

Atenea

483



- Jorge Edwards • Gilberto Trivinos • Maria Nieves Alonso
- Juan Duran Luzio • Grmor Rojo • Luis Toledo Sande • Manuel Antonio Baeza • Antonio Angel Usabel • Bruno Günther • Cristian Santibanez
- Jorge Rojas Hernandez • Marcelo Coddou • Miguel Gomes



Atenea

*Primer Semestre
Año 2001 - N° 483*

Fundada en 1924

*Publicación semestral
editada por la Universidad de Concepción*

Rector

Sergio Lavanchy Merino

Director

Mario Rodríguez Fernández

Consejo Editorial

Leonardo Mazzei de Grazia

Mario Silva Osorio

Mario Suwalsky Weinsumer

Daniel Peñailillo Arévalo

Gilberto Triviños Araneda

*Editorial Universidad de Concepción
L.A.S.D. 6716-1846*

*División Publicaciones
Universidad de Concepción
Biblioteca Central, Of. 11, Campus Universitario
Fono (56-41) 294396 - Fax (56-41) 228262
Casilla 169-C, Correo 3
Concepción - Chile
E-mail: lgaraci@udec.cl*

*Corrección de pruebas
Gabriel Ibáñez M.
José Uribe M.*

Diseño y edic. elect. Oscar Lermanda

*Ilustración portada:
"Le blanc-seing" (1963), de René Magritte*

*Impreso en los talleres de
Trama Impresores S.A.
(que sólo actúa como impresora)
Talcahuano, Chile*

Impreso en Chile / Printed in Chile

Atenea

483



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
CHILE



Contenido

❖ Presentación ~ MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ 6

❖ Artículos

❖ La invención del narrador ~ JORGE EDWARDS 13

❖ Diógenes en el nuevo mundo: “Un obstáculo,
un escollo quizá” ~ GILBERTO TRIVIÑOS
MARÍA NIEVES ALONSO 23

❖ Un criollo de la Nueva España en la España de Goya:
Breve crónica de un desencanto ~ JUAN DURÁN LUZIO 37

❖ Nota sobre los nombres de América ~ GRINOR ROJO 63

❖ Más que lenguaje ~ LUIS TOLEDO SANDE 77

❖ Ortega y Gasset. Indagaciones pendientes sobre
aspectos sociológicos de su obra ~ MANUEL ANTONIO BAEZA 95

❖ Aproximación a *Gilles de Raiz*, de Vicente Huidobro
~ ANTONIO ANGEL USÁBEL 111

❖ Fundamentos psicofisiológicos de la televisión
~ BRUNO GÜNTHER 133

❖ La televisión en la vida cotidiana. Elementos para
comprender su importancia ~ CRISTIÁN SANTIBÁÑEZ 149



- ❖ Vivir entre dos culturas: La difícil sustentación de la diferencia ~ JORGE ROJAS HERNÁNDEZ 173

❖ *Plástica*

- ❖ Roser Bru: Fugas y retornos de lo vivo lejano ~ MARÍA NIEVES ALONSO 191

❖ *Entrevista*

- ❖ Isabel Allende habla de lo que le importa ~ MARCELO CODDOU 213

❖ *Notas*

- ❖ Alberto Escobar y el pensamiento literario hispanoamericano ~ MIGUEL GOMES 251

❖ *Reseñas*

- ❖ *Elogio de la melancolía*, de Armando Roa Vial ~ CRISTIÁN GÓMEZ O. 261

- ❖ *Valparaíso, auge y ocaso del viejo "Pancho", 1830-1930*, de Rodolfo Urbina Burgos ~ LEOPOLDO SAEZ G. 265

Presentación



No es azarosa ni gratuita la elección de la portada que hemos hecho para el número 483 de *ATENEA*. El cuadro de Magritte que lleva por título “*Le blanc seing*” expresa plásticamente esa perturbación de la figura, que es, al mismo tiempo, la desconcertación de la mirada, que marca la signatura de nuestra época de final y comienzo del siglo.

De un modo u otro el tiempo perturbado en que vivimos ejerce su imperio sobre los ensayos recogidos en este primer número del siglo XXI. El cuadro de Magritte en inglés se llama “*Blank signature*”. Blank: lo cancelado, lo borrado, el espacio en blanco. Cuántos sueños, utopías, ideologías, relatos fueron cancelados en el siglo XX para dejar en su lugar espacios en blanco, borraduras que se han ido llenando con lo que podríamos llamar “microrrelatos” que envían directamente a una microfísica del poder y del saber.

Ejemplar en este punto es el ensayo de Gilberto Triviños y María Nieves Alonso. Los microrrelatos de la historia colonial que los autores recogen —la historia de Galvarino, la historia de la cautiva española que no quiso volver de entre los indios y la historia de Barrientos el “aindiado” o el indio blanco—, desbaratan la gran historia de la conquista que ignora las mutaciones étnicas. La microhistoria cancela, borra las formas arquetípicas del relato épico con que la tradición historiográfica ha enfocado en este caso la disputa de Valladolid sobre la verdadera naturaleza del indio y el carácter justo o injusto de la guerra de conquista.

Triviños y Alonso citan, para explicar la perturbación de la guerra como hazaña memorable, un libro de Pablo Oyarzún sobre Diógenes, en que se muestra cómo un pedrusco, una arenilla puede introducirse en los engranajes de los grandes relatos teóricos para hacerlos trizas, para despedazarlos en pequeños trozos —microrrelatos— que, al fin, son los únicos que valen.

Esta arenilla en el zapato que desvía, que perturba, que desconcierta los pasos, está presente como una “*blank signature*” en los diversos artículos del número que aquí presentamos.

Jorge Edwards escribe sobre la invención del narrador como un artificio narrativo previo a toda ficción, y lo examina en el gran novelista Machado de Assis que fue capaz en pleno siglo XIX de inventar un narrador lúcido, bromista, irónico, pasando por encima del “orden del discurso” de su época. Perturbación de la censura de los discursos narrativos hispanoamericanos para abrirse a la libertad desconcertante para la época de un discurso ficticio transgresor, como el de su novela *Quincas Borba*, en la que la mirada alucinada del protagonista deviene en una mirada de perro que preside todos los acontecimientos. La arenilla perruna puesta en la gran invención del narrador efectuada por Cervantes y continuada en Stern y Sthendal.

La misma microfísica de la historia recorre el ensayo de Juan Durán Luzio sobre la España de Goya vista por un criollo mexicano, Servando Teresa de Mier. Enviado a España para purgar sus faltas –sostenía, entre otras irreverencias, que la Virgen María había sido adorada en México mucho antes de la llegada de los españoles, bajo el nombre de Tonantzin–, experimenta en carne propia la diferencia entre ser español de la Península o de América. Extranjero en su propia tierra, se inscribe en esa visión desilusionada de la monarquía y de la vida en Palacio que pintó Goya. Volvemos a encontrar el desencanto dentro de las grandes representaciones monárquicas, la arenilla que atasca los macrorrelatos.

El artículo de Jorge Rojas escenifica la misma situación. El análogo destierro del supuesto “hereje” que debe purgar en el exilio la irreverencia de querer cambiar el orden social, sólo que ahora estamos en el siglo XX. Pero hay un añadido complejísimo, el de la vuelta a un país que se ha transformado en una “blank signature”. El Chile añorado y llorado en el destierro ya no existe. Esa patria pre once de septiembre ha sido borrada, cancelada. Ya no está esa figura, mejor dicho existe, pero perturbada, desconcertada por el autoritarismo que golpeó el '73 y cuyos remanentes no quieren abandonar el país. El retornado enfrenta la situación del extranjero en su propio país.

Los artículos del chileno Grinor Rojo y del cubano Luis Toledo muestran cómo funciona la arenilla, el pedrusco en el orden del discurso, revelando que es allí, en última instancia o en primera, donde se juega todo: la perturbación, la borradura que significa “le blanc-seing”. Rojo lo expresa a propósito de los nombres de América, desde la institucionalización del error del porfiado almi-



rante que nunca dejó de hablar de “las Indias”, hasta los modernos Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, Indoamérica. Naturalmente, antes ha examinado el caso del que nos llevó a la piedra bautismal, Américo Vespucio, aunque en realidad el verdadero bautizante fue el industrioso humanista de St. Dié de Lorraine, Waltzemüller, que en 1507 propuso el nombre pensando nada más que en la América del Sur. Queda inteligentemente claro por parte del ensayista que detrás de cada nombre propuesto funcionan imaginarios precisos, como el correspondiente al patriotismo dieciochesco, o ideologías imperiales, como la francesa que anima el apelativo latinoamericanista o la estadounidense, a cuya injerencia se escapan pocos de los nombres.

Los relatos mitificadores del vocablo América se atascan en esta microfísica histórica: no fue el gran Vespucio, fue el oscuro Waltzemüller. Pero, radicalmente el valor de volver a hablar de América es, en esta época de la mundialización del capital, una manera de volver a pensar los vínculos que necesariamente unen a las gentes que pueblan esta orilla del mundo y la diferencian de otras orillas o centros (si fuéramos eurocentristas). Introducir, por lo tanto, el pedrusco en la globalización.

Lo mismo hace Luis Toledo Sande, importante intelectual cubano, que desde una perspectiva crítica, rupturista del canon lingüístico, examina, siguiendo la huella del gran Martí, una serie de vocablos que, presentándose aparentemente neutrales, contienen toda una carga de dominación imperialista. Ella impone su manera de nombrar las cosas a nosotros los pueblos marginales, dependientes o en vías de desarrollo. Un solo ejemplo muy notable que proporciona el autor: en las representaciones cartográficas se le ha reservado al norte la posición preeminente: estar arriba. Tal vez porque desde este punto geográfico privilegiado salieron las expediciones o invasiones imperiales a las que se les atribuye el descubrimiento de las partes desconocidas del planeta. Diríamos nosotros que el sinónimo de mundialización es “nortificación”.

Añade Toledo que norte, sur, occidente y oriente son básicamente términos socioeconómicos. Así los del sur terminamos por ser los de abajo, o la “periferia”, y los del norte, lógicamente “el centro”. Y aquí viene la “piedra en el zapato”, en el zapato imperialista, que coloca Toledo: no se trata de palabras neutras, se trata de estrategias conceptuales que esgrimen los poderosos para convencernos que ese orden—los de arriba y los de abajo—corresponde al orden natural y lógico de las cosas. Aunque sabemos que no es así, hay que ser francos para denunciarlo y creativos, especialmente en el lenguaje. Y, a propósito, si el italiano fue la lengua de la ópera y el francés de la diplomacia, el inglés se ha transformado en la lengua franca del mercado. Es algo inevitable, pero, ¿por qué seguir utilizando pasivamente vocablos anglosajones que tienen su equivalencia en nuestra vieja lengua castellana? Es necesario saber resistir a esa

mundialización de un solo idioma, perturbando, desconcertando mediante una cancelación de la naturaleza imperial del signo, la figura omnipotente de la globalización.

Tan interesante como ésta es la tesis de Manuel Antonio Baeza, sociólogo de la Universidad de Concepción, a propósito de una relectura de *En torno a Galileo*, de Ortega y Gasset. La rapidez de la revolución tecnológica ha complejizado de tal modo la sociedad y el universo de las personas que ha terminado por envejecer los saberes históricos de forma tan acelerada que estamos asistiendo a un "parricidio de la memoria colectiva". Los íconos, los paradigmas, las (des)socializaciones del arte y de ciertas dimensiones básicas de la vida que afectaron los saberes históricos de la modernidad han perdido todo su prestigio y resonancia colectiva. Releer a Ortega, propone Baeza, significa rehumanizar la sociología envuelta en el vértigo parricida. Ortega deviene la arenilla que desconcierta el engranaje tecnológico.

María Nieves Alonso, académica de la Universidad de Concepción, al escribir con finura y gracia sobre Roser Bru, nos proporciona un término clave para expresar mejor lo que venimos diciendo en esta presentación. Dice la ensayista, muy poéticamente, que la pintura de Roser Bru es umbral y llave, genealógica, celebradora, personal y pública y que escenifica su múltiple filiación en una forma de ser, "yo es otro", y en una forma de estar: el entre.

Este es el término que nos interesa, ya que se refiere a un espacio que media entre todas las oposiciones canónicas: el yo y el tú, la vida y la muerte, lo sagrado y lo profano, la partida y la llegada. No se trata de una medianía equilibrada y moderada, sino de un espacio que no se deja atrapar en el imperialismo del signo, en sus bloques canónicos de significante y significado. En una sola frase límpida, María Nieves Alonso sintetiza lo anterior: la pintura, los dibujos, las fotos de Roser Bru no fabrican ser, mantienen las cosas en el ser. "El entre" es lo que designa y acoge mejor la idea de la arenilla que estropea los mecanismos que fabrican las grandes identidades y los relatos monotemáticos, que quieren terminar con la perturbación que produce "Le blanc seing".

Invitamos al lector de ATENEA a un juego: aplicar en su lectura de los artículos de Bruno Günther, tan admirablemente lúcido y de Cristián Santibáñez sobre la televisión, las claves proporcionadas por esta pequeña máquina de interpretación que hemos tratado de armar, la que también funciona en la complejísima entrevista de Marcelo Coddou a Isabel Allende.

Lo mismo vale para el resto de los artículos y notas. En relación a estas últimas, la rigurosa propuesta del crítico y ensayista venezolano Miguel Gomes sobre la supuesta inexistencia de la teoría hispanoamericana de la literatura, aclara una negación sorprendente que efectúan los especialistas latinoamericanos de su propio quehacer. El análisis del pensamiento del peruano Alberto

Escobar le permite cancelar, perturbar esta gran farsa que se ha catalogado como la "derridada" y la "lacanica" (aludiendo así al seguimiento servil de las teorías de los franceses Derrida y Lacan).

