “los bombardeos más cruentos, más destructores y más cobardes en la historia del mundo” (pág. 85) durante la guerra de Vietnam. Asimismo, Neruda dejará en claro que su ataque va dirigido sola y exclusivamente a Nixon, y no al pueblo norteamericano, como muchos presumían. Por cierto, no escatimará adjetivos para calificar al Jefe de Estado de los Estados Unidos de “genocida de la Casa Blanca”, “criminal” y de “jefe ensangrentado y embustero... analfabeto” (págs. 88-89). De esta manera, denostando la labor del “enemigo”, Neruda se aseguraba el beneplácito de los sectores izquierdistas chilenos y soviéticos que auspiciaban una radicalización de sus postulados. De paso, su activa presencia en la arena política actuaba como “gancho electoral”, pues su prestigio asistía a la causa socialista en un momento decisivo para los destinos de la UP. Para ese entonces, Neruda ya no era símbolo de concordia y unidad entre los chilenos, como anteriormente lo había sido cuando la Cámara de Diputados y el Senado le rindieran homenaje, en momentos cuando parlamentarios de gobierno realzaran los valores políticos de Neruda, refiriéndose a él como “ejem-

plo egregio de artista revolucionario". Estas intervenciones fueron publicadas en el diario *El Siglo*, una de las principales fuentes documentales consultadas por San Francisco para esta ocasión, además de los valiosos testimonios ofrecidos por Volodia Teitelboim, Jorge Edwards y Luis Corvalán que han servido de soporte esencial para su investigación.

El estudio de San Francisco se complementa con la inclusión de cuatro anexos que constituyen fuentes primarias de enorme aporte para el trabajo investigativo emprendido por este historiador. La totalidad de estos documentos fueron publicados con anterioridad, lo que no constituye una novedad en términos editoriales, pero sí le agrega un valor adicional al trabajo, pues permite consultarlos después de leer las referencias que a ellos se han hecho. Mientras que los discursos pronunciados por los miembros del Parlamento fueron incluidos en el anterior libro del propio San Francisco publicado el 2001 (*Pablo Neruda: 1971-2001. A treinta años del Premio Nobel*), los textos oratorios de Neruda se han difundido en otras oportunidades, por lo que tampoco es un aporte sustancial a la abultada bibliografía nerudiana. Así, los anexos abarcan aproximadamente cien páginas, la mitad del libro, por lo que es necesario preguntarse sobre si en un principio existió de parte del autor un propósito exclusivamente compilatorio-crítico para acercarse a la materia de estudio.

Sin ser una investigación exhaustiva y rigurosa, el estudio de San Francisco es claro y preciso en la exposición de la materia, aspecto que se agradece, especialmente cuando en el último tiempo se han publicado investigaciones que adolecen de claridad conceptual y expositiva. En el análisis de los hechos, su autor revela un manejo completo de autores y documentos sobre el tema expuesto, pese a que se han obviado algunos trabajos recientes sobre la materia. Sin embargo, el texto es reiterativo en la entrega de información, por motivos de que, como señala en el prólogo el historiador Clive Griffin de la Universidad de Oxford, es una compilación de ensayos y no un estudio monográfico. En ese sentido, creemos que el texto necesitó de la labor de un editor que advirtiera de estos aspectos. Por cierto, uno de los aciertos del libro radica en el propósito de este historiador por querer realizar una extensa biografía de Neruda con una particularidad: estudiar su figura y su obra iniciando la labor a partir del análisis de sus últimos años de vida. Así, tendremos que esperar una buena cantidad de tiempo para conocer la visión que tiene San Francisco de cuando Neruda arriba a la capital en 1920 e ingresa al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile a estudiar Pedagogía en Francés y a colaborar activamente en la revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes.

SANTIAGO ARÁNGUIZ PINTO

CARLOS OSSA, *Saberes académicos y modernización*, Colombia, Grupo Editorial Norma, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, 2003, 115 págs.

Hay textos que pueden ser leídos como síntomas de los diagnósticos que construyen. Como si lo examinado no fuese independiente del *genus dicendi* que ensayan sus páginas. Esta correspondencia no habría que entenderla, sin embargo, como una ausencia de distancia entre el discurso y su "afuera", entre el decir que modela el texto y lo que ese decir busca objetivar. Para evitar equívocos, digamos desde la partida que el texto que vamos a comentar está marcado por un acendrado temple crítico, que no está de humor como para ser mera superficie de proyección o reflejo neutral de lo que describe, y que se resiste tanto a las seducciones del neoliberalismo como a los reconocimientos o emolumentos de los "encargos" académicos. La correspondencia que hemos insinuado no habría que buscarla entonces en el plano de las "representaciones", menos aún en el de las "complacencias", sino antes bien en las sinuosidades o modulaciones de un discurso cuyas *aporias* parecen ser la prueba más contundente del nuevo escenario cultural que describe. Así, las variaciones que visibiliza su habla, el modo de aproximarse a los problemas o de evitar "lugares" normativos o definitivos para el ejercicio crítico, terminan siendo bastante expresivos de las transformaciones y desenfoces que se han venido dando en los espacios del capitalismo globalizador y, en particular, en sus modos de producción o de significación de lo real. Para decirlo de una vez: el "autor" Carlos Ossa, la escritura que lo compromete, viene a expresar —con una lucidez envidiable— el poder o la capacidad de proyección de unos esquemas cognitivos o productores de significación que ya no necesitan de centros enunciativos ni tampoco de "autores" para perpetuar su dominio simbólico. Estos esquemas se las arreglan para integrar o servirse de las escrituras díscolas o de los imaginarios resistentes, permitiéndoles también realizar las ilusiones que los mueven. La calificación del texto como "inútilmente oportuno" (pág. 9), hecha por el propio Ossa en la primera página, más que un signo de "modestia" es, en su quemante paradoja, la advertencia de lo que tendrá que asimilar el lector si está dispuesto a acompañar a su guía por un camino que no parece conducir a Roma alguna.

El señalamiento de la nueva "lengua" que caracteriza nuestro presente constituye uno de los propósitos centrales de este texto. Extraña lengua que subsume y permite el desarrollo simultáneo y combinado de distintas lenguas: modernización con globalización, transición política con prudencia o verdad, *mass*-mediatización con vida cotidiana. Estas y las otras combinaciones que posibilitan estos factores hacen prácticamente indisociables aquellos ámbitos cuyas "autonomías" parecían centrales para un relato que se validaba precisamente en la crítica a una razón integradora (Weber).

Quizá algo tributario de la idea de "sistema" que ensayan Adorno y Horkheimer en sus críticas a las "industrias culturales", Ossa busca probar que

nuestro presente exterioriza unas tramas o unas relaciones que más que cristalizaciones fijas operan como un poderoso hilo de coser, produciendo unos resultados o unas "realidades" de nunca acabar. No se trata, sin lugar a dudas, de una nueva "ideología" ya que en este "sistema" están abolidas las distancias, al punto que éste se confunde o se hace pasar por "época" (pág. 55); tampoco tiene que ver con "visiones de mundo" o con "filosofías" ya que la especificidad de estas redes no está ni en las "grandes ideas" ni en las coherencias o encadenamientos racionales sino antes bien en las contigüidades o conexiones "naturalizadas" que las constituyen; tampoco habría que concebir este "sistema" como una suerte de *background* o "subtexto" capaz de articular o reinar desde las sombras, ya que el nivel en el cual se define es más bien "exterior" o "prosopográfico" y no "sustantivo", y son pues los aparatos, los gestos, las narraciones insulsas o las "actualidades" los que constituyen su elemento. Digamos, para terminar esta serie, que esta nueva lengua no se confunde con la proyección o capacidad de absorción de uno de los distintos "campos" que ha venido "liberando" la modernidad, tal como denuncia Bourdieu respecto de la extensión del "campo periodístico" con las consiguientes crisis que esto genera en otros espacios, particularmente en la política (*Sobre la televisión*), y tal como Habermas denunció a su vez respecto de las extralimitaciones de un "sistema económico" y administrativo, con las consecuencias que esto tiene en la propia realización del proyecto moderno (*La modernidad, un proyecto incompleto*). Lo que Ossa nos quiere decir no se confunde con todo esto porque los distintos componentes que integran esas tramas e hilos, en lugar de ser reabsorbidos o impugnados, se hallan más bien relocalizados y sobre todo resignificados dentro de las nuevas condiciones.

Desde esta perspectiva, la política lejos de desaparecer o de ver negados su fueros, más bien extiende su haz, deja de ser principalmente *lexis y praxis* (Arendt), de circunscribirse al ámbito del discurso y de la acción concertada, para colarse por cualquiera de los parajes que definen hoy la modernización o la cultura mediática: por un aparentemente anodino "matinal" televisivo, por ejemplo. Más globalmente dicho, habría que sostener —tratando de seguir a Ossa— que son las condiciones del dominio las que cambian y se fortalecen a la vez. Sin pagar los costos que supone un poder identificable, situado en las alturas, que se ha desprendido de lo social y cuya defensa es la represión física o simbólica, éste deviene o se confunde ahora con ese hilo de coser y esos tejidos que señalábamos recién; tejidos y operaciones que no parecen impositivos o exteriores en la medida en que no hacen valer "ideologías" ni se alimentan de poderosas o exigentes "éticas de la convicción" (Weber) sino de unas administraciones del habla, de unas incorporaciones o modelaciones subjetivas y "microfísicas" que superan los viejos abismos entre emisores y receptores. El poder garantiza así su "exnominación" (R. Barthes; Álvaro Cuadra, *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*) o invisibilidad, se impregna a la vida de todos los días, convirtiéndose en sentido común, en obvio u ordinario. Y la televisión es algo así como el texto, y no la "ventana al mundo", donde se realiza o se visibiliza

la simbiosis entre la política y los demás simbioses que se han destacado: modernización, transición y globalización, entre los principales.