Por último, tal vez sea el artículo del profesor español Antonio Angel Usábel el más inquietante en esta línea que se sumerge en la historia no oficial que perturba los relatos canónicos. Al analizar un texto, muy poco conocido, Gilles de Raiz de Vicente Huidobro, Usábel nos precipita en un reino prohibido y maldito. Gilles, como personaje histórico, mítico (el Barba Azul) y ficticio, reina por encima de la idea de Dios, más allá del Bien y del Mal. Es el reino del Marqués de Sade que legitima el crimen, al mal como eje de la naturaleza que propende a la destrucción. Así, el hombre sin virtud, sin moral, sin cruz, es el ser prístino, el hijo concebido originariamente por la naturaleza. "Blank signature" deviene aquí dimensión demoníaca, la última y la más terrible de las perturbaciones.

Mientras este número estaba en prensa ha ocurrido el estremecedor atentado terrorista en Nueva York que ha borrado un símbolo gemelo del mundo occidental. Dos aviones de pasajeros transformados en misiles han cancelado gran parte de la historia contemporánea, instalando en su lugar una análoga signatura demoníaca a la ficcionalizada en Gilles de Raiz. ¿Qué perturbación más terrible puede existir que la legitimación religiosa del crimen?

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
DIRECTOR

Artículos

LA INVENCION DEL NARRADOR*

Jorge Edwards**

EN TODO TEXTO NARRATIVO, la invención primera, la principal y esencial, la condición previa, sin la cual el texto no podría salir de la nada, es la del narrador. Si ustedes quieren, la de la voz narrativa. O la del punto de vista, que también podría definirse como el lugar desde donde se va a seguir el proceso de la narración. Este personaje clave, en el fondo enigmático, decisivo, puede ser uno o plural, un yo o un nosotros, y en algunos casos puede ser un yo que invoca a otra persona, a un tú. Pero puede ser también nada más que una presencia, y más que una presencia, o menos: una sombra. El protagonista camina por un salón polvoriento, venido a menos, por una sala tapizada de retratos evocadores, amoblada con sillones vacíos, pero donde hubo en el pasado risas, música de vals, movimientos confusos, y la sombra, o la cámara, o la respiración baja, contenida, del narrador, que quizás deberíamos escribir con ene mayúscula, lo siguen. Le pisan los talones, observan el escenario, exploran en los callejones de la memoria sin darle el menor respiro. Como ya vimos, a propósito de la memoria, Machado de Assis habló de una vieja ciudad de traiciones. Pero las ficciones son precisamente una de las formas de aquellas traiciones. Y en cierto modo nos consuelan de la vida al suplantarla y a la vez modificarla,

*Este artículo forma parte del libro *Machado de Assis: El cuento de la vida*, de próxima aparición.

**Novelista, Premio Nacional de Literatura, Premio Cervantes. Figura central de la narrativa de la Generación del 50 en Chile.



Jorge Edwards



Machado de Assis

añadiéndole sombra. ¿Qué es el hombre sin la locura?, cantaba Fernando Pessoa, pero nosotros tenemos la tentación de añadir, ahora, que la ficción es una de las expresiones de la locura, y que es una expresión, en definitiva, saludable: un sucedáneo en cierto modo mejor que el original. Podríamos parodiar a Pessoa, el gran creador de poetas ficticios: “Sin la ficción, ¿qué es el hombre?”

La invención, que algunos llaman elección, pero es la elección de un invento, del punto de vista, del narrador, del lugar desde donde se va a narrar, determina el tono de toda la obra. En este aspecto, la literatura y la música, cuyas conexiones son evidentes en la poesía, también se tocan, aunque quizás de un modo no tan evidente, en la novela y el cuento. Todo texto narrativo tiene un tono inconfundible, equivalente al de una sonata o una sinfonía. Se escribe en re menor o en la bemol mayor. Me siento tentado de escribir en este momento una novela solemne en do menor y de usar para ello un narrador coral, de lejano origen griego. Pero de repente, en la epifanía de un instante, expresión de James Joyce, cuentista y novelista músico, aparece un *impromptu*, un estudio, un nocturno, un fragmento para la mano izquierda, y su equivalente literario perfecto es el texto breve: un apunte, una viñeta, un cuento.

A veces la primera frase de un texto da el tono de toda la obra con tanta claridad, con tanta fuerza, planteando tal constelación de sentidos, que la obra, en cierto modo, a partir de ese toque inicial, ya existe. ¡Sólo falta escribirla! Un ejemplo extraordinario, ya clásico, es el de *La búsqueda del tiempo perdido*: “Longtemps je me suis couché de bonne heure...”. ¿Cuántos años tuvo que luchar Marcel Proust antes de encontrar aquella frase? Buscarla era buscar la posibilidad misma de escribir: era una cuestión de vida o muerte. Toda su obra anterior adolece, como de una enfermedad, de un narrador incierto, equívoco, mal controlado. En *Jean Santeuil* hay continuas alteraciones entre la primera y la tercera persona. Son saltos de ritmo, caídas de tono. Hasta que el autor, no menos desesperado que nuestro Pestana, desaparece de la vida literaria y social y reaparece con ese maravilloso “Longtemps...” y con todo lo que sigue. Vale decir, con el proceso gozoso, triunfante, misterioso, de construcción del monumento verbal que es la “Recherche”. Se sabe que Proust pasó un año encerrado en una propiedad campestre de las afueras de París después de la muerte de su madre. Me imagino que el choque de aquella muerte, revisado en la distancia, en el silencio, provocó movimientos en los callejones de la memoria profunda: verdaderos cataclismos mentales. Y que de ahí, de pronto, salió la frase maestra, madura. Porque Proust leyó a algunos de sus amigos las primeras páginas de la *Búsqueda* después de pasar por ese año de retiro y de luto. Salió del retiro enarbolando la frase triunfante. Y si la examinamos con atención, si la releemos, vemos que contiene en pocas palabras todos los elementos de su obra: el tiempo, el sueño, la subjetividad, el pasado. ¿En qué etapa de la memoria estaba colocado ese





largo tiempo, ese “longtemps”? La memoria transformada en verbo, en escritura, era para Marcel Proust la única forma de la felicidad, la única manera de triunfar en la lucha contra el olvido y, en último término, contra la muerte. Triunfo equívoco, desde luego: triunfo insuficiente. En esto reside la ironía y la amargura final de todo el asunto.

Machado de Assis, más de veinte años antes de Proust, en el capítulo VI de sus *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escribió lo siguiente: “Créanme, lo menos malo es recordar; que nadie se fie de la felicidad presente; hay en ella una gota de la baba de Cain...” Que no se fie nadie, ni siquiera Marcel Proust. Porque recordar sólo es “lo menos malo”; está muy lejos de ser la panacea. Aunque nos hagamos ilusiones, las panaceas no existen.

En la literatura iberoamericana, creo que el caso más interesante de invención de un narrador literario es el de Joaquim Maria Machado de Assis en los alrededores de 1880 y de sus cuarenta años de edad, en los momentos de crear su *Brás Cubas*. Inventar un narrador lúcido, libre, dotado de sentido del humor y de ideas personales, no impostadas ni copiadas, que cuenta desde una distancia, que sabe combinar la frialdad con la pasión, no era en absoluto fácil en la América de lengua española o portuguesa del XIX. El modelo de un personaje así no se daba con facilidad en las sociedades iberoamericanas. En la literatura chilena, el narrador que se acerca más a esta idea, a este principio, es el de Vicente Pérez Rosales en sus *Recuerdos del pasado*. Es un narrador autobiográfico, aventurero, irónico, que ha viajado por todas partes, que conoce el mundo y que sabe reírse de sí mismo. Algo parecido ocurre en algunas páginas de Alberto Blest Gana, sobre todo, para mi gusto, en *Los trasplantados* y en *El loco estero*. Se podría sostener que la libertad del narrador exigía una atmósfera mínima de libertades en la sociedad. ¿Cómo concibió Machado de Assis esa voz narrativa única, nunca escuchada antes en nuestras latitudes, que entra desde las primeras líneas de las *Memórias póstumas*, desde las palabras al lector? Ese texto, “Al lector”, firmado por Brás Cubas, el difunto, comentado por Machado de Assis en el prólogo de la tercera edición, nos da algunas claves. El resto podemos deducirlo nosotros. Brás Cubas cita en primer lugar a Stendhal. En la primera mitad del siglo XIX, Stendhal, más que Balzac, representa la plena libertad del narrador: el narrador burlón, bromista, enemigo de toda forma de beatitud, en diálogo constante con el lector. Es un narrador que parte de la experiencia más íntima, que hace literatura del yo, como la definió en sus orígenes Montaigne (“c’est moi même qui me raconte...”), pero que convierte su yo en ficción, en juego verbal, a la vez que inventa un lector también ficticio. Son los comienzos en la literatura moderna del yo narrador y del lector activo, creador último de la obra literaria. Brás Cubas nos revela en seguida que adoptó “la forma libre de un Sterne o de un Xavier de Maistre”, aunque no sabe si añadió a estos modelos “algunos toques de pesimismo”. Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy*, es una mención que no debe-

mos desatender. Machado de Assis inventa un narrador difunto, que cuenta su vida desde más allá de la sepultura. Shandy, por su lado, nos narra su historia desde el instante de su concepción y desde su existencia en estado fetal, cosa que produjo escándalo en su época. No cabe ninguna duda de que Machado de Assis se inspiró en *Tristram Shandy*. ¡El propio Brás Cubas lo reconoce! Ahora bien, Sterne, como algunos de sus contemporáneos ingleses, era un voraz lector del Quijote y tomó de ahí su narrador bromista, lúdico, libre. Leo a Sterne en forma irregular, fragmentaria, desde hace largos años. Sterne apareció en el horizonte latinoamericano por obra de Julio Cortázar, hace ya algunas décadas, y pronto desapareció. Pero ya formaba parte del universo narrativo de Machado de Assis, y el brasileño, de este modo, llegaba por las frondosas ramas inglesas al tronco cervantino. Y a la inversa, Cervantes, que en el mundo hispánico no era más que una estatua, una iconografía, una retórica, llegó hasta nuestro siglo XIX como referencia viva por el camino de los novelistas ingleses del XVIII, definidos a menudo como humoristas ingleses, y a través de un brasileño que sólo conocemos en forma vaga, si es que lo conocemos. Pues bien, abro de nuevo uno de los ejemplares, porque tengo varios, de *La vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, y encuentro que Shandy compara a uno de los personajes con el “sin igual caballero de La Mancha, a quien, dicho sea de paso (“by the bye”), con todas sus locuras, amo más, y en realidad habría ido mucho más lejos para hacerle una visita, que al mayor de los héroes de la antigüedad”. Todo queda dicho, y de un modo imposible más claro.

Machado de Assis podría no haber pasado de Sterne a Cervantes, actitud que no calzaría demasiado bien con su voracidad de lector, con lo que él mismo llamaba su “cabeza de rumiante”, pero la lectura atenta nos muestra que el Quijote está siempre como escondido a la vuelta de las páginas. Así como el narrador machadiano, siempre juguetón, saluda a Sterne y exhibe su conocimiento de Shakespeare, a quien suele citar en los comienzos y hasta en los títulos de los capítulos, parece complacerse en ocultar al Quijote y en hacerlo asomar de pronto, en algún recodo, en la circunstancia menos pensada. Cuando Quincas Borba, en el capítulo VI de la novela de su nombre, en su agonía, describe la filosofía que ha inventado y que ha sido la pasión y la perdición de su vida, sostiene que nada se pierde, ni siquiera las burbujas del agua hirviente. “Repito”, dice, “las burbujas quedan en el agua. ¿Ves este libro? Es el *Quijote*. Si destruyo mi ejemplar, no elimino la obra, que permanece eterna en los ejemplares subsistentes y en las ediciones posteriores. Eterna y bella, bellamente eterna, como este mundo divino y supradivino”. En otro episodio de *Quincas Borba* hay un diálogo lleno de subentendidos, de emoción contenida, de una pareja, y el narrador anota que un ejemplar del *Quijote*, desde arriba de una cómoda, parece vigilar a los dos personajes.

Empezamos a vislumbrar entonces los secretos de este narrador humo-





rista, de esta forma libre con que se presenta Machado de Assis, ante la sorpresa de sus contemporáneos, en el Río de Janeiro de 1880, fecha de publicación de las *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis explica que todos los autores citados por Cubas viajaron, unos al extranjero, otros, como de Maistre, alrededor de su cuarto, pero que de Brás Cubas se podría decir que viajó por el camino de la vida (como Vicente Pérez Rosales). La explicación de Brás Cubas mismo, sin embargo, en sus palabras al lector, es más penetrante. Cuenta que escribió la obra “con la pluma de la broma y la tinta de la melancolía”, y que es complicado adivinar lo que puede salir “de ese connubio”. Se pregunta en seguida por el género literario al que pertenece el texto y no encuentra una respuesta demasiado precisa. Ocurre que “la gente grave encontrará en el libro aspectos de pura novela, en tanto que la gente frívola no encontrará en él su novela habitual...”. Después nos anuncia que evitará contar el “proceso extraordinario” que empleó en la composición de estas *Memórias*, “trabajadas acá en el otro mundo”. Lo único que interesa de verdad es la obra en sí misma. “Si te agrada, fino lector, me pago de la tarea; si no te agrada, te pago con un papirotazo, y adiós”. Pocas líneas más abajo, al entrar en el primer capítulo, escribe: “Durante mucho tiempo no estuve seguro de si debía abrir estas memorias por el principio o por el fin, esto es, si pondría en primer lugar mi nacimiento o mi muerte...”

A partir de aquí, el estilo del Machado de Assis maduro ya existe. Es un estilo determinado por un punto de vista, por una voz narrativa. El texto hace literatura con su propia historia, con su propio desarrollo capítulo a capítulo. Es un avance digresivo, reflexivo, que se acerca a las situaciones y en seguida se aleja, detiene la acción, plantea preguntas. Las referencias cultas son continuas, densas, pero están envueltas en el humor general. Cuando describe su funeral en el primer capítulo, después de haber resuelto la disyuntiva previa y de haber decidido principiar por el fin, se refiere al discurso fúnebre de un amigo, ¡buen y fiel amigo!, a quien había dejado como herencia algunas pólizas, y después dice: “Y fue así que llegué a la clausura de mis días; fue así que me encaminé hacia el *undiscovered country* de Hamlet, sin las ansias ni las dudas del joven príncipe, sino pausado y desencantado, como persona que se retira tarde del espectáculo”. Las citas siempre surgen en forma natural, como productos de lecturas plenamente asimiladas. Son partes de un tejido: nunca están “colocadas”, embutidas a la fuerza. La cultura europea de Machado de Assis, el autodidacta, el niño de las favelas, es todavía menos forzada que la de un Borges, mucho menos artificiosa que la de Julio Cortázar en *Rayuela*, para citar un ejemplo reciente y bien conocido.