Es evidente que este modo de poner las cosas es —en nuestro autor— más un lugar de arribo que un punto de partida, y supone tanto la problematización de una visión “instrumentalista” de los “medios” como de una concepción “autonomista” o ligada al “bien común” de la política. Si he logrado entender bien, tanto los “medios” como la “política” formarían parte, según las revisiones efectuadas por Ossa, de una misma red de prácticas diversas. Estos factores obrarían en superficies completamente transparentes y más que “manipular” desde fuera se integrarían a unos soportes, a unos géneros, a unos códigos y gestos públicos que naturalizan o transforman en “sentido común” las nuevas condiciones de la globalización, del capital o de la transición política en Chile, de un modo tal que hacen imposible la diferencia o el contraste entre lo que los individuos creen como propio y lo que se teje o enmaraña públicamente día a día.

Pecaría de incompleto el presente comentario si no hiciésemos alusión al “temple” o al “estado de ánimo” que —cual “bajo continuo”— deja entrever una escritura que también en este plano establece una correspondencia con unos escenarios que desembocan en auténticos callejones sin salida. ¿Cómo caracterizar o a qué modelo arrimar a un “opinante” (Unamuno solía jugar con la distinción entre “opinantes” y “opiniones”) que entremezcla sus opiniones con una manifiesta y a ratos desoladora sensación de malestar o de negrura? Digamos, por de pronto, que este “estado” no obstaculiza su análisis sino al contrario es una de las fuerzas que lo empujan. Que las críticas o las piedras que patea este paseante por una ciudad humeante o en ruinas son algo así como esas “lágrimas endurecidas” de Novalis, y como tales dan un resultado a la vez estético, anímico y crítico. Que este factor “subjetivo”, asumido quizá como “último recurso”, le permite mantener vivo un tipo de crítica que no necesita apelar a la matriz ilustrada o letrada clásica sino a una especie de *daimon* o espíritu íntimo irreductible que suele manejar nuestras vidas. Se podría afirmar que este factor, junto a la manifiesta “voluntad de estilo” (Max Henríquez Ureña) que exhibe el autor, evita que el texto sea tan sólo el disfraz de un nuevo repliegue de la Ilustración sobre sí misma. ¿Romántico tardío a lo Gustav Mahler? ¿“Marxista melancólico” (la expresión es de Jesús Aguirre) a lo Walter Benjamin? Difícil saberlo.

Digamos adicionalmente que éste no es un texto cómodo de leer. Y esto no sólo porque su escritura no lineal, circular o repetitiva, pudiese molestar a aquellos lectores que deseen “avanzar” o ir pasando de un tema otro, sino principalmente por la dificultad de calibrar unos emplazamientos discursivos o unos enunciados algo escurridizos que quedan abiertos a valoraciones o impresiones opuestas. La propia descripción de los nuevos procesos culturales o de la lengua que los constituye, así como “dan que pensar” removiendo concepciones todavía en uso, así también cierran o clausuran, debido a la pretensión omnicomprendensiva que anima esta descripción. El problema no se genera en el “pesimismo” que estos cierres pudiesen proyectar o contagiar sino en las revi-

siones que faltaron por hacer: en particular, la asunción crítica de un filtro epistemológico no menor, cercano quizá a la noción de "totalidad". Pienso que en este plano Ossa pudo dialogar más consigo mismo o con las discusiones que se han venido realizando respecto de un filtro que, en su texto, parece jugar más como "efecto" o secuela que como "categoría" propiamente tal. Todo indica, además, que es este alcance lo que lo lleva ineluctablemente a unas generalidades o imprecisiones que en el campo variado y móvil de las ciencias sociales, por ejemplo, no le van a ser permitidas por sus cultores. El texto no se hace realmente cargo de lo que ha venido ocurriendo en estos dominios y apela en más de una ocasión al trazo estético pero reductor.

Estas imprecisiones no son, sin embargo, más poderosas que las provocaciones que se insinúan. El modo como la nueva lengua suplanta a un "narrador" que, atento a sus propias "experiencias" y estableciendo las debidas "distancias", era capaz en otros escenarios de construir un relato o incluso una "explicación" de lo que se presentaba delante de sus ojos, es uno de los hospedamientos que el texto hace sentir. El texto de Ossa se ubica justo al centro de este problema. La descripción de unas acciones comunicativas y políticas que eliminan las "distancias" y "experiencias" obligan a nuestro autor a deambular por los intersticios que deja un proceso que ha neutralizado la crítica. Ossa capta que la nueva lengua desaloja al viejo sujeto crítico con todo su dispositivo ilustrado y emancipador y que es esta nueva lengua que lo ha exiliado como crítico la que se ofrece a la vez como recuperación de la visión perdida. En este punto preciso se sitúan, a mi modo ver, las tensiones que mueven este texto. En lo que tiene que ver con el crítico, es la imposibilidad de ponerse en un lugar distinto o de operar con la movilidad y márgenes que interesaron, por ejemplo, a Nietzsche cuando en *El nacimiento de la tragedia* propuso ver "la ciencia con la óptica del arte" y el arte a su vez "con la de la vida". El autor presente estas imposibilidades y su texto es, como decíamos al comenzar, el síntoma lúcido de este presentimiento o *aporía*. Ossa percibe que su propio diagnóstico lo arruina como crítico, que su crítica no tiene un "afuera" donde apoyarse, y que ni siquiera en los "estudios culturales" se encuentra a salvo. Son estas "iluminaciones" las que me han interesado subrayar en este comentario. En particular, la desventura o el "atardecer de /un/ narrador" (pág. 106) al cual le han arrebatado hasta el nombre de las cosas, muy a pesar de las funciones que para la inteligencia fijó en sus "Eternidades" Juan Ramón Jiménez.

CARLOS OSSANDÓN BULJEVIC

ÁLVARO CUADRA, *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*, Santiago, Lom, 2003, 216 págs.

El viaje que nos impulsa a realizar hoy Álvaro Cuadra nos evoca aquel mítico cruce del umbral de los relatos de nuestras vidas: hemos abandonado la ciudad letrada (nuestras queridas lecturas, nuestros amores originales, nuestra lengua) y pisamos otro espacio, la ciudad virtual, donde parece no haber historia, ni letras, ni grandes causas por qué vivir: sólo el flujo placentero de la vida, el chorro caliente y luego frío de la ducha, el prenderse o apagarse, el instante, la no-muerte.

No es novedad que aparezca un libro que critique la sociedad postmoderna, conformada por ciudadanos que ejercen la democracia mediante su derecho inalienable a consumir bienes y servicios, en especial, imágenes televisivas y de publicidad que a su vez reprograman sus miradas sobre el mundo, que son nuestras miradas. Lo nuevo, en el caso de la obra que aquí presentamos, es su visión integradora, su claridad conceptual y su ímpetu didáctico. Es un libro riguroso, un fichero sobre nociones y conceptos de la semiótica y de las ciencias sociales que genera redes de asociaciones en la mente del desaprensivo lector, permitiendo asomarse a la caja negra de nuestro diario vivir. Ya se quisiera cualquier miembro del Consejo Nacional de Televisión tener este documento para así ubicarse en el ciberespacio; aunque sospecho que por no ser muy letrados ni muy virtuales, quedarían marcando ocupado.

Celebro el *ars combinatoria* de este tratado, su ambición y generosidad, al dotarnos de herramientas específicas para despejar lo real. Al respecto, presento una muestra de nociones expuestas allí: el pastiche como ejercicio ahistórico (de Jameson), el mundo como representación (de Régis Debray), el espectáculo como montaje de imágenes (Guy Debord), la seducción como oferta del deseo (Lipovetsky), la postmodernidad, sinónimo de *media* (Vattimo), la teoría de la cultura como sistema de significación (Lash, Barthes, Eco), el mensaje ideológico (Eliseo Verón, que nada tiene que ver, por si acaso, con la Bruja Verón, que juega en el balompié inglés), lo virtual como realidad signica, como metaverdad (Castells), la plasticidad del sujeto informático (Barbero), el consumo me consume (Moulian), democracia y comunicación (Brunner), culturas híbridas (García Canclini), el mal del mall (Beatriz Sarlo, Buenos Aires).

Destaco aquí la base semiótica de este trabajo, uno de los más sólidos que haya leído en el concierto de las ciencias humanas. Pues no sólo se presenta la noción de signo acudiendo al tratado general de Umberto Eco; sino que se la discute también desde Saussure, Pierce y Wittgenstein; y así también, el relato no implica sólo la mención de Roland Barthes, sino los formalistas rusos, y la cultura el Círculo de Praga, Juri Lotman y la Escuela de Tartu.

Otro valioso referente de este trabajo es su presentación y comentario de las vanguardias artísticas del siglo xx, en especial las de la primera mitad; es decir, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo y, luego, de modo más lateral, el pop art. Reconocemos en estas citas de la cultura a un crítico que

nunca ha renunciado al espacio artístico y que considera que la experimentación actual en el ámbito de los signos y la maravillosa extensión del conocimiento humano ya estaban contenidas en el arte contemporáneo: flujos de imágenes, juegos de lenguajes, nuevas lógicas de pensamiento, cortocircuitos con la historia. Lo que por cierto ha cambiado es el sueño de modificar el mundo, la excelsa transgresión del artista (paria vestido de narciso), esos insectos voladores de Matta, la rayuela infantil de Cortázar o hasta el mismo diario de muerte de Enrique Lihn. En fin, el saber semiótico y la enciclopedia sobre el arte del siglo xx, potencian en su grado máximo la experiencia existencial de este autor como un paseante y mirador *voyeur* de la vida *chilensis*. Hay alguien que nos traduce a nuestra lengua, con los ejemplos de nuestra tele, de nuestras rutinas diarias, el glamour global, y nos hace sentir de modo cómplice, que estamos instalados en el mundo sin necesariamente haber salido del territorio de la mancha. Así que, muchachos y muchachas del Ministerio de Educación, del Consejo de la Tele y también del Consejo del Libro, a leer y que les aproveche.

Libro dinámico, complejo, de pliegues que no están a la vista. Hay una crítica furibunda a la sociedad de consumo y, sin embargo, notamos una distancia sideral con los mundos antiguos chilenos, con don Andrés Bello sentado en su sillón, Pablo Neruda tocando la campana en Isla Negra, con marchas, desfiles y banderas. Quizás exageremos o estemos proyectando ideas de una lectura muy personal. Existen, eso sí, fuerzas convergentes y divergentes en esta escritura: nostalgias por la tribu, los talleres literarios, el artista marginal, modos de escribir y de relacionarse; y superpuesto a ello, la seducción rubia de la actualidad, las imágenes desbordantes, la realidad que no podemos evitar, que nos conectan con nuestros flujos: mocos, mezquindades, deseos de superación, nuevas tecnologías, no dejarse envolver por la nostalgia, tan complaciente y tan autoritaria.

Tengo la impresión de que la primera parte del libro milita más con una sociología tradicional ligada a la crítica del capitalismo, en su mejor tradición, por cierto. Aquí, lo moderno se opone a lo postmoderno. El pensamiento histórico se deshace en la actualidad en una red de significantes vacíos; el sujeto crítico es un seductor complaciente y su conciencia un automatismo. La interpretación de los sueños y los manifiestos surrealistas son reconvertidos en un vídeo clip y, en su variante local, en un video loco. El relato de nuestras vidas es un flujo de imágenes, un chip que es necesario comprar e incorporar; acto natural que nos hace felices. Extraviado el referente histórico, el General Pinochet no es un dictador latinoamericano, digno de una novela del *boom* o de un testimonio social; sino un villano del *cartoon network*; alguien que cualquier ciudadano del mundo lo junta y confunde con malandras árabes y hacia atrás, con el mismo Atila. Somos como el Condorito del año 2004, donde no reconocemos al pájaro, ni a su perro ni la media agua; donde las imágenes han sido retocadas y podemos estar en cualquier parte del mundo, incluso en Yakarta. Es el pastiche nostálgico de Jameson, una cita vacía, un saludo a la bandera, una sonrisa a una ex amante, en pose de narciso.

Estamos en presencia de una sólida crítica al modelo de la cultura actual, que yo comparto en términos generales. Quiero indicar, sin embargo, que si la sociedad de consumo es una novedad para los chilenos y latinoamericanos; es cuento muy antiguo para los gringos y países del primer mundo. Es su *hábitat natural*. Es muy posible que ellos incorporen otras categorías en su vida cotidiana que les permite carnavalizar el mundo del consumo; quizás vivan más paródicamente sus relaciones con la televisión y la publicidad o, por último, quieran perfeccionar ese mundo y no cambiarlo.

La segunda parte del libro está más centrada en hacernos entender la nueva lógica de los tiempos, haciéndonos gozar con este mundo contradictorio, en el cual nos sentimos como el joven sujeto casi adolescente de los *Poemas y antipoemas* de 1954, que no sólo no entendía a la gente de la urbe sino que no entendía lo que leía en los periódicos, ni menos a las mujeres que usufructuaban de él como objeto sexual. Deambulando como bola guacha, este sujeto no halla dónde acudir: ¿Volver donde sus tías del pueblecito aquél?, ¿al Ateneo del colegio?, ¿al mantelito blanco de la humilde mesa? O, por el contrario, ¿enfilarse por los parques ingleses y franceses de Santiago de Chile y tratar de entender el flujo vehicular?

De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Álvaro Cuadra embiste contra la ciudad antigua, nuestra República de las Letras, por su carácter clasista y autoritario: el mundo es para los que saben hablar, leer y vestir correctamente. Sospecho, sin embargo, que el mundo que aquí se viene abajo es lo más querido de nuestras vidas y recuerdos: las utopías letradas, la educación liceana de las Humanidades, el glorioso Instituto Nacional. ¿Qué se hizo ese mundo, qué fue de los libros que leíamos, qué de Martín Rivas y Leonor Encina? ¿Nos servirá todo ello para gozar con la serie televisiva *Friends*?

Y frente a las Letras, cruzando el umbral, como en un pasaje de El Señor de los Anillos, aparece una Ciudad de los Césares renovada, un futuro que ya es presente: la ciudad virtual. Estamos en nuestra salsa, inmersos en nuestra pieza con una sopa Maggi frente a la tele "sapeando" *Romané* y *Amores de Mercado*, mirando de reojo, de modo culpable, los libros apilados en la mesita de luz, postergados una vez más. ¿Para qué leer a Rivera Letelier si en *Pampa Ilusión* aparecen mejor los pampinos, más limpios, menos feos y hablando menos garabatos? ¿Y para qué meterse con los machos tristes de Darío Osés si ahí está el Chingao de *Amores de mercado*, igual como imaginamos a un personaje popular? Aquí, Álvaro Cuadra ataca con todo, como en el *El Regreso del Jedi*. Las teleseries abolieron las clases sociales: somos todos plebeyos, todos nos parecemos. Sólo seremos mejores si tenemos más dinero. Por ello, nos enchufamos al programa *¿Quién quiere ser millonario?* y soñamos con serlo. ¡Qué lejos estamos de esos tiempos del teatro Ictus, a fines de los años 70, en plena dictadura, cuando en una obra colectiva Nissim Sharim se bajaba al escenario y hacía repetir a cada asistente la siguiente frase: "Somos millonarios, ¡qué felicidad!" y los espectadores, achunchados y compungidos, grandes disidentes, apenas podían repetir tal blasfemia!

En la ciudad virtual, la política es la publicidad, la libertad es el consumo, la letra es una imagen audiovisual, la asamblea es la llamada *on line* al programa "El Termómetro", el sexo es un *turn on* y un *turn off*. En fin, Donoso es Fuguet. Ahora bien, ¡cuidado! Fuguet es el nuevo tiempo: él registra nuevos espacios (rotondas, avenidas y *free ways*), el sándwich de piña con ketchup, nota los retoques de la propaganda de Firestone, informa sobre la decoración de interiores de las tiendas, enumera las marcas de auto, los logotipos de las vestimentas, los juegos de lenguaje de un individuo frente a otro, ególatras iletrados que parodian su nostalgia identificándose con personajes de videos que deambulan solos por Manhattan, Berlín o Barcelona; todo lo contrario a Donoso y Edwards, dinosaurios que no se cansan de caminar por el Parque Forestal o el Portal Fernández Concha.

Álvaro Cuadra hace un llamado de alerta, al indicar que la informática ha generado complejos sistemas de modelización que no necesariamente implican *a priori* la enajenación del sujeto. Distinguir entre el maravilloso conocimiento que ha alcanzado el hombre y sus usos es algo trascendente. El uso estrecho, narciso e infantil, que se otorga a la inventiva del hombre, debe conocerse, manipularse, para así transformarlo.

Más allá de la ciudad letrada y la ciudad virtual, ¿Hay un tercer espacio? ¿Cómo han lidiado otras sociedades con esa virtualidad que la comenzaron a vivir mucho tiempo antes que nosotros? Los gringos, es muy posible, que estén insertos en la cultura de la imagen, desde el fin de la segunda guerra mundial y que el mundo de la política se hizo visual y publicitable desde John Fitzgerald Kennedy, de familia plebeya. Y que la modelización virtual tenga su punto de inflexión con el hombre en la luna, que nos devolvió como efecto todas las comidas envasadas y los trastos plásticos. ¿Cómo se las han arreglado ellos para vivir? ¿Cómo construiremos nosotros una vía distinta, ajena al carril de la modernidad capitalista? Ser de cultura católica y no protestante, marxista latinoamericano y pequeño propietario, devoto de Neruda, de Perra y de las vanguardias plásticas de los 70, ¿hará la diferencia? El respetable público dirá.