Las *Memórias póstumas de Brás Cubas* cuentan, con “a pena da galhofa”, con la pluma de la broma, una historia sórdida: de ambición, de dinero, de engaños, de personajes que tratan de subir a codazos y en algunos casos a puñaladas en la sociedad carioca. El texto se inicia con un discurso fúnebre hipócrita y sigue en ese tono. El estilo narrativo burlón permite contar estos

asuntos sin que la sordidez se convierta en sequedad, en monotonía. Además, es notorio que el escritor amaba la sensualidad, la diversidad, el color de Río de Janeiro. Se divertía en forma incesante, cotidiana, con el humor socarrón de las tertulias, de los encuentros ocasionales, de la calle. Y era un evidente gozador de la belleza femenina en todas sus formas. Las mujeres que pasan por esta novela son muchas y muy bien perfiladas. Hay una Eugenia bella, tierna, pero coja de nacimiento. Alcanza a perfilarse una relación sentimental con el narrador en su juventud, pero se queda a mitad de camino. “En verdad os digo que toda la sabiduría humana no cabe en un par de botas cortas”, comenta Brás Cubas. Los detalles de vestuario adquieren en esta escritura una importancia estratégica, como los animales, los insectos, las flores. Después de haber hablado de las botas, Cubas vuelve a recordar a Eugenia: “Fuiste por el camino de la vida, cojeando de la pierna y del amor, triste como los entierros pobres, solitaria, callada, hasta que llegaste también hasta esta otra orilla... Lo que no sé es si tu existencia era muy necesaria para el siglo. ¿Quién sabe? Tal vez una comparsa de menos haría que silbaran la comedia humana”.

Después del capítulo de las botas aparece, por fin, la mujer de la vida de Brás Cubas, Virgilia. Mejor dicho, reaparece, puesto que la había visto asomarse al ataúd, sin nombre, en las primeras líneas de la novela. Virgilia se ha casado con otro, un político importante, y se hace amante de Brás Cubas. Es una relación llena de subentendidos, de cosas no dichas, de engaños a los demás, aun cuando se tiene la curiosa y constante impresión de que el amante también es engañado. Hay una notable alcahueta, doña Plácida, vieja sirvienta de la casa de Lobo Neves, el marido. En una escena, el marido pasea por los arrabales y divisa a doña Plácida asomada a una ventana. La saluda, sorprendido, y entra a la casa. Virgilia y su amante están adentro. Pero ella sale con toda soltura, finge que ha ido a visitar a su fiel criada de antaño, mientras Brás Cubas, entre aterrado y resignado a todo, espía por una cerradura. El marido parte con la mujer, frío, ceñudo, en silencio. El lector sospecha que sabe, que ha recibido algún indicio, y su mujer se hace pocas ilusiones. El marido hará un viraje político oportuno y esto le permitirá recibir un título de nobleza imperial. El amante le dice a Virgilia: “Esta vez usted será baronesa”. Ella arrisca los labios y mueve la cabeza, con indiferencia aparente. “No sé por qué, murmura Brás Cubas, me imaginé que la carta imperial de nombramiento podía atraerla a la virtud, no digo por la virtud en sí misma, sino por gratitud con el marido. Ella amaba cordialmente la nobleza”. Son medias palabras, escritura entre líneas. La crueldad de Virgilia, su frivolidad, su ambición, quedan en evidencia a cada rato. Una de las crisis mayores de la pareja fue provocada por la aparición “de cierto pelafustán de legación –de la legación de Dalmacia, supongamos–, el conde B. V., quien le hizo la corte a lo largo de tres meses”. Después hubo una revolución sangrienta en Dalmacia y el personaje de sangre azul, que había trastornado a





Virgilia, desapareció. Toda la gente, la gente de la corte brasileña, se entiendo, se estremecía de indignación, pero el narrador no. El narrador le daba su bendición a esa muy oportuna tragedia, que le había sacado un guijarro del zapato. ¡Y Dalmacia, además, quedaba tan lejos!

En las páginas finales aparece un personaje espectral, un filósofo harapiento, enloquecido, que le dará su nombre a la novela siguiente. Es Quincas Borba, inventor del Humanitismo, la filosofía de Humanitas. Es el hombre que sostenía que nada se pierde, ni la burbuja del agua hirviendo, ni el Quijote. El siglo XIX fue una época de grandes sistemas filosóficos, de teorías globales destinadas a redimir a la Humanidad. ¡A Humanitas! Da la impresión de que Machado de Assis, desde su rincón y antes de que terminara el siglo, adivinaba en qué desembocaría toda esa fiebre de utopías y de ideologías.

En *Quincas Borba* el novelista utilizó un narrador en tercera persona, quizás no tan burlón como Brás Cubas, más disimulado en el texto, menos presente. Se sabe que la novela tuvo muchos cambios entre su primera publicación en serie en la revista *La Estación*, a partir de 1886, y sus ediciones posteriores en forma de libro. Es una obra más clásica que las *Memórias póstumas*, de un desarrollo narrativo más lineal. Describe con rigor, sin la menor concesión, un proceso acumulativo de autodestrucción: el paulatino naufragio de la conciencia de su protagonista, Rubião, mísero profesor de provincia convertido en millonario después de heredar la fortuna que había heredado a su vez, poco antes de morir, su amigo Quincas Borba. La única condición que le pone en su testamento Quincas Borba es que se haga cargo de su perro, que lleva el mismo nombre suyo. De modo que vemos, en las páginas iniciales, a Rubião que pasea los ojos por la ensenada de Río de Janeiro, convertido en flamante capitalista, con las manos hundidas en una bata fina y los pies enfundados en unas pantuflas tunecinas. “Todo, desde las pantuflas hasta el cielo, entra en la misma sensación de propiedad”. A todo esto, el perro está inquieto y toca sacarlo de paseo. Y en la sala principal, en la casa que también había heredado del otro Quincas Borba, el humano, el del Humanitismo, hay dos figuras emblemáticas, que anuncian muchas cosas con su sola presencia en calidad de estatuas: un Mefistófeles y un Fausto. ¿Para qué más? En una parte de la novela se explica la teoría siguiente: si hay dos ejércitos enfrentados, muertos de hambre, y entre los dos un campo de “batatas” (¿papas, patatas?), al perdedor le toca el odio o la burla y “ao vencedor, as batatas!”. Rubião, en sus comienzos, con los millones de su herencia, se siente un vencedor perfecto. A lo largo de la historia, donde hay un equivalente femenino de Virgilia, una Julia, Rubião perderá su fortuna y, junto con ella, la razón. Terminará hablando solo por las calles, mirado desde los balcones con una mezcla de conmiseración y de risa, y vociferando de tiempo en tiempo: “Ao vencedor, as batatas!”. Es una ruina humana, como lo había sido el filósofo, pero menos lúcida. El filósofo, el

Quincas Borba original, antes de morir en estado de demencia avanzada, juraba que Pangloss, el calumniado Pangloss, no era tan tonto como lo suponía Voltaire. Yo habría estado de acuerdo: ni Pangloss tan tonto ni Quincas Borba tan loco. El que sí reventó, en cambio, y reventó abrumado por su amor al dinero, al oro, a la plata, “los metales que amaba de corazón”, fue Rubião. Había firmado un pacto con el demonio, como lo sugiere desde el capítulo III Machado de Assis, y el demonio se había llevado su cabeza. ¿Quincas Borba, el perro, no era una reencarnación del otro Quincas Borbas, el demonio? Al fin y al cabo, en el más clásico de los *Faustos*, obra que Machado de Assis cita con frecuencia, una de las encarnaciones de Mefistófeles era un perro de ojillos brillantes, rojizos. La segunda novela de la madurez de nuestro novelista es ironía pura, cuento filosófico, en alguna medida apólogo moral. La mirada alucinada de Quincas Borba, que a lo largo de la novela sólo es un recuerdo y un nombre de perro, preside y determina los sucesos, a pesar de todo.



DIÓGENES EN EL NUEVO MUNDO: “UN OBSTÁCULO, UN ESCOLLO QUIZÁ”*

*Gilberto Triviños** y María Nieves Alonso****



G. Triviños, M.N. Alonso

A. LA CONTROVERSIAS QUE (NO) DETUVO LA CONQUISTA

ESCENARIO: Valladolid. Años: 1550-1551. Acontecimiento: “Reunión de hombres sabios, teólogos y juristas, con otros de acuerdo con su voluntad”. Convocantes: El rey español y su Consejo de Indias. Razón: “Discutir y considerar la manera en la cual las conquistas (en el Nuevo Mundo) deben realizarse a fin de que se cumplan de acuerdo con la justicia y con la tranquilidad de conciencia”. Principales protagonistas: Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda. Estilo de argumentación: “Una extraña mezcla de pasión y erudición”. Testimonio de la importancia de la controversia: El rey decreta el 16 de abril de 1550 que todas las conquistas en el Nuevo Mundo deben suspenderse mientras en España se decide sobre la forma más justa de realizarlas. Desenlace: “Los hechos disponibles no confirman la victoria de ninguno de los contendientes”.

Un primer dato de interés sobre esta controversia es la tendencia de los historiadores a narrarla empleando las formas arquetípicas del relato épico. La llaman “combate”, “lucha”, “batalla”. La relación previa entre los “conten-

*Este artículo forma parte de la investigación “La metamorfosis del rostro del bárbaro en el Reino de Chile”, aprobada y financiada por FONDECYT (Proyecto 1990468).

**GILBERTO TRIVIÑOS: Dr. en Literatura Hispanoamericana, ensayista, crítico, profesor del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

***MARÍA NIEVES ALONSO: Dra. en Filología Romance, ensayista y crítica literaria. Profesora del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.



dientes” se interpreta del mismo modo. Así, por ejemplo, leemos en la narración de *La humanidad es una*: “Preludio a la batalla entre Las Casas y Sepúlveda en Valladolid... Primeras escaramuzas (1547-1550)... Cuando Las Casas llegó a España, en 1547, empezó de inmediato a prepararse para la batalla... Los dos Tratados que Las Casas preparó para el combate contra Sepúlveda...” (Lewis Hanke).

Este modo de narrar no es irrelevante. Permite advertir, por el contrario, que las empresas guerreras no son los únicos modelos épicos de Occidente. Las hazañas pacíficas, nos dicen los historiadores de la disputa, pueden inscribirse también en la esfera de lo que Max Scheler considera la esencia misma de los valores heroicos: la consagración a lo superior. Nuestro tiempo, dice un historiador de nuestra época, debe estar excepcionalmente capacitado para valorar la gesta de aquellos pocos osados que emprendieron la tarea de enderezar el magno entuerto de las Indias. *Gesta*. El título de la historia moderna más importante sobre la disputa evidencia, por lo demás, la persistencia de la lectura épica de la discusión más famosa de la España del siglo XVI. Existen, sin duda, otras interpretaciones de la controversia, pero la que destaca sobre todas es precisamente aquella que la lee como uno de los episodios más admirables de una historia escrita sólo de modo fragmentario. La bella historia de la lucha por la justicia en América y España.

Los relatos que así ficcionalizan el debate sobre la conquista no se limitan, con todo, a revelar la gran epopeya olvidada o silenciada de la época colonial. La narración en clave épica es sobre todo la estrategia discursiva que permite otorgar sentido a lo narrado como lucha entre el bien y el mal, entre la verdad y la mentira, entre la justicia y la injusticia. El relato de Hanke, por ejemplo, es inequívoco en este aspecto. Las Casas, el “humanitarista” que quiere librar a su propia nación del error de creer que los indios carecen de las características esenciales de los hombres, es el portador de la verdad. Sepúlveda, el “humanista” persuadido de la licitud de aplicar en el Nuevo Mundo la doctrina aristotélica de la servidumbre natural, cifra la mentira, “pues el Creador de todos los seres no pudo despreciar estas gentes del Nuevo Mundo queriendo que carecieran de razón y haciéndolos como animales y salvajes de tal manera que pudieran ser llamados bárbaros, salvajes y brutos”.

Es posible decir hoy día que el recuerdo de la Gran Querrela carece de toda importancia que no sea la puramente arqueológica, que la discusión sobre la *verdadera naturaleza* de los hombres del Nuevo Mundo ya no tiene sentido o que Las Casas y Sepúlveda, igualmente delirantes, estaban equivocados, “el primero haciendo imposible la colonización, y el segundo, permitiendo que floreciera bajo un sistema tiránico” (Ramón Menéndez Pidal). Ni mimesis colonial de la imaginaria disputa entre “Tweedledum y Tweedledee” ni puro pasado sin ninguna relación con el presente. La trágica historia americana irrisiona todo intento de borrar la contemporaneidad del debate cifrado en la oposición Sepúlveda-Las Casas. Lo pedido entonces



G. de Sepúlveda



B. de Las Casas

por el profeta que interpreta la auténtica *conciencia humana* que se rebela contra la injusticia no es un recuerdo del pasado. Es un recuerdo del porvenir. No otro parece ser el sentido de la interrogación que concluye el mencionado libro de Lewis Hanke: “¿No podríamos ver en la disputa de Valladolid otro ejemplo más del hecho de que parte de la historia antigua es historia contemporánea?” Controversia incuestionablemente significativa, en efecto, para la comprensión de nuestro lugar en un largo proceso de occidentalización cuyas consecuencias económicas, culturales y filosóficas son todavía hoy materia de debate apasionado: ¿Fuimos la primera *periferia* de la moderna Europa?, ¿hasta dónde Latinoamérica es parte de Occidente?