Libro contingente, que nos pone alerta ante los signos diarios. Ricardo Lagos, ¿un buen relato antiguo republicano? Lavín, ¿un mal uso virtual? La-la ¿un buen titular para "31 minutos"? Desde la ciudad de la escritura, los candidatos a alcalde de Santiago deberían ser un árabe y un judío: Sabat o Schaulsohn, signos de proyectos étnicos y nacionales, bien armonizados en el discurso republicano, vía catolicismo y masonería. Pero el consumidor de la ciudad virtual reclama a Alcaíno y a Trivelli, hombres estrellas, con *new look*, que harán furor con corbatas, camisas blancas y ondulaciones de cabello.

¿Y qué decir de la carrera presidencial, cuyo escenario es la *Japan Animation* o historieta japonesa: por un lado los samurai y por el otro una superposición de los Ángeles de Charlie con Kill Bill I? Se dice que en Bill Kill II, a la protagonista le tienen varias sorpresas. ¿Quién ganará? Yo creo que la clave está en esa segunda parte de la película que ya salió en video en USA (acabo de verla

en una tienda de Brown University, en Providence; aunque resistí a duras penas a la seducción y no la compré).

De un libro sólo se pide que comprenda la realidad, que la rehaga y, mejor, que la despedace. Éste tiene la elegancia de otorgar una caja de herramientas para que cada uno tome el riesgo de ensuciarse con sus propias manos. Hay recodos de silencio, planos inclinados y círculos concéntricos; hay pasión intelectual, curiosidad por el mundo e inquietud por el futuro que nos depara. Libro *iceberg*, a medida que lo leemos crecemos por dentro hasta ensimismarnos en la historia cotidiana de nuestra familia y nuestra nación. Álvaro, quiero agradecer-te este don y espero que muchos conciudadanos lleven en su paso por el umbral esta enigmática rayuela, esta letra imaginada en nuestros corazones.

RODRIGO CÁNOVAS

LUIS G. DE MUSSY R. Y SANTIAGO ARÁNGUIZ P., *Teófilo Cid: Soy leyenda. Obras completas*, Vol. I, Editorial Cuarto Propio/La Nación / Universidad Finis Terrae, 2004, 573 págs.

La edición de las *Obras Completas* de Teófilo Cid, en su primer volumen de dos planificados, compiladas y prologadas extensamente por Santiago Aránguiz y Luis de Mussy, implica una serie de consideraciones, todas de un valor innegable, dentro de los acontecimientos literarios de nuestra escena poética de los primeros años del nuevo milenio, entreverada, proliferante, hiperactiva, un tanto esquivoide y no pocas veces turbia. El trabajo arqueológico y de restauración de ciertos poetas que marcaron una suerte de canon sumergido y marginal, que reaparece de vez en cuando o bien queda subsumido *per secula* por los poetas de la serie canónica establecida por la crítica más tradicional, y la *summa* de antologías más relevantes de este canon 'sumergido', como las de Romeo Murga, Alberto Rojas Jiménez, Rosamel del Valle, Omar Cáceres o José Domingo Gómez Rojas, por citar algunos de los vates reeditados recientemente, y, en algunos casos recontextualizados, es, para quien escribe estas líneas, una de las aportaciones más relevantes de este período; junto al trabajo de traducción —realizado tanto por poetas como Armando Uribe, Armando Roa Vial, Rodrigo Rojas, Piero Montebruno o personas alejadas del mundo creativo como el psiquiatra Otto Dorr—, incluso tanto o más que la misma producción poética, que salvo la de algunos cinco o seis nombres, el resto es más bien reiterativo y, sobre todo, epigonal.

Creo que no es menor lo planteado, ya que esta labor de arqueología literaria, realizada en el caso que nos ocupa por dos jóvenes historiadores, y aproximándonos al bicentenario de la Nación, cobra una relevancia fundamental, en tanto tarea de revisión y desmitificación, en el borde de los llamados Estudios Culturales, de una poesía y una poética: la de las vanguardias y sobre todo el surrealismo mandragoriano, que no han quedado al parecer clausuradas —o que por surgir en nuestro país desfasadas como lo plantea Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* (Tomo III)— necesitan releerse a la luz de una nueva recepción, que debele cómo opera la "apropiación cultural" en nuestros procesos literarios hispanoamericanos, no sólo de un modo diacrónico, sino también sincrónico. En el caso de "La Mandrágora", Subercaseaux plantea: "El modo cómo se dio un movimiento en el pasado —en este caso la vanguardia bifronte de las primeras décadas— incide en cómo se asume (o apropia) la misma tendencia en un momento posterior. La tradición artística o de pensamiento que opera en un momento histórico dado no es una supervivencia inerte del pasado; por el contrario, toda tradición opera selectivamente y responde por ende a una apropiación interesada de un pasado configurado y de un presente que se está configurando." Y para esto no basta el estudio crítico, sino que es necesario, como lo hacen Aránguiz y De Mussy rescatar y reconstruir el *corpus* tanto de un movimiento como de un autor, para que el lector, especializado o lego, pueda juzgar estética y

contextualmente y, como agrega Subercaseaux, la necesidad de revisar todo los casos de vanguardismo literario que se gestaron en torno a la revista *Mandrágora*.

La lucidez de Cid no lo aleja de estas ideas de revisión de la apropiación vanguardista europea por los movimientos latinoamericanos —chileno en este caso— y ya en una crónica recogida por Alfonso Calderón en *¡Hasta Mapocho no más!*, reflexiona de la siguiente manera: “La llegada del poeta Vicente Huidobro desde Europa, acontecimiento que ocurrió en la década del treinta, fue en cierto modo augural. Aventó el polvillo de monotonía que el hacer doméstico iba depositando en nuestras almas. Traía nuevas ideas, propósitos lozanos de renovación, interrogantes que engastaban, como anillo al dedo, a los afanes de una extensa zona espiritual de la juventud. No sé hasta qué punto su influencia fue beneficiosa para la formación de mucha gente; me atrevo a creer algunas veces que tal vez no estuvo bien su llegada para muchos. Es posible que haya contribuido a poner en nivel de zozobra y naufragio la incipiente ola que hacía balancear nuestras inquietudes. Algunos han quedado marcados por la nostalgia europea... Es verdad, era un tanto peligroso introducir los elementos del arte moderno, disociadores por excelencia, en algunas almas ingenuas. Desde entonces, la juventud ha seguido tomando por modelo a Rimbaud o Lautremont, sin comprender que estos dos grandes poetas no tienen nada de paradigmáticos en tanto su actitud vital como en su obra. Son señeros y excepcionales en el más amplio e higiénico sentido de la palabra”. La esquivia y escasa excepción y el modelo, el paradigma. Dos concepciones y fenómenos que, actualmente, se confunden con facilidad no sólo en los poetas jóvenes que tienden a teorizar, sino en los mayores que, teorizando tienden a mistificar, lo que es más grave y peor aún.

El caso de Teófilo Cid es tal vez uno de los más complejos: poeta, novelista, cuentista y cronista adscrito a un grupo surrealista chileno nacido tardíamente en una provincia de poco o nulo ajetreo cultural como Talca y emigrado después a Santiago, que planteaba una literatura más bien intransitiva en una época de gran efervescencia política y social, como la del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, y que se caracterizaron por unos inicios, además de programáticamente surrealistas bretonianos, sumamente alborotadores y performativos, es una figura fácil de confundirnos, de “pasar gato por liebre” en tanto su calidad y potencial propiamente literario. Si sumamos a esto su dandysmo y aura de poeta maldito, cierra un cuadro más de ecos y reverberaciones que de una recepción minuciosa y acabada de su obra, que es la posibilidad que nos ofrecen los autores en esta primera entrega de la obra completa de Teófilo Cid.

El volumen se estructura en una primera parte que contiene su poesía dispersa en revistas y folletos, como la aparecida en la revistas *Mandrágora*, *Total*, *Ximena*, *Multitud*, *Clío*, *Cántaro*, y *SECH*, más en los tres volúmenes de poesía publicados en vida por Cid: *Camino del Nielol* (1954); *Niños en el río* (1955) y *Nostálgicas mansiones* (1962); más los publicados en antologías e inéditos póstu-

mos. La segunda parte contiene su narrativa, tanto relatos publicados en revistas como *Multitud*, *Pro-Arte* y *Mapocho* como en libros: *Bouldroud* y *El tiempo de la sospecha*. Finalmente una única pieza de teatro, *Alicia ya no sueña*, ensayos y traducciones, sobre todo de los poemas de Vicente Huidobro publicados en francés, lo que no deja de ser un hecho cultural *per se* bastante paradójal. Dejamos a la curiosidad del lector la calidad y el valor de la producción de Teófilo Cid, su valor contextual y la proyección actual de este poeta que, como Baudelaire en su lectura refractaria de Poe, se sentía marcado por el estigma de la aureola del destino aciago. Aránguiz y De Mussy nos ofrecen *su* lectura y la *imparcial* de los textos mismos, para que podamos ver cuanta luz había en la escritura de este "Master de la noche".

THOMAS HARRIS E.

MARCOS GARCÍA DE LA HUERTA I., *Pensar la Política*, Santiago, Editorial Random House-Sudamericana 2004, 276 págs.

Este nuevo libro de Marcos García de la Huerta examina los cambios radicales que actualmente obligan a repensar la democracia y a reflexionar sobre la política y las razones de su declinación. La obra fue galardonada con el premio "Mejores Obras Literarias" en el género Ensayo Inédito el año 2003. Es un texto lúcido y estimulante que incursiona en las distintas formas de buscar respuestas a los significados cambiantes de la acción política en la historia. Desde una perspectiva filosófica e histórica, el libro interroga sucesivamente el carácter político de la polis griega, de las dos grandes revoluciones modernas, la americana y la francesa, la formación de los Estados nacionales en América Latina y la más reciente transición chilena. Los distintos ensayos que componen el texto se articulan en torno a una idea matriz: la especificidad de la acción política y la exigencia siempre renovada de sustentar la libertad individual en la acción colectiva. Siguiendo la distinción arendtiana entre lo privado y lo público, el autor afirma: "El principio rector de la vida política es la fidelidad, no la integridad o acuerdo de mí mismo conmigo mismo. La fidelidad se refiere a las acciones comunes".

Una reflexión sobre la política en la actualidad no puede dejar de hacerse cargo de la resignificación que la política experimenta ante la emergencia de un nuevo poder sustituto del poder soberano: el libre mercado global. Somos testigos de la imposición progresiva de una lógica opaca que invoca la necesidad mercantil como instancia suprema de sentido. A través suyo se expresa un discurso político fuerte que, sin reconocer su carácter, sostiene una imagen naturalizada del mundo, donde la posibilidad de que la voluntad consciente participe en la definición de las metas, queda excluida. En este aspecto, este ensayo ofrece múltiples vías de exploración de esta situación paradójica en la que una política produce el vaciamiento del sentido de la política, en que la libertad se ejerce para clausurar la posibilidad misma de imaginar un mundo alternativo. Una situación, en suma, en la que el estado del bienestar ha dado lugar a un estado de malestar.

La progresiva autonomización de la esfera económica, tiene como contrapartida la anexión de la política, su subordinación y anulación. La constitución de una "economía pura", despojada de su apellido inicial, se expresa y perfecciona con la llamada globalización, que precisamente "otorga todo el protagonismo a la economía y sus agentes y escaso o nulo a la acción y a la política". "El riesgo de reducción y degradación de la política", nos recuerda el autor, "es una nueva variante de las sucesivas formas en que la política ha sido colonizada por la filosofía, la teología, la jurisprudencia, la moral, la ciencia o la técnica". Al igual que la moderna física matemática supone un espacio homogéneo, sin las distinciones cualitativas de la física griega clásica, la teoría del mercado libre supone una sociedad de individuos-átomos, es decir, requiere la destrucción de los vínculos asociativos de toda clase, como condición de la im-

posición de su propia lógica: la liquidación de las organizaciones intermedias responde a una estrategia deliberada de constitución de la sociedad hobbesiana de los lobos.

Para imponerse, las fuerzas del mercado requieren, sin embargo, instalarse en el imaginario como un "nuevo poder soberano". "No en vano la teoría habla de "mercado soberano" y de "soberanía del consumidor": esta metáfora indica que la esfera de decisión económica aspira a suplantar a la soberanía propiamente tal: a evacuar la ciudadanía e imponerse sobre el poder del Estado, aunque requiera para ello del concurso del propio Estado. Pues el mercado no se constituye él sólo, espontáneamente, en soberano".

Este nuevo orden no admite opciones y se presenta como el corolario natural de un largo proceso de extensión del mercado, de liberación de las ataduras que limitaban la libertad individual de elegir y de actuar. En contraposición a una concepción habermasiana que supone "la participación activa en las decisiones, a través de la argumentación, el diálogo y la persuasión —la acción comunicativa diría Habermas—"; impera lo que García de la Huerta llama, haciendo referencia a la filosofía clásica griega, "la base conceptual de la moderna legitimación tecnocrática del poder". Ésta consiste en una política configurada según un modelo gerencial, reducida a la gestión o, como reza la fórmula de Saint Simon, a la "simple administración de las cosas". "La tecnocracia permanece, es cierto, como una práctica del poder antes que como una teoría política explícita, pero se sostiene en la idea de la política como práctica de las ciencias de la administración".

Siguiendo esta línea argumental, el libro se interroga por la clase de democracia conquistada en Chile en la actual fase de normalidad institucional y por la forma de reinserción internacional que implica la estrategia de apertura al mercado mundial. Se reproduce en ambos aspectos una situación paradójica, en la que el incremento de la libertad individual coincide con un fuerte sentimiento de impotencia y resignación. Entre nosotros, nos dice el autor, "la recuperación de las libertades ciudadanas no se ha experimentado a la vez como una verdadera recuperación democrática". Y, por lo que toca a los tratados de libre comercio, desde el lado chileno el móvil es ante todo económico, mientras que para nuestras poderosas contrapartes el interés es básicamente político, consistente en establecer una cabeza de playa para el acceso al resto del continente".

"Pensar la Política" incursiona en otro concepto de la política e intenta al mismo tiempo hacer verosímil un estado de cosas alternativo. Esta posibilidad pasa ciertamente por devolver un sentido a la política, mostrar su necesidad propia y delimitar las condiciones de su dignidad. Simultáneamente, ello supone recrear condiciones para sustentar un desarrollo democrático basado en la capacidad de los ciudadanos para decidir sobre los asuntos de interés común. El espacio donde se expresa el carácter político de la convivencia es un espacio público capaz de traducir en acciones conjuntas los diferendos inherentes al colectivo. La deliberación, la negociación y el acuerdo son igualmente inheren-

tes a la acción. En el mismo sentido de Lechner, a los cuatro frentes para mejorar la calidad de la democracia –combatir la naturalización de lo social, combatir la fragmentación del colectivo, el presentismo y el confinamiento privatista de la existencia–, García de la Huerta agrega la necesidad de despertar las energías utópicas para vitalizar una democracia ritualizada y meramente procedimental. La afirmación de la “necesidad de la política”, viene a ser en este aspecto, una suerte de réplica a la hegeliana “necesidad de la historia”. Restituir la función de un espacio público institucionalizado políticamente, más allá del funcionalismo vigente, parece ser, en efecto, una condición indispensable. “Si no se reconoce una especificidad a la política, una esfera propia de su competencia, no hay forma de distinguir la *res* pública de la *cosa nostra*”. La reducción del espacio público y la colonización económica de la política significan la destrucción de la ciudad”, es decir, la anulación del ciudadano, el vaciamiento de sentido de la política. Ese vacío provoca formas de identificación sustitutivas como la exaltación del nacionalismo deportivo o, a falta de proyectos de futuro, la recuperación engañosa de una memoria escindida, hecha de fragmentos.

“Pensar la política” es un inteligente esfuerzo por mostrar los obstáculos y peligros que trae asociados para la sociedad y la cultura, la mercantilización del mundo y el debilitamiento del Estado en una nación creada desde el Estado.

EDUARDO MUÑOZ S.

C. MATA INDURÁIN, *Doce estudios sobre Navarro Villoslada. Semblanzas y obras literarias*, Ayuntamiento de Viana, 2002.

Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) es un claro ejemplo de un novelista representativo de un romanticismo español que se da retrasadamente en la Península. Es un cultivador de la novela histórica cuyas obras más representativas se editan en los años 1846 (*Doña Blanca de Navarra*), 1849 (*Doña Urraca de Castilla*) y 1879 (*Amaya o Los vascos en el siglo VIII*). La simple indicación de los años de publicación señalan la distancia de un movimiento que se centra en el 1800 y cuya revolución en España se produce en la década del 30 en el teatro.

Recordamos esto porque nos acaba de llegar el texto que genera estas líneas, un estudio centrado en su obra literaria del ensayista Carlos Mata Induráin. Fue un autor prolífico que sobresalió, además, políticamente y dentro de márgenes religiosos claros y precisos; es, no cabe duda, un novelista del XIX injustamente olvidado.

El texto del profesor Mata está construido por doce acercamientos críticos, los que se agrupan en dos secciones: 1. semblanzas y 2. comentarios de obras literarias.

La primera (págs. 15-51) contiene tres ensayos en que se delinea la vida y obra del autor en referencia: se destacan hechos relevantes de su vida, su condición literaria que destaca por el cultivo de diversos géneros, su participación política, su defensa incondicional de los valores vascos y católicos, las connotaciones generales de su quehacer novelesco, en fin su incrustación en la vida peninsular del siglo XIX. La segunda parte (págs. 53-216) está dedicada a entregar, en cuatro ensayos críticos, distintos acercamientos a su creación novelesca. Destacan, en este sentido, los tres estudios dedicados a sus tres novelas históricas románticas: *Doña Blanca de Navarra* (págs. 55-84), *Doña Urraca de Castilla* (págs. 85-112) y *Amaya o Los vascos en el siglo VIII* (págs. 113-152).