Voz de Sepúlveda: “¿Cómo hemos de dudar que estas gentes tan incultas, tan bárbaras, contaminadas con tantas impiedades y torpezas han sido

justamente conquistadas por (...) una nación humanísima y excelente en todo tipo de virtudes?”. La brevedad de este artículo impide detallar las cuatro razones que permiten a este admirador de Aristóteles justificar la guerra en contra de los indios con el objeto de cristianizarlos: (1) los indios son bárbaros, (2) cometen crímenes en contra de la ley natural, (3) apresan y matan a personas inocentes, (4) la guerra contra los infieles prepara la predica de la paz. La misma exigencia de síntesis vale para las refutaciones de su oponente. Destacamos sólo las más relevantes: todo castigo presupone que existe jurisdicción sobre la persona que lo recibe. Los españoles carecen de jurisdicción sobre los indios y, por ende, no pueden castigarlos. El único modo de atraer a todos los pueblos a la fe verdadera es la predicación sin guerra, sin armas. La calumnia sobre la inferioridad natural de las naciones indianas es el “nuevo modo” inventado por los conquistadores para encubrir de alguna manera sus injusticias. La verdad es que muchísimos de aquellos hombres pueden gobernarnos ya en la vida monástica, ya en la económica y ya también en la política. Más todavía: “pueden dominarnos con la razón natural”.

La humanidad es una. Todas las naciones son naturalmente libres. La razón es común a todos los hombres. “Conquistar, término que muchos tiranos usan, no es sino ir a matar, robar, cautivar, y sujetar...”. Así como no existen diferencias naturales en la creación de los hombres, así no existe diferencia en la oportunidad de salvación para todos ellos. Hay sin duda una palabra que define este pensamiento de Las Casas en el mundo del sonido y la furia colonial del siglo XVI. Es la palabra *anacronismo*. Ella contiene la clave tal vez más valiosa para comprender por qué hoy narramos (nosotros incluidos) la controversia de Valladolid ficcionalizando la figura del defensor de los indios, y no la de su oponente, como portadora de la *verdad* sobre la conquista del Nuevo Mundo.

Las ideas de los profetas que interpretan la voluntad de los dioses, dice Alejandro Lipschutz en su fascinante ensayo sobre el dominico, son siempre un anacronismo, singularmente cuando los profetas se empeñan en interpretar la voluntad de los dioses basándose en el conocimiento verdaderamente científico de las cosas presentes, pretéritas y futuras. Dicho anacronismo explica, por otra parte, la contrariedad de los contemporáneos, su tendencia a estigmatizar el pensamiento de los profetas como signos de “febril delirio”, “irresistible propensión patológica”, “ilusionismo extravagante”. Este es precisamente el caso de Bartolomé de las Casas. Sus ideas y su acción son sin duda anacrónicas en el siglo XVI, pero proféticas. Sus “delirios profetísticos”, como lo infama Ramón Menéndez Pidal, interpretan fielmente la “voluntad de Dios”, aunque tales ideas se verifiquen sólo en tiempos venideros.

Los rumbos étnicos de nuestro tiempo han aprobado plenamente, en efecto, el pensamiento lascasiano. Así lo testimonia, por ejemplo, la primera



afirmación de las *Propuestas sobre los aspectos biológicos de la cuestión racial* establecidas en 1964 por 22 expertos internacionales reunidos por la UNESCO: “Todos los seres humanos hoy vivientes pertenecen a una misma especie, llamada *Homo sapiens*, y proceden de un mismo tronco. La cuestión de cómo y cuándo se han ido diversificando los diversos grupos humanos sigue siendo controvertible”. Lipschutz tiene razón: las ideas de Las Casas sobre la *horrible* servidumbre de los indios, sobre las *detestables* guerras coloniales, sobre la *inhumanidad* de la conquista, no tienen nada que ver con la paranoia. Corresponden, por el contrario, a una visión profética de los rumbos étnicos predominantes de nuestro tiempo. Escasamente alguien dudará en nuestro tiempo que está en marcha el *renacimiento cultural de los indios en América Latina*. Y tampoco habrá duda, dice Lipschutz, de que Las Casas es su prócer, al lado de Montesinos, de Bernardino de Sahagún y tantos más

Múltiples son los ecos de la Controversia de Valladolid en España y América. Mencionamos sólo un caso famoso, entre otros muchos, del mismo siglo XVI: *La Araucana*. El lascasismo de Ercilla es evidente, por ejemplo, en su desmitificación de la guerra como “crueldad enorme”, “maldad”, “robo”, “injusticia”. El caballero cristiano que Neruda llama inventor de Chile da así forma poética a lo ya revelado en 1550 por el autor de la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias*: la imposibilidad de conciliar la justicia con la conquista. La distancia irreductible entre la naturaleza del gran arte (epopeya: narración de lo admirable) y la índole inhumana del colonialismo: “¿Dónde está la piedad?”.



A. de Ercilla

B. TRES RECUERDOS DEL FUTURO

Pablo Oyarzún recuerda en *El dedo de Diógenes*, especialmente en la Primera Parte del libro, titulada “Historia, anécdota y filosofía”, la tradición según la cual una de las lecciones enseñadas por Diógenes fue que una gran porción de teoría puede ser desbaratada por una pequeña cantidad de hecho bruto. Es el caso, por ejemplo, del poder disolvente de las *historias insignificantes*, de esas *anécdotas impertinentes* (“suceso particular memorable” o “inscripción memoriosa de un suceso particular”) que en la práctica de Diógenes mismo constituyen verdaderos pequeños obstáculos que ocasionan el colapso de las grandes ideas filosóficas o de los grandes discursos del poder: Ejemplo: El cuento del diálogo entre Alejandro y Diógenes.

Deseamos hacer un ejercicio de interrupción escandalosa del relato del magno acontecimiento llamado DEBATE DE VALLADOLID mediante el recuerdo de tres historias narradas por textos coloniales de modo marginal, breve y fragmentario. Ellas transcurren antes y después del Debate de Valla-

dolid en distintos espacios coloniales, pero coinciden en cifrar tres intrusiones o irrupciones de lo inusitado, lo escandaloso y lo insignificante dentro de la secuencia solemne, trágica, monumental, grandiosa, dramática de la historia de la controversia de 1550.

B.1. HISTORIA DE GALVARINO (CHILE, SIGLO XVI)

Galvarino muere proclamando el fracaso del sueño europeo de *domar* Arauco sin resistencia: “¡Oh gentes fementidas, detestables, indignas de la gloria de este día! / Hartad vuestras gargantas insaciables / en esta aborrecida sangre mía, / que aunque los fieros hados variables / trastornen la araucana monarquía, / muertos podremos ser, mas no vencidos, / ni los ánimos libres oprimidos (*La Araucana*, Canto XXVI).

Las palabras de Galvarino, que por los mismos años del Debate de Valladolid muere maldiciendo a sus verdugos, son también las palabras de Neptuno, el negro de la colonia holandesa de Surinam que dos siglos después (1776) testimonia con su muerte la esencia antihumana del colonialismo (Fanon): “Manada de canallas salvajes (...) Nunca había pensado que iba a morir tantas muertes... Sin embargo, vosotros cristianos, habéis fracasado, y por eso no me importa, aunque tuviera que seguir aquí vivo un mes más”. El escocés John Gabriel Stedman, testigo y narrador de su martirio, es el doble de Las Casas y de Ercilla, avergonzado, como ellos, por el descubrimiento del verdadero lugar de la barbarie: “¡Ay de mí! Torturas. Potros. Látigos. Hambre. Horcas. Cadenas. Invaden mi mente; aterrorizan mis ojos oscurecidos por lágrimas; provocan mi furia y arrancan un suspiro sentido en lo más hondo de mi ser; siento vergüenza y me estremezco con este tema maldito” (John Gabriel Stedman, en Price, 1992, pp. 38).

Galvarino y Neptuno. Siglos XVI y XVIII. Las historias insignificantes, las pequeñas anécdotas que así interrumpen la *gran historia* son el reverso escandaloso mismo del Debate de Valladolid. Irrisionan la controversia, muestran su inanidad, someten a juicio a los jueces, muestran lo que los poderes coloniales no pueden admitir, lo que los jueces de la nación colonial no pueden descubrir: la imposibilidad de conciliar la justicia con el colonialismo. “Ahora, resulta increíble cómo puede la naturaleza humana —en nombre de Dios— sufrir tanta tortura con tanta fortaleza, si ello no es una mezcla de ira, desprecio, orgullo y esperanza de alcanzar un lugar mejor, o de, al menos, verse librados de esto, porque verdaderamente creo que no hay infierno para los africanos peor que éste”. Desprecio, ira, orgullo, esperanza. Estas palabras son de Stedman, pero bien pudieran ser de Ercilla, el poeta soldado que testimonia una (in)disimulada admiración por





Monvoisin: "El naufragio de Elisa Bravo". Museo de Talca.

Galvarino en el mismo relato que lo llama bárbaro infernal: "No es bien que así dejemos en olvido / el nombre de este bárbaro obstinado, / que por ser animoso y atrevido / el audaz Galvarino era llamado" (Canto XXII).

B. 2. HISTORIA DE DOÑA ANGELA, LA CAUTIVA QUE NO VOLVIÓ

El *Compendio de las Memorias*, escrito probablemente por el mismo Jerónimo de Quiroga y publicado en 1878 en el Tomo XI de la Colección de Historiadores de Chile, dibuja la perturbadora figura de doña Angela, la cautiva que proclama de modo ostentoso la abundancia de "amistades perniciosas" nunca concebida por los jueces del Debate de Valladolid:



Monvoisin: "Elisa Bravo en la ruca del cacique". Museo de Talca.

Abundaban estas ciudades perdidas de mujeres blancas, hermosas i de calidad, i habiendo quedado las mas cautivas, fueron el cebo de la lascivia de los bárbaros, quienes al principio con violencia, i despues con voluntad, se hicieron dueños de todas, i sus hijos son los enemigos mas implacables de los españoles. Estas cautivas, como el trato muda costumbres, luego se conformaron con su suerte, i les parecio lo feo hermoso, i lo asqueroso aliñado, tanto, que habiendo sacado a algunas del barbarismo, clamaban por volver a él, i hubo quien se volvió a los indios huyendo de los españoles; i en comprobacion de esto, dice en su manuscrito Jerónimo de Quiroga lo siguiente: "Estando de paz alojado en la Imperial, pasó por mi toldo una mujer blanca, i yo como novicio le pregunté qué hacía. Respondióme en castellano que andaba paseándose: preguntéle quién era, i díjome que su nombre era doña Anjela, que era cristiana i española cautiva; omonestéla se

quedara con nosotros, i la sacaríamos del cautiverio, se enojó, no quiso hablar mas, i se iba. Yo, viendo aquello, la reconvine se la llevaria el diablo, i la agarré; pero mis compañeros se echaron a reir, i ella se marchó burlándose de mí” (*Compendio* 1878: 133-134).

Bernal Díaz del Castillo, por su parte, descubre el doble masculino de doña Angela en la *Verdadera de la conquista de la Nueva España*:

Y caminó Aguilar adonde estaba su compañero, que se decía Gonzalo Guerrero, en otro pueblo, cinco leguas de allí, y como le leyó las cartas, Gonzalo Guerrero le respondió: “Hermano Aguilar: Yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénneme por cacique y capitán cuando hay guerras; idos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas. ¡Qué dirán de mí desde que me vean esos españoles ir de esta manera! Y ya veis estos mis hijitos cuán bonicos son. Por vida vuestra que me deis de esas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra”. Y asimismo la india mujer del Gonzalo habló a Aguilar en su lengua, muy enojada, y le dijo: “Mira con qué viene este esclavo a llamar a mi marido; idos vos y no curéis de más pláticas”. Y Aguilar tornó a hablar a Gonzalo que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima, y si por mujer e hijos lo hacía, que los llevase consigo si no los quería dejar. Y por más que le dijo y amonestó, no quiso venir (Capítulo XXVII).

¿Dónde reside el poder colapsador, disolvente, de la historia de doña Angela, y su doble, la historia de Gonzalo Guerrero? ¿Por qué esta anécdota pareada (hecho bruto) desbarata la gran porción teórica del Debate de Valladolid? Ni uno ni otro polemista, ni Sepúlveda ni Bartolomé de las Casas, descubre el mundo indio como el *otro lugar* de un europeo. Sólo se puede ser *verdaderamente* feliz (sentido civil y religioso) dentro de la república cristiana. Poseer entre los “bárbaros” el bien “máspreciado” (Aristóteles) de todos es impensable. Jerónimo de Quiroga silencia las palabras escandalosas de doña Angela. Las convierte en bramidos inarticulados. Dos cautivas del siglo XIX que se niegan a ser liberadas descifran, con todo, la palabra inconcebible: Una se llama Frances Slocum: “I am happy here”. La otra se llama simplemente la india rubia de cuerpo ligero, como de cierva. Borges cifra así el escándalo de su mutación étnica “al revés” en “Historia del guerrero y la cautiva”: “A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Moviada por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche al desierto” (*El aleph*).



B. 3. HISTORIA DE BARRIENTOS: EL PRIMER ESPAÑOL QUE ENTRA EN CHILE

Llegado que fue a Chile, le hicieron estos grandes agasajos, como a persona recomendada de su Rey, y que traía su borla real, dieronle cassas donde vivir, tierras para sembrar, y mugeres que le sirviessen, y demas de la recomendacion, que llebaba, la admiracion de ver a un hombre blanco, con barbas y tan diferente de ellos, les causó grande estima y veneracion. Barrientos viendose ya apartado de los españoles, en tan lexas tierras, donde jamas pensé verlos, ni que le viesen, tan estimado de los indios, tan seruido de todos, y tan señor de sus voluntades, para hacerse mas semejante a ellos, y ganarles mas la voluntad, renuncio al habito de español; y le consagro al templo, y adoratorio de los Ingas, con parte de sus armas, quedanse con sola la espada, vistiosse en traje de indio, pelose las barbas, como ellos usan, quedó descalzo de pie y pierna, y en todo se dio a la vida bestial de los indios, quedandole solo el nombre de christiano. Concurrio toda la tierra a la nouedad del caso, y venian de muy lejos para ver a un hombre tan estraño, y nunca visto, y hicieron para esto, y para su solemne recibimiento un parlamento general, y una fiesta muy solemne, con mucha chicha, y comida, a que concurrieron el Cacique Narongo señor de Maypu, y Michimalongo, y en esta ocasión se reconciliaron de algunos odios, que entre los dos auía, y les avian ocasionado algunas guerras (Rosales, 1989, pág. 316).