Las tres novelas señaladas son analizadas en profundidad destacando los rasgos comunes. El ensayista lo establece en distintos momentos: "Las novelas históricas de Navarro Villoslada deben ser juzgadas en su contexto literario, el de la novela histórica romántica (...) todos los novelistas manejaban unos mismos recursos de acción aprendidos en *Ivanhoe*. Se suceden los elementos dramáticos y folletinescos, muy poco verosímiles. El narrador, omnisciente en tercera persona, controla todos los hilos de la acción, dejando muy poca capacidad re-creativa al lector. La estructura es harto sencilla, siguiendo casi siempre un orden cronológico lineal. Los personajes son planos, están caracterizados maniqueamente, estilizados hacia el bien o hacia el mal: unos encarnan todos los defectos (doña Leonor, Ataúlfo de Moscoso, Pacomio) y se nos hacen odiosos; otros, en cambio, son dechados de virtudes (doña Blanca, Jimeno, Ramiro, Amaya, García, Ranimiro) y se ganan nuestra simpatía. En las tres novelas hay un personaje femenino que encarna todos los valores cristianos (Inés, Munime, la propia Amaya)..." (pág. 24)...El ensayista se aboca, luego, a analizarlas, tomando, siempre, parámetros similares: génesis y primeras ediciones, argumento,

historia y ficción, la reconstrucción arqueológica, fuentes históricas, el narrador, los personajes, técnicas estructurales, uso del tiempo y espacio.

Se trata de un estudio completísimo, el que, además de los puntos señalados, está enriquecido con la visión biográfica del autor; que se ha indicado, y un *Contexto histórico: la novela romántica española* (págs. 55-62), necesarios para comprender al novelista navarro.

Me interesa revisar los acercamientos críticos a dos de las novelas señaladas (*Doña Blanca de Navarra* y *Amaya*) porque ambas son obras que deben ser consideradas en relación con otras novelas del romanticismo español como *Sancho Saldaña El castellano de Cuéllar* (1834), de José de Espronceda; *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), de Larra; *Doña Isabel de Solís* (1837), de Martínez de la Rosa; *El señor de Bambibre* (1844), de Gil y Carrasco, entre otros.

Sobre *Doña Blanca de Navarra*, el ensayista determina su importancia histórica: "...el autor trata aquí novelescamente unos sucesos históricos ya de por sí altamente dramáticos: la muerte de la Princesa de Viana, fallecida en extrañas circunstancias en 1464, y, tras un paréntesis de quince años, el corto reinado de su hermana doña Leonor, Condesa de Foix, que duró solamente quince días, después de su coronación en 1479" (pág. 62).

Se rastrean, luego, las circunstancias que caracterizaron tanto a la génesis novelesca como a la primera edición del texto, para determinar aspectos literarios que ya hemos señalado para terminar indicando tres peculiaridades de su novela: la verosimilitud histórica, el afán moralizante y la visión providencialista de la historia.

Sobre *Amaya o Los vascos en el siglo VIII*, el profesor Mata le dedica dos ensayos en que partiendo de la matriz temática mínima logra configurar un estudio clave para dilucidar la historia de su gestación, las circunstancias históricas que se encuentran en su origen y la plasmación de elementos históricos en un plano ficticio. Sitúa el ensayista, en primer lugar, la temática del texto: "...La acción comienza en el momento de la invasión musulmana el año 711. Godos y vascos, enfrentados en una lucha que dura tres siglos, se unen frente al enemigo exterior para defender lo que tienen en común: la religión cristiana. La Cruz acaba uniendo a los seculares enemigos, y de la unión de ambos pueblos —simbolizados por el matrimonio de Amaya y García— nace, según la tesis tradicionalista del escritor, una nueva realidad que será el embrión de España" (pág. 24).

El primero de dichos ensayos (*Sobre la génesis de Amaya o Los vascos en el siglo VIII*), como su nombre lo indica, transcriben catorce documentos que tienen, por fin, los seis primeros (págs. 122-129) dar a conocer aspectos relacionados con el plan novelesco y circunstancias que rodearon las fases y formas de redacción y escritura; los ocho restantes (págs. 130-134) se refieren a la forma de trabajar los personajes. El segundo ensayo (pp. 135-152) incorpora la correspondencia sostenida con un amigo, Luis Echeverría, en que se responde a una serie de interrogantes sobre datos necesarios para la ambientación de la novela.

Estos dos ensayos sobre *Amaya* son indispensables para comprender el proceso creador de Navarro Villoslada, a la vez que arroja luces sobre problemas relacionados con la elaboración de la novela histórica.

El texto se cierra con cinco ensayos relacionados estrictamente con la obra creativa de Navarro Villoslada: el primero (*El 'bardo' de Escocia y el 'Homero' de Vasconia: Walter Scott, modelo de Navarro Villoslada*. (págs. 153-161) lo relaciona con el creador de la novela histórica y entrega un interesante acercamiento teórico al género; el segundo (*Dos novelas históricas inéditas de Navarro Villoslada: "Doña Toda de Larrea" y "El hijo del Fuerte"* págs. 163-183) se refiere a una investigación en torno a documentos inéditos en una posible novela que bajo diferentes nombres dejó el novelista (*Doña Toda de Larrea, La madre de la Excelente, El hijo del Fuerte, Los bandos de Navarra, Pedro Ramírez*) y que el ensayista editara en 1998, en Clásicos Castalia, con el título de *Doña Toda de Larrea o La madre de la Excelente*; el tercero (págs. 185-198) se refiere a la huella que la historia del reino de Navarra dejó en su novelística: las novelas claves, en este sentido, son *Amaya* –los orígenes del pueblo navarro– y *Doña Blanca de Castilla* –la debilitación del reino– y el proyecto denominado *Pedro Ramírez* –relata la conquista de Navarra por los castellanos en 1512; el cuarto (*Cervantes y Navarro Villoslada. Reminiscencias quijotesca en el "Pedro Ramírez"*, págs. 199-207) lo relaciona con Cervantes, y el quinto (*Navarro Villoslada, poeta*, págs. 209-216) revisa una dimensión poco conocida del autor, la poética.

El libro que hemos reseñado es un importante aporte a los estudios sobre novela española del XIX, especialmente sobre las connotaciones que tiene el romanticismo español y que se manifiestan, claramente, en Navarro Villoslada. En general, el nombre del novelista navarro es sólo mencionado en las historias de literatura española y era necesaria una revisión crítica como los doce ensayos contenidos en el texto. El profesor Carlos Mata Induráin era el académico adecuado para hacerlo, pues su preocupación por Navarro Villoslada muestra obras concretas, además de los ensayos que hemos leído, entre las que destacan *Francisco Navarro Villoslada y sus novelas históricas* (Gobierno en Navarra, Pamplona, 1995) y la edición crítica de *Doña Toda de Larrea. La madre de la Excelente* (Clásicos Castalia N° 244, Madrid, 1998).

EDUARDO GODOY GALLARDO

Universidad de Chile

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

EDICIONES DE LA
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

TÍTULOS PUBLICADOS
1990-2004

- A 90 años de los sucesos de la escuela Santa María de Iquique* (Santiago, 1998, 351 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 347 págs.), tomo I.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 371 págs.), tomo II.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 387 págs.), tomo III.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 377 págs.), tomo IV.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 412 págs.), tomo V.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2001, 346 págs.), tomo VI.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2001, 416 págs.), tomo VII.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, 453 págs.), tomo VIII.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, 446 págs.), tomo IX.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, 462 págs.), tomo X.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2003, 501 págs.), tomo XI.
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 271 págs.), tomo XVI.
- Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufra-gios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2003, 866 págs.).
- Bianchi, Soledad, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).
- Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, *La época de Balmaceda. Confe-rencias* (Santiago, 1992, 123 págs.).
- Contreras, Lidia, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo xx. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)* (San-tiago y Buenos Aires, 2000, 336 págs.), tomo I.
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo xx. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)* (Santiago y Buenos Aires, 2003, 331 págs.), tomo II.

- Diccionario de uso del español de Chile (DUECh). Una muestra lexicográfica*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Departamento de Extensión Cultural y Academia Chilena de la Lengua, Comisión de Lexicografía (Santiago, 2001, 166 págs).
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, *Catálogo de publicaciones*, 1999, edición del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (Santiago, 1999, 72 págs.).
- Ehrmann, Hans, *Retratos* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. 1891-1924. Chile visto a través de Agustín Ross*, 2ª edición (Santiago, 2000, 172 págs.), vol I.
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. Durante la república*, 2ª edición (Santiago, 2000, 201 págs.), vol II.
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. En torno de Ricardo Palma*, 2ª edición (Santiago, 2000, 143 págs.), vol III.
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. La primera misión de los Estados Unidos de América en Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 213 págs.), vol IV.
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1992, *Informes*, N° 1 (Santiago, julio, 1993).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1993, *Informes*, N° 2 (Santiago, agosto, 1994).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1994, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 1995).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1994, *Informes*, N° 4 (Santiago, diciembre, 1996).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1998, *Informes*, N° 1 (Santiago, diciembre, 1999).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1999, *Informes*, N° 2 (Santiago, diciembre, 2000).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2000, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 2001).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2000, *Informes*, N° 4 (Santiago, diciembre, 2002).
- Gazmuri, Cristián, *La persistencia de la memoria. Reflexiones de un civil sobre la dictadura* (Santiago, 2000, 156 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *Tres hombres, tres obras. Vicuña Mackenna, Barros Arana y Edwards Vives* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, 250 págs.), tomo primero.
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, 154 págs.), tomo segundo.
- González Miranda, Sergio, *Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre* (Santiago, 2ª edición, 2002, 474 págs.).
- González V., Carlos, Hugo Rosati A. y Francisco Sánchez C., *Guaman Poma. Testigo del mundo andino* (Santiago, 2003, 619 págs.).
- Guerrero Jiménez, Bernardo (editor), *Retrato hablado de las ciudades chilenas* (Santiago, 2002, 309 págs.).

- Lizama, Patricio, *Notas de artes de Jean Emar* (Santiago, 2003).
- Lizama Silva, Gladys (coordinadora), *Modernidad y modernización en América Latina. México y Chile, siglos XVIII al XX* (Santiago, 2002, 349 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las suaves cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1814-1932* (Santiago, 1999, 338 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las ardientes cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1932-1994* (Santiago, 2000, 601 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *El espejismo de la reconciliación política. Chile 1990-2002* (Santiago, 2002, 482 págs.).
- Matus, Alfredo y Mario Andrés Salazar, editores, *La lengua, un patrimonio cultural plural* (Santiago, 1998, 106 págs.).
- Mazzei de Grazia, Leonardo, *La red familiar de los Urrejola de Concepción en el siglo XIX* (Santiago, 2004, 193 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II*, primera reimpresión (Santiago, 1992, 172 págs.).
- Mitre, Antonio, *El dilema del centauro. Ensayos de teoría de la historia y pensamiento latinoamericano* (Santiago, 2002, 141 págs.).
- Montealegre Iturra, Jorge, *Prehistorieta de Chile* (Santiago, 2003, 146 págs.).
- Moraga, Pablo, *Estaciones ferroviarias de Chile. Imágenes y recuerdos* (Santiago 2001, 180 págs.).
- Morales, José Ricardo, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos siglos XVI y XVII* (Santiago, 1994, 117 págs.).
- Muratori, Ludovico Antonio, *El cristianismo feliz en las misiones de los padres de la Compañía de Jesús en Paraguay*, traducción, introducción y notas Francisco Borghesi S. (Santiago, 1999, 469 págs.).
- Oña, Pedro de, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- Pinto Rodríguez, Jorge, *La formación del Estado, la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, 2ª edición (Santiago 2003, 320 págs.).
- Piwonka Figueroa, Gonzalo, *Orígenes de la libertad de prensa en Chile: 1823-1830* (Santiago, 2000, 178 págs.).
- Plath, Oreste, *Olografías. Libro para ver y crear* (Santiago, 1994, 156 págs.).
- Retamal Ávila, Julio y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843-1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 29, primer semestre (Santiago, 1991, 150 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 30, segundo semestre (Santiago, 1991, 302 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 31, primer semestre (Santiago, 1992, 289 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 32, segundo semestre (Santiago, 1992, 394 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 33, primer semestre (Santiago, 1993, 346 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 34, segundo semestre (Santiago, 1993, 318 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 35, primer semestre (Santiago, 1994, 407 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 36, segundo semestre (Santiago, 1994, 321 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 37, primer semestre (Santiago, 1995, 271 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 38, segundo semestre (Santiago, 1995, 339 págs.).

- Revista *Mapocho*, N° 39, primer semestre (Santiago, 1996, 271 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 40, segundo semestre (Santiago, 1996, 339 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 41, primer semestre (Santiago, 1997, 253 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 42, segundo semestre (Santiago, 1997, 255 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 43, primer semestre (Santiago, 1998, 295 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 44, segundo semestre (Santiago, 1998, 309 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 45, primer semestre (Santiago, 1999, 264 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 46, segundo semestre (Santiago, 1999, 318 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 47, primer semestre (Santiago, 2000, 465 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 48, segundo semestre (Santiago, 2000, 378 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 49, primer semestre (Santiago, 2001, 458 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 50, segundo semestre (Santiago, 2001, 424 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 51, primer semestre (Santiago, 2002, 372 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 52, segundo semestre (Santiago, 2002, 456 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 53, primer semestre (Santiago, 2003, 351 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 54, segundo semestre (Santiago, 2003, 364 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 55, primer semestre (Santiago, 2004, 359 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 56, segundo semestre (Santiago, 2004, 508 págs.).
- Rubio, Patricia, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael, *La gira del Presidente Balmaceda al norte. El inicio del "crudo y riguroso invierno de un quinquenio (verano de 1889)"* (Santiago, 2001, 206 págs.).
- Salazar, Mario Andrés y Patricia Videgain, editores, *De patrias, territorios, identidades y naturaleza* (Santiago 1998, 147 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael y José Ignacio González Leiva, *La Expedición Malaspina en la frontera austral del imperio español* (Santiago, 2004, 944 págs.).
- Salinas, Maximiliano, Daniel Palma, Christian Baeza y Marina Donoso, *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (Santiago, 2001, 292 págs.).
- Scarpa, Roque Esteban, *Las cenizas de las sombras*, estudio preliminar y selección de Juan Antonio Massone (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Stabili María Rosaria, *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)* (Santiago, 2003, 571 págs.).
- Stefan Rinke, *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile, 1930-1931* (Santiago, 2002, 174 págs.).
- Toro, Graciela, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Vamos gozando del mundo. La picaresca chilena. Textos del folklore*, compilación Patricia Chavarría (Santiago, 1998, 100 págs.).
- Uribe, Verónica (editora), *Imágenes de Santiago del nuevo extremo* (Santiago, 2002, 95 págs.).
- Valdés Chadwick, Consuelo, *Terminología museológica. Diccionario básico, español-inglés, inglés-español* (Santiago, 1999, 188 págs.).
- Valle, Juvencio, *Pajarería chilena* (Santiago, 1995, 75 págs.).

- Vicuña, Manuel, *Hombres de palabras. Oradores, tribunos y predicadores* (Santiago, 2003, 162 págs.).
- Virgilio Maron, Publio, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (Santiago, 1994, 425 págs.).

COLECCIÓN FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA COLONIA

- Vol. I Fray Francisco Xavier Ramírez, *Coronicón sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (Santiago, 1994, 280 págs.).
- Vol. II *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer conde de Maule*, prólogo, revisión y notas de Sergio Martínez Baeza (Santiago, 1994, 300 págs.).
- Vol. III *Archivo de protocolos notariales de Santiago de Chile. 1559 y 1564-1566*, compilación y transcripción paleográfica de Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe R., introducción de Álvaro Jara H. (Santiago, 1995-1996, 800 págs.) dos tomos.

COLECCIÓN FUENTES PARA LA HISTORIA DE LA REPÚBLICA

- Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).
- Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).
- Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).
- Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María a su hija Elisa*, recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).
- Vol. V *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 524 págs.).
- Vol. VI *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).
- Vol. VII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, 1995, 577 págs.).
- Vol. VIII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, primera reimpresión, 1997, 577 págs.).
- Vol. VIII *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León L. (Santiago, 1996, 303 págs.).
- Vol. IX "... I el silencio comenzó a reinar". *Documentos para la historia de la instrucción primaria*, investigador Mario Monsalve Bórquez (Santiago, 1998, 290 págs.).
- Vol. X *Poemario popular de Tarapacá 1889-1910*, recopilación e introducción, Sergio González, M. Angélica Illanes y Luis Moulian (Santiago, 1998, 458 págs.).
- Vol. XI *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga. Del "Cielito Lindo" a la Patria Joven*, recopilación de Rafael Sagredo Baeza (Santiago, 1998, 684 págs.).

- Vol. XII *Francisco de Miranda, Diario de viaje a Estados Unidos, 1783-1784*, estudio preliminar y edición crítica de Sara Almarza Costa (Santiago, 1998, 185 págs.).
- Vol. XIII *Etnografía mapuche del siglo XIX*, Iván Inostroza Córdova (Santiago, 1998, 139 págs.).
- Vol. XIV *Manuel Montt y Domingo F. Sarmiento. Epistolario 1833-1888*, estudio, selección y notas Sergio Vergara Quiroz (Santiago, 1999, 227 págs.).
- Vol. XV *Viajeros rusos al sur del mundo*, compilación, estudios introductorios y notas de Carmen Norambuena y Olga Uliánova (Santiago, 2000, 742 págs.).
- Vol. XVI *Epistolario de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941)*, recopilación y notas Leonidas Aguirre Silva (Santiago, 2001, 198 págs.).
- Vol. XVII *Leyes de reconciliación en Chile: Amnistias, indultos y reparaciones 1819-1999*, Recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2001, 332 págs.).
- Vol. XVIII *Cartas a Manuel Montt: un registro para la historia social y política de Chile. (1836-1869)*, estudio preliminar Marco Antonio León León y Horacio Aránguiz Donoso (Santiago, 2001, 466 págs.).
- Vol. XIX *Arquitectura política y seguridad interior del Estado. Chile 1811-1990*, Recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2002, 528 págs.).
- Vol. XX *Una flor que renace: autobiografía de una dirigente mapuche*, Rosa Isolda Reuque Paillalef, edición y presentación de Florencia E. Mallon (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Vol. XXI *Cartas desde la Casa de Orates*, Angélica Lavín, editora, prólogo Manuel Vicuña (Santiago, 2003, 105 págs.).
- Vol. XXII *Acusación constitucional contra el último ministro de la República don José Manuel Balmaceda. 1891-1893*, recopilación de Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2003, 536 págs.).