¿Cuál es el sentido de esta otra anécdota colonial? ¿Por qué desbarata la Gran Historia? Los sabios y solemnes jueces del imperio no emiten su veredicto sobre las interrogantes formuladas en el Debate de Valladolid. No descubren teóricamente cuál es la verdadera naturaleza de los indios. Sólo la descubre en “el suelo mismo” del Nuevo Mundo un español desconocido, anónimo, ignorante, insignificante, un ladrón desorejado: los indios son hombres racionales, poseen prudencia monástica, económica y política. La *anécdota* desbarata en este caso el mito mismo legitimador de la conquista: el mito de la inferioridad del indio. No sólo eso. La historia del primer español que entra a Chile es también la historia del primer aindiado de Chile. Testimonia la mutación étnica inconcebible entre los querellantes de Valladolid: la metamorfosis nunca nombrada por Las Casas o Sepúlveda. El escandaloso devenir indio del europeo. El “gusto de estar entre los bárbaros” reprimido como apostasía por los poderes coloniales. Un oasis etno-histórico, en síntesis, en que se concentra lo que la Conquista no puede ser: encuentro pacífico con los *otros* de Occidente. Fascinación por la “vida bestial” de los hombres del Nuevo Mundo: “para hacerse mas semejante a ellos, y ganarles mas la voluntad, renuncio al habito de español (...) y en todo se dio a la vida bestial de los indios”.

C. DIÓGENES EN EL NUEVO MUNDO

Las intrusiones aquí señaladas son tres. Pueden ser muchas. Sus efectos son, sin embargo, semejantes. Se trata siempre de historias que parecen adquirir sentido como obstáculos que se interponen en la erección de toda Historia con mayúscula, de toda memoria monumental. Empleamos la palabra *obstáculo* como la define Pablo Oyarzún en el mencionado libro *El dedo de Diógenes*:

Un obstáculo, un escollo quizá: no una roca, sino mejor un pedrusco, una arenilla, un cuesco, nimiedad en que debe naufragar y hacerse trizas la Historia, a menos que lo que a fin de cuentas pase sea que ésta se promueva tácitamente a partir de tales migajas: las anécdotas no serían sino las trizas, las tiras de la historia. (Por eso mismo su reverso) (1996, pág. 171).

Escollos que convierten la representación de hazañas memorables (Cortés, Valdivia, Gómara, González de Nájera) en figuración de la forma de los muertos (Ercilla, Stedman). Pedruscos que desvanecen el espejismo heroico de la conquista del Nuevo Mundo. Cuescos que señalan el verdadero lugar de la barbarie: “Paréceme que siento enternecido / al más cruel y endurecido oyente / de este bárbaro caso referido” (Ejecución de Caupolicán, *La Araucana*). Nimiedades que revelan lo que el orden colonial reprime y silencia: las amistades perniciosas, el gusto de estar entre los indios: “Yo soy feliz aquí”. Arenillas donde, “sea dicho con toda franqueza, Gonzalo Guerrero y los otros pobres soldados españoles que transmigran al bando indio, y con eso ascienden a capitán, obedeciendo ellos a las duras exigencias de sus humildes circunstancias sociales, son moralmente más honorables que los indios colaboracionistas y que los mismos Cortés y tantos otros” (Lipschutz 1967:332). Tiras de una historia de resistencia: esa *anécdota* bellamente poetizada por Leonel Lienlaf en *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Ese *obstáculo* que impide la erección de una historia monumental de la Conquista: Lautaro no está en los infiernos donde fue enviado por Ercilla y los cronistas chilenos. Anda cerca de la vertiente bebiendo el agua fresca, buscando a su gente para luchar con el *espíritu y el canto*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTILLANCA, ARIEL Y CÉSAR LONCON. *Entre el mito y la realidad. El pueblo mapuche en la literatura chilena*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997.
- CONCHA, JAIME. “Réquiem por el ‘buen cautivo’”. En *Hispanamérica*, N° 45, 1992, pp. 3-15.

- FOUCAULT, MICHEL. *La vida de los hombres infames*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1990.
- _____. "Nietzsche, la genealogía, la historia", en *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1980.
- HANKE, LEWIS. *La lucha por la justicia en la Conquista de América*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949.
- _____. *La humanidad es una*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- LEVINAS, EMMANUEL. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Buenos Aires, Pre-Textos, 1993.
- LIPSCHUTZ, ALEJANDRO. *El problema racial en la conquista de América y el mestizaje*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1967.
- MIGNOLO, WALTER. "La razón colonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales". En Alfonso del Toro (ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1997, pp. 51-70.
- OYARZÚN, PABLO. *El dedo de Diógenes*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1996.
- PRICE, RICHARD. "Encuentros dialógicos en un espacio de muerte". En Varios, *De palabra y obra en el Nuevo Mundo. 2 Encuentros Interétnicos*, México, Siglo XXI Editores, 1992, pp. 33-62.
- QUIROGA, JERÓNIMO DE. *Compendio histórico de los más principales sucesos de la conquista y guerra del Reino de Chile*. Santiago de Chile, Colección de Historiadores de Chile, Tomo XI, Imprenta de la Librería de El Mercurio, 1878.
- TRIVIÑO, GILBERTO. *La polilla de la guerra en el reino de Chile*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1994.
- _____. *La metamorfosis del rostro del bárbaro en los relatos de cautiverio del Reino de Chile (Siglo XVII)*. Proyecto FONDECYT 1990-2000.



UN CRIOLLO DE LA NUEVA ESPAÑA EN LA ESPAÑA DE GOYA: BREVE CRÓNICA DE UN DESENCANTO

*Juan Durán Luzio**



Juan Durán Luzio

SE REFIEREN ESTAS NOTAS A LA FORMA cómo un criollo de la Nueva España vio la España de fines del siglo dieciocho, o cómo pudo verla, según quedaba esa sociedad visualizada y plasmada en el arte que Francisco de Goya y Lucientes despliega entonces por los medios y procedimientos plásticos más variados.

El protagonista americano en este diálogo de visiones es un criollo mexicano que ha llegado a la península ibérica debido a una compleja razón, y allí entra en contacto vital y visual con el vasto universo que Goya estaba fijando en sus cuadros, dibujos y grabados. El criollo es Servando Teresa de Mier, cura dominico nacido en Monterrey de Nuevo León de la Nueva España en 1763, y quien había profesado con la Orden de los Predicadores desde 1779; luego prosiguió estudios superiores de teología recibiendo el grado de doctor. Pronto se fue haciendo conocido en la ciudad de México por su inteligencia, por su saber y por su verbo vehemente.

Mier era un respetado profesor de Teología en el convento dominico de México cuando el 12 de diciembre de 1794 cayó en desgracia con las auto-

*Graduado como profesor de Castellano en la Universidad de Chile, Doctorado en Literatura Románica en Cornell University, Estados Unidos. Es autor, entre otros, de los libros *Siete ensayos sobre Andrés Bello, el escritor*, y *La literatura iberoamericana del siglo XVIII*. Durán Luzio es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional de Costa Rica.

ridades y, aún peor, con el Santo Oficio Inquisitorial. Ese día, en un sermón dado en la colegiata de Guadalupe ante la presencia del obispo de México y del virrey de la Nueva España, el doctor Mier se atrevió a negar la popular creencia de la aparición de la Virgen de Guadalupe; sostuvo que la Virgen era bien conocida en México mucho antes de la conquista española y venerada entre los indios bajo el nombre de Tonantzin, Nuestra señora, en Nahuatl. Insistió, además, en que no fueron los conquistadores sino Santo Tomás apóstol quien primero predicó el Evangelio en el Anáhuac bajo el nombre de Quetzalcóatl. Esta última idea, si bien atrevida, ya la habían expresado antes suyo el erudito mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora y el historiador italiano Lorenzo Boturini Benaduci, quien residió por años en la Nueva España. Con tan desafiante sermón el padre Mier, además de reafirmar la mexicanidad de sus ideas, pretendía disminuir el valor de las proclamadas contribuciones de los españoles a la vida espiritual de las Indias. Y su razonamiento no era una invención antojadiza: se apoyaba en lecturas y en los últimos hallazgos arqueológicos de entonces¹.

Pero es aquí cuando sus desventuras comienzan. Por pronunciar tamañas irreverencias se le despoja de sus cargos y se le condena a diez años de cárcel; es enviado a España para pagar allá su falta². Servando Teresa de Mier era un académico, un representante distinguido de cierta minoría educada de la sociedad criolla, la cual sabía ya cuestionar con diversidad de argumentos el control que España mantenía sobre sus colonias de América. El pertenecía a ese grupo de “letrados coloniales” que venía preparándose para reorganizar el sistema imperante, cuando el sistema llegaba ya a su fin³.

¹En el sermón fray Servando “diría que a la luz de los nuevos descubrimientos arqueológicos –especialmente de la interpretación alegórica de los jeroglíficos de la piedra del Calendario Azteca hallada en las excavaciones de la Plaza de Armas de México en 1790– la historia cristiana e india de México adquiriría una fisonomía diferente.” René Jara, “El criollismo de Fray Servando Teresa de Mier”, *Cuadernos Americanos*, 222, 1 (1979), 154.

²De igual modo son suyas las contundentes expresiones en contra de las supersticiones que el pueblo añadía a estas aclamadas apariciones. En su *Apología del doctor Mier* refuta también el tono sobrenatural de la aparición de Nuestra Señora de Caldas, en España, y agrega: “Así se trastueca todo con el tiempo, para confirmar apariciones, de que el vulgo es amiguísimo, como si sin ellas las imágenes no fuesen dignas de veneración o ellas se la debiesen aumentar. Lo que aumentan es la concurrencia de limosnas y *hoc opus*”. La *Relación de lo que sucedió en Europa al doctor don Servando Teresa de Mier, después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805* fue publicada por primera vez en 1856. Ambos escritos se citan aquí según edición moderna titulada *Memorias*. Ed. y prólogo de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1946) I, 228. En adelante esta obra se citará indicando el tomo y la página en el tomo correspondiente.

³La expresión es de Tulio Halperin Donghi, quien ha calificado como letrados coloniales a quienes “tuvieron influjo decisivo en la creación de un clima de ideas y sentimientos que iba a hacer más aceptable, y aun deseable, la salida revolucionaria frente al derrumbe del antiguo régimen español en 1808-1810”. “El letrado colonial como inventor de mitos revolucionarios: Fray Servando Teresa de Mier a través de sus escritos autobiográficos”, *De historia e historiadores. Homenaje a José Luis Romero*, s. ed. (México: Siglo XXI, 1982), 113.

Tratado como un reo peligroso, este hombre visionario, audaz y crítico llegó a la España que Francisco de Goya ilustró tan ampliamente; y mucho de cuanto Mier vio entonces, es visible aún gracias a Goya, y se confronta aquí con la escritura del mexicano, en la cual se expresa, finalmente, el drama previo vivido por el criollo en la lucha por la Independencia de la América española: definir una idea, una imagen de identidad propia frente a la impuesta durante el proceso colonial.

Desembarcado Mier en Cádiz, fue desde ahí llevado a un convento de Caldas, provincia de Santander, donde una celda le esperaba por prisión. Detenido allí bajo condiciones tan hostiles, es sólo su magnífico sentido de la hipérbole lo que las hace explicables: "Se me puso en una celda de donde se me sacaba para coro y refectorio y me podían también sacar en procesión las ratas. Tantas eran y tan grandes, que me comieron el sombrero, y yo tenía que dormir armado de un palo para que no me comiesen". I, 229. Este audaz sentido de la hipérbole, como se verá, expresa no sólo sus dotes narrativas, sino que establece la distancia desde la cual este criollo percibe la metrópolis: su lenguaje cosifica sus sentimientos de rechazo. No acepta tales condiciones y después de unos pocos meses, escapó removiendo las barras en la ventana de su celda y, ya a principios de 1797, se le sabe de incógnito por las calles de Madrid, disimulando su condición, fingiendo otras identidades, ideando los trámites para lograr un perdón a su sentencia. Y así, para este americano prófugo, Madrid no pasa de ser un pueblón de inaceptables contrastes, donde las clases altas gastaban su vida sin hacer nada gracias al abundante dinero que remitían las colonias de ultramar.

1. LA MERIENDA (1776)

Hacia 1776 Goya pintó este cartón en el cual por primera vez aparecen majas y majos, es decir, aristócratas españoles usando vestimentas populares. Aquí se les ve compartir vino y bocadillos en las riberas del río Manzanares, en momentos de placer que glorifican el bienestar de estos privilegiados. Un ambiente pacífico, de atmósfera otoñal, provee el escenario más adecuado para el agradable pasatiempo, fijado aquí en los colores y sombras que realzan este tipo de vida. Son estas escenas corrientes de la vida ciudadana de entonces las que permiten recrear ciertos usos cotidianos en sus matices y en los detalles que revelan su conjunto. Goya ha enseñado cómo la España de fines del siglo dieciocho no era un mundo estático, ni era uno incoloro o insípido. Los modos urbanos traídos por los Borbones ganaban un amplio espacio en la vida social de la nobleza y las clases altas revitalizando el poder de la capital imperial.

Esta pintura abierta y luminosa, del todo liberada de la religión y la mitología grecolatina, que aún obsesionaba a varios coetáneos del pintor, per-

mite ver esa existencia secular en momentos de apogeo. “La historia –ha dicho Ortega y Gasset hablando de Goya– es siempre historia de vida. Las obras de arte no nacen en el aire, son pedazos de vidas humanas y, por tanto, ellas mismas vivientes”⁴.

Servando Teresa de Mier, cura democrático y pendenciero, satiriza estos hábitos mundanos. Además, debió sentirse naturalmente excluido de tales grupos, que son su antítesis, y a los cuales sólo habrá podido percibir a la distancia: el criollo en España, sin duda con algún disgusto, debió reconocerse al margen de estas diversiones, excluido. Obsérvese que el personaje de la derecha está fumando, costumbre creciente por entonces y causa del auge económico de las regiones tabacaleras americanas; casi medio millón de libras de hojas de tabaco llegaban a la gran fábrica de Sevilla para ser procesadas como puros o cigarros⁵.

Por supuesto sabemos bien que el lenguaje de la pintura, como cualesquiera de las otras artes, es intraducible; no se empeñan estas notas en tratar de “interpretar” estos cuadros sino simplemente en reunirlos para recrear el universo visto por nuestro personaje, para lograr así una mejor comprensión de las reacciones del mexicano Mier en contra de una sociedad tan diferente de la suya, pero, sin embargo, riguroso centro de control del orden metropolitano del cual dependían las colonias.

2. LOS LEÑADORES (1779)

No es sólo el mundo galante el que atrae a Goya. Aquí la figura central del cuadro es un obrero, resaltado por su traje de color llamativo y por la nitidez de su implemento de labor. La atención visual es convocada hacia su rostro de hombre trabajador; atrás, otros leñadores acometen su tarea con dedicación. Se infiere, por la nieve en los montes cercanos, que además de la cocina, la calefacción será nutrida por el trabajo de estos humildes servidores. Al respecto dice Ortega que Goya no es un pintor populista, pero que en sus obras la clase trabajadora española deja de ser una comparsa en la representación pictórica y pasa a ocupar un rol protagónico, muchas veces en el desempeño de un oficio digno y necesario. Y esto, añade Ortega, porque Goya vio “su peculiaridad y su potencialidad estética.” Agrega que a esta altura del siglo ya está bien definido “un repertorio de posturas y gestos del pueblo español” y llega a concluir que “este repertorio tiene un carácter que hace de él algo, según creo, único, a saber: que consistiendo en actitudes y movimientos espontáneos como todo lo popular, esas actitudes y esos

⁴José Ortega y Gasset, *Goya* (México: Porrúa, 1986), 219.

⁵Según los comentarios de Fernando Díaz-Plaja a este cuadro en su *Las Españas de Goya* (Barcelona: Planeta, 1989), 58.

movimientos están ya estilizados⁶. La mirada y el pincel de Francisco de Goya supieron cómo capturar y reproducir la dinámica popular en el momento de su plasmación; abundan en sus obras esos gestos y posturas que van constituyendo la esencia de un estilo humano nacional. El cosmos criollo, en cambio, carecía entonces de una plástica que lo fijara; dominada esta arte por el peso de una temática religiosa todavía contrarreformista, que acaso aceptaba como excepciones los retratos de alguna alta autoridad, apenas hay un legado visual de la vida cotidiana en las colonias americanas.

Aunque el padre Mier no simpatiza tampoco con la clase popular española, deja ver en sus *Memorias que no es indiferente al sufrimiento de esos grupos que ganaban su vida gracias al duro trabajo, al tiempo que enfatiza su desprecio por aquellos que vivían sin trabajar, aprovechándose de sus privilegios de clase. Para una mente ilustrada como la suya, vivir sin trabajar era irracional e injusto; es ésta, entre otras, una de las razones por las cuales él cuestiona el derecho de la nobleza a ejercer cualquier forma de poder. Tampoco se identifica con ese pueblo en alguna similar categoría de oprimidos; todas sus reflexiones tienden a describir las diferencias con lo peninsular.*

Con respecto a esas nieves en las montañas, Mier ha escrito que “el temperamento de Madrid es extremo, y dicen allá que se reduce a ocho meses de invierno y a cuatro de infierno. El frío es mayor que el de todas las cortes de Europa, excepto Petesburgo, pues tiene al lado casi siempre nevado el cerro Guadarrama, ramo de los Pirineos”. II, 188. Y agrega, despectivo, que el frío es aún más intolerable puesto que son muy pocas las casas en España que tienen chimeneas. Esta frase al pasar, como muchísimas otras de igual naturaleza, denota la nueva mentalidad de un criollo contestatario y rebelde, que no puede aceptar una Metrópoli superior a las colonias, y está dispuesto a expresarlo.

3. PRADERA DE SAN ISIDRO (1788)

Fiesta del 15 de mayo, comienzos de la primavera y día de San Isidro, santo patrón de Madrid. En esta fecha los madrileños pasan el día en la pradera de San Isidro; la mirada de Mier registra lo siguiente: “El otro paseo de Madrid es al lado del río Manzanares, y consiste en algunos pocos árboles. El río es como todos los de España, excepto el Ebro, el Tajo y el Guadalquivir, ríos que en América llamaríamos acequias, fuentes o arroyitos; llevan el agua de la que llueve en invierno, y en verano los pasa uno de un brinco. Del otro lado del río, enfrente del palacio, tiene el rey una casa de campo”. II, 190.

⁶J. Ortega y Gasset, *Goya*, 229.

En el primer plano de esta pintura, y al parecer desde el lado opuesto donde ha mirado Mier, se ve a un conjunto de elegantes, con predominio de encajes y trajes de tonos pálidos; resaltan los parasoles, de acuerdo con la moda francesa. Si la vista avanza desde ese punto hacia abajo y hacia el fondo del cuadro, pueden verse otros grupos de gente participando en bailes y juegos, mientras los carruajes esperan para el regreso a la ciudad. Entre los paseantes, los vendedores van de un lado a otro ofreciendo tostones, ramilletes y bebidas. Cruzando el río y hacia la izquierda se destaca el Palacio de Oriente, residencia de la familia real. Se distingue este cuadro por ser uno de los más tranquilos y etéreos de Goya, dominado por la claridad del cielo, reflejada sobre el río, río que delimita al conjunto en claro de los elegantes del plano inmediato, en contraste con el resto humano en oscuro que le sirve de primer marco. Por el habilidoso dominio de la perspectiva que ofrece el maestro, esta obra pareciera compartir tres niveles bien diferentes pero muy bien integrados, al hallar su eje en la dama más cercana, de pie ella en el encuentro de la suave ondulación de las colinas desde donde parte la mirada general hacia el resto del cuadro.

Este armónico conjunto humano fue pintado en 1788. La ciudad capital del vasto y rico imperio español se divertía de acuerdo con las maneras de una nueva sociabilidad, desconocida en las colonias que, en ese punto, aún vivían bajo el rigor de las normas heredadas de la Contrarreforma, vigiladas por la Iglesia y su exclusivo y excluyente sistema educacional. Madrid, en la cumbre del esplendor de su vida cortesana, parece ignorar la proximidad del fin del gran imperio de los Borbones: un año después de fechada esta plácida escena, la revolución francesa señalará el comienzo del fin para el sistema monárquico. Ese movimiento, tal como la revolución de la América del Norte unos años antes, motivó la imaginación del criollo para lanzarse en la justa búsqueda de un orden republicano, democrático y libre. Esos hechos iban a comprobar, además, que el sistema colonial, a pesar del poder de la Corona, no era invencible.

Austero cura dominico como él es, y acosado por su constante fuga, Mier va a juzgar y a criticar severamente el regalado estilo de vida de los madrileños, pero no podrá dejar de reconocer que “en el centro de Madrid vive gente fina de todas las partes de la monarquía; pero no se puede salir a los barrios, porque insultan a la gente decente. En los barrios se vive como en un lugar de aldea. Los hombres están afeitándose en medio de la calle y las mujeres cosiendo”. II, 161.

Más allá de estos sarcasmos constantes, que atienden a lo externo e impersonal, entiendo que el padre Mier fue el primer intelectual criollo en precisar la noción de diferencia entre ser español de la Península o de América. Y él experimentó en carne propia ese extraño sentimiento de verse extranjero entre sus semejantes, de saberse diferente a pesar de las semejanzas. Puesto que lo extranjero puede ser también percibido como un hecho

visual, lo que es diferente o extraño a la vista propia es extranjero; al establecer el universo ibérico visible, las obras de Goya preservan una vívida prueba de tales diferencias ante lo que pudo ver el ojo crítico de un criollo ilustrado. Por su tendencia a burlarse de los españoles, Mier se regocija en enfatizar las diferencias entre éstos y los mexicanos, pero la dimensión de su burla es también expresión del grado de su diversidad y de su encono. Así cuando se refiere al aspecto, o al habla, a las diferencias que ocurren en el acento entre el español utilizado por los castellanos, los mexicanos o los catalanes: "...mi fisonomía y pelo, mis lunares y el acento mexicano, que ellos decían ser extranjero, y que en Andalucía hace pasar a los mexicanos por portugueses o castellanos y en Castilla por andaluces, me pusieron a salvo". II, 17. Y otras veces, al saber que es señalado por su acento, de inmediato protesta que ése es también *su* castellano, y tiene fuertes frases tan pronto como escucha el acento de Aragón, el acento que debió tener Goya: "Los aragoneses, en general, hablan el castellano muy feo y golpeado; parecen ratas, aunque estas ratas son valientes, y tan porfiados, que así como un hombre clavando un clavo con la frente es un símbolo del vizcaíno, así clavándolo con la punta hacia la frente, es un aragonés". II, 155-156.

Desde mediados del dieciocho el criollo cobró clara conciencia de las diferencias en usos y acentos entre su español y el de las diversas regiones de la Península, reclamando, sin vacilación, que esta lengua era tan suya como de aquéllas. Para Mier éste es sólo otro rasgo particular de la singularidad criolla, y del cual está orgulloso; un modo de habla y lengua que Andrés Bello pronto definiría como español de América.

4. RETRATO DE CARLOS III (1787)

En 1786 Goya fue nombrado pintor de la corte; al año siguiente concluyó este retrato del rey. Este es el monarca más influyente en la vida de las colonias, el rey que termina de cambiar el tono de vida de los madrileños y el que ha consolidado los procedimientos administrativos de los Borbones por todo el imperio. Había ascendido al trono en agosto de 1759 con la experiencia de haber sido antes duque de Parma y Rey de Nápoles; exponente del gusto afrancesado, llevó a la sociedad hispánica a imitar muchas de sus costumbres. Este es el rey que en 1767 ordenó la expulsión de la orden de los jesuitas de todos sus territorios, y el que decretó en 1778 la muy esperada libertad de comercio entre los puertos de España y todas sus provincias americanas.

La salida forzosa de los jesuitas fue vista en las colonias como una flagrante injusticia, pero la apertura de puertos y aduanas permitió a los criollos incrementar considerablemente sus ingresos e iniciar o ampliar sus contactos con las diversas tendencias ideológicas de Europa, particularmente

con las de una Francia enciclopédica, liberal y laica. Aunque este rey no era ni muy ilustrado ni muy lector, apreció las ciencias y el saber, si bien fue nutrido con el dogma familiar del poder absoluto. No fue admirado por Mier, por cierto; tampoco por Goya. Para algunos críticos, el irónico pincel del maestro para con la familia real está presente aquí, donde se ve a una figura nada mayestática, en pose y tenida de su actividad favorita y casi obsesiva, porque la caza fue pasión para este rey. Ni su cara ni su aspecto general reflejan ninguna inteligencia, menos aún se le ve guapeza alguna: se ha dicho que este retrato parece más el de un guardabosques que el de un rey. Y como para culminar el sentido irónico del conjunto, el perro experto se halla durmiendo, mientras el trasfondo de la pintura es el espacio de la cacería, lejos del gobierno y de los deberes de un estadista.

Servando Teresa de Mier negó valor al legado de este monarca de largo reinado, muerto en 1788, y no evitó registrar en sus *Memorias* algunas líneas peyorativas acerca de su obsesión por la caza: “Carlos IV como Carlos III vivían cazando en los Sitios reales, en cuyos contornos nadie, sino el rey puede cazar, y con él va una infinidad de monteros [...] para espantar la caza y amontonársela delante al rey [...] Se lleva también multitud de perros podencos para la caza. Y el rey salía a cazar, lloviese o tronase. A veces tenía que echar pie a tierra por no poder andar el coche, enterrado en la nieve”. II, 168. La renuencia de Mier hacia la monarquía se fundamenta en su desprecio por las limitaciones de las personas que encarnan la realeza y, sobre todo, porque eran estas personas las que habían impedido e impedían al criollo construir su propio destino.

5. LA FAMILIA DE CARLOS IV (1800-1801)

En octubre de 1799 Francisco de Goya fue promovido al cargo de primer pintor de la corte. De inmediato le corresponde la tarea de pintar al rey Carlos IV y su familia. Pero conocedores de la obra de Goya han considerado que este enorme retrato grupal no es sino una caricatura de la familia real. Por esta época Goya era un desilusionado de la monarquía y de la vida en palacio, que ha conocido tan de cerca. Como Mier, y como muchos otros intelectuales ilustrados, Goya había perdido respeto por los Borbones y por el régimen que encabezaban.

En este suntuoso conjunto es notorio como el lujo y la belleza de los trajes y las joyas contrastan con los rostros poco gratos de los miembros de la familia del soberano. Es la voluntariosa reina María Luisa de Parma la que domina el centro del lienzo, con su clara cara resaltada por el fondo oscuro que la delinea. Ella se impone con mirada penetrante y barbilla enérgica; controla el cuadro del mismo modo que el pueblo decía que controlaba al rey, aquí más bien de aspecto bonachón y tímido. El príncipe Fernando,

a la izquierda, tiene ya la apariencia amenazadora que confirmará más tarde, como Fernando VII, nunca del agrado del pintor. Los niños, por su parte, y como siempre en Goya, aportan el rasgo tierno y amable bajo el cual los sabe recrear el trazo del maestro.

Francisco de Goya rinde en este cuadro un homenaje a su admirado Diego de Silva y Velázquez al incluirse él mismo en su oficio de pintor dentro de la tela, como en *Las Meninas*, y como si el grupo posase frente a un espejo, desde el cual lo va reproduciendo el pincel del artista. La joven que mira hacia el pintor es la prometida de Fernando, cuya identidad estaba aún indecisa, y así salva Goya el compromiso de su identidad.