COLECCIÓN SOCIEDAD Y CULTURA

- Vol. I Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850-1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).
- Vol. II Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas. 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).
- Vol. III Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).
- Vol. IV Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).
- Vol. V Paula de Dios Crispi, *Immigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).
- Vol. VI Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).
- Vol. VII Ricardo Nazer Ahumada, *José Tomás Urmeneza. Un empresario del siglo XIX* (Santiago, 1994, 289 págs.).

- Vol. viii Álvaro Góngora Escobedo, *La prostitución en Santiago (1813-1930). Visión de las élites* (Santiago, 1994, 259 págs.).
- Vol. ix Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. x Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. xi Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: Un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 301 págs.).
- Vol. xii Marco Antonio León León, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932* (Santiago, 1997, 282 págs.).
- Vol. xiii Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)* (Santiago, 1998, 831 págs.).
- Vol. xiv Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 1997, 279 págs.).
- Vol. xiv Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 2ª edición, 2000, 312 págs.).
- Vol. xv Larissa Adler Lomnitz y Ana Melnick, *Neoliberalismo y clase media. El caso de los profesores de Chile* (Santiago, 1998, 165 págs.).
- Vol. xvi Marcello Carmagnani, *Desarrollo industrial y subdesarrollo económico. El caso chileno (1860-1920)*, traducción de Silvia Hernández (Santiago, 1998, 241 págs.).
- Vol. xvii Alejandra Araya Espinoza, *Ociosos, vagabundos y malentretidos en Chile colonial* (Santiago, 1999, 174 págs.).
- Vol. xviii Leonardo León, *Apogeo y ocaso del toqui Francisco Ayllapangui de Malleco, Chile* (Santiago, 1999, 282 págs.).
- Vol. xix Gonzalo Piwonka Figueroa, *Las aguas de Santiago de Chile 1541-1999. Desafío y respuesta. Sino e imprevisión*, tomo 1, "Los primeros doscientos años. 1541-1741". (Santiago, 1999, 480 págs.).
- Vol. xx Pablo Lacoste, *El Ferrocarril Trasandino. Un siglo de transporte, ideas y política en el sur de América* (Santiago, 2000, 459 págs.).
- Vol. xxi Fernando Purcell Torretti, *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social Colchagua, 1850-1880* (Santiago, 2000, 148 págs.).
- Vol. xxii María Loreto Egaña Baraona, *La educación primaria popular en el siglo xix en Chile. Una práctica de política estatal* (Santiago, 2000, 256 págs.).
- Vol. xxiii Carmen Gloria Bravo Quezada, *La flor del desierto. El mineral de Caracoles y su impacto en la economía chilena* (Santiago, 2000, 150 págs.).
- Vol. xxiv Marcello Carmagnani, *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial: Chile 1860-1830*, traducción de Sergio Grez T., Leonora Reyes J. y Jaime Riera (Santiago, 2001, 416 págs.).
- Vol. xxv Claudia Darrigrandi Navarro, *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta* (Santiago, 2001, 191 págs.).

- Vol. xxvi Rafael Sagredo Baeza, *Vapor al norte, tren al sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile. Siglo xix* (Santiago y México D.F., 2001, 564 págs.).
- Vol. xxvii Jaime Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago, 2001, 492 págs.).
- Vol. xxviii Cristián Guerrero Lira, *La contrarrevolución de la Independencia* (Santiago, 2002, 330 págs.).
- Vol. xxix José Carlos Rovira, *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano* (Santiago, 2002, 145 págs.).
- Vol. xxx Emma de Ramón, *Obra y fe. La catedral de Santiago. 1541-1769* (Santiago, 2002, 202 págs.).
- Vol. xxxi Sergio González Miranda, *Chilenizando a Tunupa. La escuela pública en el Tarapacá andino, 1880-1990* (Santiago, 2002, 292 págs.).
- Vol. xxxii Nicolás Cruz, *El surgimiento de la educación secundaria pública en Chile (El Plan de Estudios Humanista, 1843-1876)* (Santiago, 2002, 238 págs.).
- Vol. xxxiii Marcos Fernández Labbé, *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920* (Santiago, 2003, 245 págs.).
- Vol. xxxiv Juan Carlos Yáñez Andrade, *Estado, consenso y crisis social. El espacio público en Chile 1900-1920* (Santiago, 2003, 236 págs.).
- Vol. xxxv Diego Lin Chou, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales* (Santiago, 2003, 569 págs.).
- Vol. xxxvi Rodrigo Hidalgo Dattwyler, *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo xx* (Santiago, 2004, 492 págs.).

COLECCIÓN ESCRITORES DE CHILE

- Vol. i *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).
- Vol. ii *Jean Emar. Escritos de arte. 1923-1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).
- Vol. iii *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (Santiago, 1993, 254 págs.).
- Vol. iv *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).
- Vol. v *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón (Santiago, 1993, 204 págs.).
- Vol. vi *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 268 págs.).
- Vol. vii *Alberto Rojas Jiménez. Se paseaba por el alba*, recopilación y selección de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers (Santiago, 1994, 284 págs.).
- Vol. viii *Juan Emar. Umbral*, nota preliminar, Pedro Lastra; biografía para una obra, Pablo Brodsky (Santiago, 1995-1996, c + 4.134 págs.) cinco tomos.
- Vol. ix *Martín Cerda. Palabras sobre palabras*, recopilación de Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers, prólogo de Alfonso Calderón (Santiago, 1997, 143 págs.).

- Vol. x *Eduardo Anguita. Páginas de la memoria*, prólogo de Alfonso Calderón y recopilación de Pedro Pablo Zegers (Santiago, 2000, 98 págs.).
- Vol. xi *Ricardo Latcham. Varia lección*, selección y nota preliminar de Pedro Lastra y Alfonso Calderón, recopilación de Pedro Pablo Zegers (Santiago, 2000, 326 págs.).
- Vol. xii *Cristián Huneeus. Artículos de prensa (1969-1985)*, recopilación y edición Daniela Huneeus y Manuel Vicuña, prólogo de Roberto Merino (Santiago, 2001, 151 págs.).
- Vol. xiii *Rosamel del Valle. Crónicas de New York*, recopilación de Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Leonardo Sanhueza (Santiago, 2002, 212 págs.).
- Vol. xiv *Romeo Murga. Obra reunida*, recopilación, prólogo y notas de Santiago Aránguiz Pinto (Santiago, 2003, 280 págs.).

COLECCIÓN DE ANTROPOLOGÍA

- Vol. I Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nam* (Santiago, 1993, 170 págs.).
- Vol. II Rubén Stehberg, *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile* (Santiago, 1995, 225 págs.).
- Vol. III Mauricio Massone y Roxana Seguel (compiladores), *Patrimonio arqueológico en áreas silvestres protegidas* (Santiago, 1994, 176 págs.).
- Vol. IV Daniel Quiroz y Marco Sánchez (compiladores), *La isla de las palabras rotas* (Santiago, 1997, 257 págs.).
- Vol. V José Luis Martínez, *Pueblos del chañar y el algarrobo* (Santiago, 1998, 220 págs.).
- Vol. VI Rubén Stehberg, *Arqueología histórica antártica. Participación de aborígenes sudamericanos en las actividades de cacería en los mares subantárticos durante el siglo XIX* (Santiago, 2003, 202 págs.).
- Vol. VII Mauricio Massone, *Los cazadores después del hielo* (Santiago, 2004, 174 págs.).

COLECCIÓN IMÁGENES DEL PATRIMONIO

- Vol. I. Rodrigo Sánchez R. y Mauricio Massone M., *La Cultura Aconcagua* (Santiago, 1995, 64 págs.).

COLECCIÓN DE DOCUMENTOS DEL FOLKLORE

- Vol. I *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, compilación y estudio Micaela Navarrete A. (Santiago, 1998, 302 págs.).

COLECCIÓN ENSAYOS Y ESTUDIOS

- Vol. I Bárbara de Vos Eyzaguirre, *El surgimiento del paradigma industrializador en Chile (1875-1900)* (Santiago, 1999, 107 págs.).
- Vol. II Marco Antonio León León, *La cultura de la muerte en Chiloé* (Santiago, 1999, 122 págs.).

- Vol. III Clara Zapata Tarrés, *Las voces del Desierto: la reformulación de las identidades de los aymaras en el norte de Chile* (Santiago, 2001, 168 págs.).
- Vol. IV Donald Jackson S., *Los instrumentos líticos de los primeros cazadores de Tierra del Fuego 1875-1900* (Santiago, 2002, 100 págs.).