Servando Teresa de Mier dedicó numerosas líneas de sus *Memorias* para criticar a esta corrupta y majestuosa familia, y en particular a la reina y al rey. Para Mier es del todo inaceptable que sea ésta la gente encargada de controlar la existencia de pueblos y territorios localizados a miles de leguas de distancia. Además para él, como hombre de la Iglesia, el mayor pecado de la Corona era mantener la opresión colonial y su secuela de injusticias. Y no vacila en expresar claramente su condena: "Mientras no se organice de otra manera el Gobierno, la injusticia prevalecerá, porque un hombre solo no puede hacer justicia a millones de hombres. Y la Corte siempre es y será el foco de las pasiones, el teatro de las intrigas y la reunión de los malévolos". I, 255.

Y póngase ahora atención a la cara del infante Francisco de Paula, el pequeño de la mano de su madre, la reina; él es el menor de los hijos de Carlos, pero los rumores no cesan de otorgar su paternidad a Manuel Godoy, el joven amante de María Luisa.

6. RETRATO DE MANUEL GODOY (1801)

Este es el discutido Manuel Godoy posando para Goya; éste es el hombre que ha alcanzado la altísima posición de Primer Secretario del Estado español a sus 25 años de edad, después de ser impuesto, claro, por voluntad de la enamorada soberana. Pronto también generalísimo del ejército y la armada, aquí retratado con sus atavíos militares, luego de la "guerra de las naranjas", como llamó el pueblo despectivamente a la campaña de Godoy quien, con sesenta mil hombres y para complacer a Napoleón, invadió la inermes Portugal, aliada entonces de Inglaterra. Los portugueses capitularon a las tres semanas sin ofrecer mayor resistencia, pero la acción le valió a Godoy el pomposo título de Alteza Serenísima. Porta en su mano izquierda, tal vez, el texto de los acuerdos conseguidos.

El aspecto de gigoló de este inesperado primer ministro pareciera, a pesar de la majestad del traje, confirmarse en su sonrisa displicente y en su aire rubicundo y satisfecho. Se ha dicho que Goya maliciosamente aumen-

tó el tamaño de la zona de entrepiernas como para corroborar el carácter de padrote que se atribuía a este fortuito general y ministro. El trasfondo azul negruzco del cuadro, borrascoso e impreciso, sugiere una analogía con la situación del presente político de España, bajo la tormenta de la anarquía y la corrupción. Extraño, pero en sus años de exilio francés, Manuel Godoy llegó a ser amigo de Goya, aprendiendo incluso el lenguaje de señales para comunicarse con el pintor, ya completamente sordo.

En las colonias americanas la figura y las acciones de Manuel Godoy eran muestras públicas de la muy rumoreada decadencia de la familia borbónica, con una de cuyas infantas terminó casándose el improvisado ministro. Hojas volantes anónimas y clandestinas censuraron el derecho de advenedizos como éste a proponer y tomar medidas que tanto afectaban el estado de las llamadas Provincias de Ultramar. La noción de autoridad externa nunca debió ser más justamente criticada por el criollo que durante los años del dominio de Manuel Godoy.

Servando Teresa de Mier despreció abiertamente a Godoy, y acerca de su fama de mujeriego escribió en sus *Memorias*: “En tiempo de Godoy los Sitios [reales] y la Corte eran un lupanar; y aún se dio orden, siendo él ministro de Estado, para que nadie pretendiese sino por su mujer. Las antesalas del ministerio estaban llenas de ellas, bien puestas, y era lastimoso el degüello del pudor público”. I, 254.

Años más tarde, cuando en 1821 las gestiones de Agustín de Iturbide condujeron a los mexicanos a las puertas de una renovada monarquía, al invitar a un miembro de la familia Borbón a reinar en México, con la idea del joven Francisco de Paula en sus cabezas, Mier escribió advirtiendo a sus compatriotas que el niño era “notoriamente hijo de Godoy, cuya cara llevaba pintada, y por lo mismo las Cortes de Cádiz lo habían excluido de la sucesión”, y añade con saña refiriéndose a los tres hijos menores de los reyes que “al cabo, la paternidad de todos tres es problemática”⁷.

Las mentes liberales en España como en las Américas habían rechazado a la monarquía y sus personeros por anacrónicos e injustos como una opción para el futuro, para el siglo que se iniciaba, y Mier no ahorró ni fuerza, ni ideas, ni tinta en contra de esa amenazante posibilidad.

⁷En 1945 Edmundo O’Gorman escribió al respecto: “El plan de Iguala consagraba ciertos principios liberales a la moda, y declaraba la independencia absoluta de la Nueva España, pero estatúa que (3°) ‘su gobierno será monarquía moderada’ y (4°) ‘será su emperador el Dr. D. Fernando VII’. A falta de la aceptación de éste, llamaría a otros príncipes de la Casa Española, según el orden que se establecía en ese artículo”. “Fr. Servando Teresa de Mier”, *Seis estudios históricos de tema mexicano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960), 78-79. Las mordaces frases de Mier se hallan en su *Memoria político-instructiva* que hizo publicar en Filadelfia en 1821. Se reproducen aquí del tomo antológico: Servando Teresa de Mier, *Ideario político*. Prólogo, notas y cronología de Edmundo O’Gorman (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), 202.

7. VISTA DEL PALACIO DE ORIENTE (DETALLE DE LA PRADERA DE SAN ISIDRO)

Aquí, al fondo, en lo alto de la colina, se impone el palacio de Oriente, residencia del monarca en Madrid. Mandado a edificar por Felipe V, el primero de los Borbones en España, para albergar su corte de acuerdo con el gusto de la tradición francesa. Esta monumental construcción de piedra de 150 metros por lado y 33 de altura, con un gran patio frontal, fue iniciada en 1738 y finalizada en 1764, durante el reinado de Carlos III, su primer inquilino. Los arquitectos italianos Filippo Juvara y Goivanni Sachetti fueron los encargados de su diseño y el último, de su construcción. Goya se ocupó de decorar y de redecorar algunas de las cámaras o salones de recreo y luego como pintor de la corte, fue visitante regular de estas estancias.

Al observar estas obras tan magníficas como lujosas, donde abundan los mármoles y los estucos recubiertos de oro, hay que preguntarse por la impresión que tales edificaciones producirían en el criollo, en cuyas provincias la arquitectura europea no había alcanzado estas alturas, ni siquiera en sus catedrales; y las magníficas ruinas prehispánicas recién entonces empezaban a interesar a una minoría. Este es el único edificio de Madrid ante el cual fray Servando Teresa de Mier no puede dejar de manifestar admiración y, sin embargo, consistente en sus opiniones, expresó en uno de sus escritos el desagrado que tales lujos le producían: "Un millón diario consumía el palacio del rey de España. Tanto era la inmensidad de parásitos que mamaban de la vaca, según su frase familiar, y era menester un diccionario entero para nombrarlos. Baste decir que cuando esta corte siempre ambulante se movía, del uno al otro sitio real, arrastraba en su comitiva dieciséis mil personas improductivas, que consumían los inmensos recursos de España y de la América"⁸.

Esta es la conclusión de un antimonarquista encendido, quien expresa con la fuerza de una prosa entonces poco usual entre los americanos, un sentir generalizado en las colonias: las formas de su expresión portan todo el sarcasmo, la crítica y la parcialidad necesarias a su visión de criollo que se sabe al margen de la metrópoli y, sin embargo, su dolorida víctima.

8. EL ALBAÑIL HERIDO (1787)

Estos son los hombres que construían el nuevo Madrid de los Borbones, y otra vez el obrero es mostrado aquí con la compasión y el afecto de los pinceles de Francisco de Goya, el mismo hijo de un modesto artesano de la

⁸Mier, *Memoria político-instructiva*, 207.

villa de Fuendetodos, cerca de Zaragoza. Al tiempo que retrataba a la nobleza, Goya no olvidó focalizar el otro extremo de la sociedad, en busca de esa totalidad dominante por todo su arte, aunque se ha dicho que esta tela resulta de un encargo del rey con ocasión de firmar algún decreto en beneficio de los trabajadores manuales.

Es revelador ver cómo un incidente menor y pasajero es recreado por el artista, sensible para capturar tales detalles realistas de la vida diaria, como la caída de este trabajador desde los altos andamios, en el trasfondo. Es evidente que el cuadro expone el lado humano de una desgracia, un momento de dolor compartido, a juzgar por los rostros apesadumbrados de quienes portan al herido. Un crítico ha dicho que “a partir de Carlos III se desarrolla la pretensión de una imaginería más ‘realista’, es decir, más ligada a la representación de tipos, indumentarias, paisajes, escenas españolas”⁹. La propuesta visual de esta tela contribuye a definir el proceso dinámico de esa sociedad y sus componentes; el arte pictórico empezaba a cambiar por Goya, y algunos ven en las obras de este tipo, las piezas precursoras de la pintura naturalista del siglo siguiente. En América, en cambio, se tendría que esperar cien años más para que la plástica o la literatura dieran expresión consistente de estos grupos sociales. La tarea de definir y expresar lo propio nacional en su totalidad vendrá a asumirse hacia fines del siglo siguiente, y otra vez, según los patrones metropolitanos. Pero en cuanto se refiere a la escritura de esta época, las clases artesanales y pobres del Nuevo Mundo sólo se hallan referidas en censos o en esporádicos programas de asistencia.

Servando Teresa de Mier, limitado por sus prejuicios en contra de España, no vio en los rangos más bajos de esa sociedad nada, sino fanatismo e ignorancia; no quiso comprender el clima social interno de España, según lo experimentaban estas clases, víctimas también del orden monárquico. Pero, de nuevo, ese distanciamiento con la madre patria, vista como una totalidad, es otra manera vivida por el criollo para aclarar y definir sus diferencias, para dar sentido a su singularidad y así manifestar y autorizar sus anhelos autonómicos.

9. LA FERIA DE MADRID (1779)

Durante sus primeros años en Madrid Goya tuvo el encargo de pintar escenas de la vida ciudadana para que fuesen reproducidas en tapices por los bordadores y tejedores de la Fábrica Real de Tapices. En efecto, entre 1775 y 1792 pintó más de cincuenta cartones con ese fin. La Real Fábrica de Tapi-

⁹Valeriano Bozal, *Goya* (Madrid: Alianza, 1994), 12.

ces había sido creada por Felipe V a principios del siglo XVIII siguiendo la usanza francesa, y a causa de la ausencia de decoración que había encontrado en palacios y mansiones españoles. Cuenta la anécdota que ante la protesta de los operarios de esa fábrica porque las obras de Goya eran muy difíciles de copiar por los bordadores, el pintor dejó ésta inconclusa, y así la envió para consuelo y, sin duda, sorpresa de los operarios¹⁰.

Se muestra en este cartón una escena del mercado de El Rastro, en el centro de Madrid; allí cada domingo miles de madrileños concurren para comerciar una variedad de los bienes más inusuales. El padre Mier visitó este mercado un par de veces, y sus observaciones son, como siempre, negativas y sarcásticas; al respecto anotó: “La feria de Madrid es en la plaza que está ante el convento de la Pasión, y aunque concurre toda la Corte, se reduce a bacines, bacinicas, ollas y cazuelas. Y al mismo tiempo salen al aire en todas las calles de Madrid las chinches en algunos trastos viejos. También se ponen algunas tiendas de ropavejeros”. II, 190.

Es ilustrativo saber que los ojos de ambos, Goya y Mier, pasaron sobre estas gentes y lugares, sobre estos hechos, casi por los mismos días, y que ambos fueron llamados por su inquietud intelectual para describir lo visto. Goya, con el fin de la fijación plástica, de la permanencia; Mier, con el de la escritura, para plasmar su crítica anticolonial. Y en este respecto, es curioso que Mier no haga alusión, cuando la feria madrileña, a los espléndidos mercados mexicanos prehispánicos, para contrastarlos a lo español, y esto, acaso, porque el drama del criollo ya se configuraba como una necesidad de equilibrio entre lo europeo y lo aborigen; el solo comparar un medio en favor de otro no podía servirles de mucho a estos criollos ilustrados que necesitaban sopesar, definir y distanciar su identidad entre esos dos polos, encontrando en algún punto de esos extremos su propio centro¹¹.

¹⁰ Llegó entonces un día en que los trabajadores de la Fábrica, luchando para expresar la riqueza y la complicación mediante la seda y la lana, llegaron casi a la huelga, quejándose a Mengs, acusándole por su minuciosidad en el detalle y sus exigencias demasiado exageradas de color. Al fin, uno de los cartones, que pintaba un grupo de holgazanes madrileños escuchando a un guitarrista ciego, le fue devuelto para que lo simplificara; puede ocurrir que otros fueran rebajados de tono en el telar. La respuesta de Goya, sin duda acompañada por una o dos palabrotas aragonesas, fue enviarles un bosquejo, a medio terminar, intitolado *La feria de Madrid* para que hicieran con él lo que quisieran”. D. B. Wyndham Lewis, *El mundo de Goya*. Trad. Constantino Aznar de Acevedo (Madrid: Aguilar, 1970), 63.

¹¹ En su artículo, que describe muy bien el contexto cultural de Mier, René Jara afirma: “Para Clavijero como para Mier y todos los portavoces del patriotismo criollo el presente del indio era inadmisiblemente y aducían abiertamente su inferioridad; la mentira, el alcoholismo, y la superstición eran sus taras más notables. Los criollos jamás se consideraron indios en cuanto realidad humana. La imagen del indio sólo era valiosa en cuanto, proyectada a la antigüedad azteca inteligente y culta, constituía una instancia significativa de valoración nacional”. “El criollismo de Fray Servando Teresa de Mier”, 147-148.

10. EL PELELE (1791)

El padre Mier observa los detalles de la vida madrileña con atención, sin dejar de registrar los más notorios, tal como lo hace Goya. Algunas veces se trata de menudencias pero, sin variar, el criollo define su escritura bajo la perspectiva del sarcasmo y el rechazo. Así, una noche cuando el mexicano va por calles de Madrid se detiene para observar lo que cree un acto solemne: “Una noche vi un rosario que me pareció de caballeros, según todos iban de peluca y con vestido negro, que es traje de Corte, y era de los traperos. Estos son unos hombres que con un costal y un gancho andan recogiendo todos los trapos que se encuentran en las calles y basureros, los cuales remueven con su palo. Los perros les tienen tal ojeriza, que en oyendo uno alguna gritería de perros, ya se supone que pasa el traperero. Yo no me acuerdo si al principio del año o en Carnaval se ponen los peleles; son unos muñecones de paja muy vestidos y muy puestos en el balcón, del cual los precipitan a la calle el último día y por eso se dice: *el pelele siempre vivo, que todos los años muere*”. II, 190.

De paja, o más comúnmente de trapos, son esos muñecones bien vestidos, que Mier ha visto y asocia en sus recuerdos —y de inmediato en su texto— con los traperos de Madrid. Objetos de diversión popular, lanzados desde los balcones o manteados por las jóvenes, en particular durante el Miércoles de Ceniza, de tales muñecos ha dejado Goya una instantánea clásica del juego que fue también visto por la mirada burlona de fray Servando, quien no gustaba de relacionar lo religioso ni con las supersticiones ni con las chanzas populares.

11. LA MUERTE DEL PICADOR (1794)

He aquí otra actividad masiva que cautivó la imaginación de Goya, un apasionado de los toros, al menos en su arte. Y esto acaso por el dinamismo y la elegancia desplegados en el enfrentamiento, acaso atraído por el hecho que esta fiesta comienza entonces a definir lo nacional español. Ortega y Gasset recuerda “que es en torno a 1740 cuando la fiesta cuajó en obra de arte [...]. Ello es que en la cuarta década del siglo aparecen las primeras ‘cuadrillas’ organizadas, que reciben el toro del toril y, cumpliendo ritos ordenados y cada día más precisos, lo devuelven a los corrales muerto *en forma*”¹².

Son años de esplendor del controversial deporte que atrae a todos los niveles de la sociedad española, aunque hay ya grupos opuestos, minoritarios, pero de peso, al punto que Carlos III expidió una real orden en no-

¹²J. Ortega y Gasset, *Goya*, 230.

viembre de 1786 prohibiendo “las fiestas de toros de muerte en todos los pueblos del reino”. Intelectuales e ilustrados como Cadalso y Jovellanos consideran los toros un espectáculo indigno de las luces del siglo. Pero Goya, tal vez en lucha con su espíritu ilustrado, dedicó parte de su obra a esa colorida fiesta¹³.

Las corridas llegan a América a fines del dieciocho, suscitando variadas reacciones: en algunas regiones quedarán pronto prohibidas por mandato de las nuevas constituciones republicanas que se redactan durante los primeros años de Independencia, aduciéndose que no son más que resabios del circo romano, y que su aura de intolerancia y sangre, tan celebrada en España, no debía consagrarse ahora en tierras del Nuevo Mundo, en la época de razón que se empezaba a vivir. En México, por ejemplo, el patriota José Joaquín Fernández de Lizardi dedicaba en mayo de 1815 un número de su periódico *Alacena de frioleras* a condenar las corridas de toros y a pedir su exclusión del país. Mier, por su parte, es tan parco como condenatorio cuando se refiere a este asunto; al describir el parque de El Retiro afirma: “Fuera del Retiro está la plaza de toros, hecha de tablas, redonda. Allí los hay varias veces al año, porque los madrileños gustan mucho de esta bárbara diversión. El pueblo de Madrid no pide más que pan y toros”. II, 189-90.

Para americanos como Teresa de Mier, Simón Rodríguez, Francisco de Miranda o Simón Bolívar viajar por España y conocer sus instituciones y observar las costumbres locales, además de dar fundamentos a sus expresiones críticas, se transforma también en un viaje de autoconocimiento, de descubrimiento en las semejanzas y en las diferencias, de qué les convenía de Europa y de qué no: utilísimo proceso para calibrar el sentido y el alcance de sus proyectos propios, y en ello encontrar su justo lugar. Así, y aun en el circuito de las relaciones personales, un criollo como Mier al verse y sentirse extranjero —indiano—, recurre espontáneamente en el ámbito de sus amistades a otros indianos como él donde encuentra sus pocos amigos: “Mis visitas se reducían a la casa del botánico don Francisco Zea, americano de Santa Fe, actual redactor de la *Gaceta*, con quien comí algunas veces; a la casa del conde Gijón, quiteño, que vivía en la calle Mayor...” II, 196. Y luego de haber sufrido otro serio disgusto, un alivio: “Esto me afligió mucho, pero cuando no lo imaginaba me encontré ese mismo día en la calle con mi amigo Filomeno de La Habana, que me vino como anillo al dedo”.

¹³Una de sus célebres colecciones de grabados está dedicada al tema, la *Tauromaquia*. “Se puso a la venta en 1816, debió ser preparada con cierta rapidez entre 1815 y 1816. [...] Amante y conocedor del mundo de los toros y, según la leyenda, torero él mismo en sus años mozos, el viejo Goya evoca la fiesta y los grandes toreros de antaño —pues todos los nombres de lidiadores corresponden a tiempos ya lejanos...” Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Cátedra, 1986), 480-481.

II, 245. El mundo de preferencias e inclinaciones del criollo en el extranjero se definía por ese espontáneo movimiento entre aproximación y rechazo, gusto o disgusto y, claro, surge una forma de solidaridad personal que entonces se empieza a plasmar como encuentro de compatriotas: “Los pobres americanos, nuestros amigos, andaban todos alebrestados, huyendo de acá para allá y juntándose de noche en el Prado para deliverar sobre el motivo de tal tempestad” I, 257. Era el comienzo del vínculo de solidaridad criolla y continental que se reconoce espontáneamente como diferente del peninsular.

12. EL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN (1816)

He aquí otra escena multitudinaria pintada por Goya. De entre la muchedumbre, sobresalen cuatro personas que son sometidas al juicio de la Inquisición; la figura central en actitud de arrepentimiento y vergüenza; las otras tres, atemorizadas, esperan sentencia. Visten los cuatro el infamante cucurucho y el sambenito, por medio de los cuales se singularizaba a estos pecadores, antes y durante el juicio, y hasta en sus apariciones públicas. Alrededor de ellos, y como cercándolos, se ven los representantes de las órdenes religiosas mayores: franciscanos, agustinos, dominicos. Al fondo, bajo la luz, los expertos en derecho canónico preparan las sentencias.

Francisco de Goya no se reservó críticas para este cuerpo contralor de cuya censura fue víctima él mismo: en febrero de 1799 su álbum de 80 grabados, *Los caprichos*, fue mandado a retirar de librerías un par de días después de su aparición; se dice que por el mismo autor, atemorizado por las amenazas que comenzaba a recibir. El libro fue después autorizado en 1803, cuando Goya decidió donar las planchas a los reyes. Más tarde, en 1815, debió comparecer otra vez ante ese tribunal, a responder interrogatorios a causa de su *Maja desnuda*.

El artista dedicó un buen número de sus famosos dibujos y grabados a exponer los excesos de este organismo disuelto en 1813 por mandato de las Cortes de Cádiz, pero restaurado al año siguiente por orden del rey Fernando. La Iglesia Católica, más en la Península que en las colonias, vuelve a recuperar su enorme poder durante la restauración; en la segunda mitad del siglo XVIII había en España 150.000 eclesiásticos, es decir, el 1,5% de una población de 10 y medio millones de habitantes. Pero Goya, confirmando su espíritu volteriano e ilustrado, dejó en numerosos grabados e ilustraciones muestras de un clero lujurioso, indiferente o codicioso.

Servando Teresa de Mier fue en efecto juzgado y condenado a prisión en una corte como ésta. En consecuencia, padeció las torturas y confinamientos del caso; y en España aprendió bien a repudiar a ese clero tan numeroso como ignorante que abunda en sus páginas. Sabía ahora por carne propia que la Iglesia se había convertido en una indisimulada arma de con-

trol político y parece resuelto a declarar el sentido último de sus ataques al llamado milagro guadalupano: “Sabien los pícaros que así como con pretexto de religión se subyugó a la América, así la Virgen de Guadalupe es el cabestro con que se llevan los mexicanos a beber agua en la fuente del burro”. II, 197. Tuvo Mier la valentía para hacer la denuncia del caso y escapar luego de las prisiones inquisitoriales, aunque eso le significó pasar el resto de su vida huyendo por España, Francia, Portugal, Italia, Inglaterra y los Estados Unidos, para finalmente regresar a su México natal, aún sin liberar, pero en medio del fragor de las guerras de una independencia que ahora lo comprometía muy vitalmente y en todas sus consecuencias.

13. EL HERMANO PEDRO ENFRENTA AL MARAGATO (1806-1807)

En sus *Memorias* Servando Teresa de Mier confiesa que sería imposible para él narrar todos los sufrimientos que pasó tratando de eludir a sus perseguidores inquisitoriales. Y cuenta que entre sus temores mayores se hallaba el de los bandidos, que invadían los caminos rurales de España, por donde él estaba obligado a transitar. Escribió al respecto: “Sería largo contar los trabajos que pasé descansando de día, caminando de noche, echándome fuera del camino a cada ruido que oía, debatiéndome con los perros que en batallones ocupan los pueblos, y temblando de los ladrones que, capitaneados por Chafaldin, desolaban a Castilla la Vieja”. II, 13.

En esta serie de óleos sobre madera, pintados en 1806, justo cuando el padre Mier atravesaba oculto los caminos de Castilla, El Maragato, otro bandido famoso, fue sometido y capturado inesperadamente por un anónimo y valiente cura. El incidente inflamó la fantasía popular y fue ilustrado e impreso en hojas volantes, desde las cuales Goya recreó el incidente en seis paneles individuales, porque el artista tampoco ignoró esos aspectos negativos de la sociedad española. Es tentador comparar el valor de este cura con el de Mier, quien, después de todo, sobrevivió cualesquiera clases de inconvenientes para hallar, por fin, cierta retribución al final de sus días, en su México, casi ya libre del colonialismo que tanto había aborrecido, aunque la república parecía cada vez más incierta.

14. RETRATO DE JOVELLANOS (1798)

Este es Gaspar Melchor de Jovellanos, escritor, historiador, poeta, político y educador; éste es el líder de la España ilustrada, de la causa por la superación nacional. Profundamente admirado por Francisco de Goya, se percibe ese aprecio en este retrato al óleo, para muchos, el mejor de los retratos pintados por Goya.

Jovellanos exhibe calma y juicio; la sobriedad del traje y el talante del escritor, con papel y pluma que esperan en un escritorio lleno de trabajo; su actitud pensativa, su frente alta y mirada serena irradian la inteligencia de esta mente dedicada al análisis histórico, a la educación científica, a la planificación social, a la creación literaria. Incansable y fecundo, tiene aquí un billete en su mano derecha —donde aprovecha de firmar el pintor— de seguro lleno de anotaciones y deberes. Jovellanos posa mirando hacia el frente, y parece presto para reasumir su trabajo bajo la protección de Atenea, diosa de la sabiduría. Jovellanos fue el animador de las Sociedades de Amigos del País; por toda España fundó y presidió varias de ellas, para fomentar el progreso de las regiones, las que fueron imitadas también por ilustrados de las colonias.

Cuando Jovellanos fue ministro de Gracia y Justicia, por un breve período bajo Carlos IV, el padre Mier le dirigió un informe pidiéndole su ayuda, y denunciándole lo absurdo de su proceso. Bien al tanto de la fama literaria de Jovellanos, Mier le dedicó un largo poema que adjuntó a su petición. En él se imagina que la diosa Justicia le ha recomendado escribirle: “Para eso es Jovellanos [mi] ministro, / sabio, virtuoso, incorruptible, justo. / Es de mis manos la obra que ha salido / más a mi gusto: (le formé en la patria / de donde traes origen distinguido,) / Recurre a él con confianza, nada temas, / él te hará justicia, yo le fio.” I, 236-238. Jovellanos —de ascendencia asturiana como Mier— ordenó algunas medidas al respecto, pero él mismo cayó, por ese tiempo, bajo el disfavor real y el escrutinio y persecución del Tribunal Inquisitorial, perdiendo su alto cargo. Y cuando Mier es llevado prisionero desde las mazmorras de Madrid al reformatorio de los Toribios, en Sevilla, recuerda con pena e ironía que “el célebre ministro Jovellanos, honor de la nación, yacía en una Cartuja para aprender la doctrina cristiana”, también por mandato del Santo Oficio.

Años más tarde, analizando razones que justificaran el alzamiento de los pueblos en contra de monarcas y sistemas injustos, Mier relee al liberal Jovellanos y encuentra un texto que copia en el libro IX de su *Historia de la revolución de Nueva España*: “Cuando un pueblo siente el inminente peligro de la sociedad de que es miembro, y conoce sobornados o esclavizados los administradores de la autoridad que debía regirle y defenderle, entra naturalmente en la necesidad de defenderse, y por consiguiente adquiere un derecho extraordinario y legítimo de insurrección”¹⁴.

La crisis expresada en estas palabras había desembocado en la revolu-

¹⁴Fray Servando Teresa de Mier, *Historia de la revolución de Nueva España antiguamente Anáhuac o Verdadero origen y causas de ella con la relación de sus progresos hasta el año de 1813*. Edición, introducción y notas por André Saint-Lu y Marie-Cécile Bénassy-Berling. Prefacio de David Brading (París: Publications de la Sorbonne, 1990), 268. Esta obra la publicó Mier en Londres, en 1813, bajo el nombre de José Guerra.

ción norteamericana de 1776 y en la francesa del 89; después de la invasión napoleónica a la península Ibérica, a fines de 1807, le había llegado el tiempo de su expresión en tierras de España e Hispanoamérica. En España va a triunfar la restauración monárquica; en América, la independencia, pero es, de cualquier modo, esa voluntad de ruptura la que domina la vida política del momento y pronto esa tendencia invadirá también el mundo de las artes: el criollo culto sabía que no podía quedarse rezagado en época de transformación y definiciones, y el texto de Mier –tanto como la pintura de Goya– se concibe como expresión cabal de esa ruptura.

15. LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO (1814)

Aunque concluido en 1814, este célebre lienzo recrea un incidente de seis años antes: las matanzas del 2 y 3 de mayo de 1808, cuando el pueblo madrileño se rebeló espontáneamente contra los invasores napoleónicos, quienes cobraron luego una severa represalia contra los alzados.

La figura central, a punto de perder la vida en posición de crucifixión, es iluminada en medio de la noche como para revelar apenas el horror de una injusticia que la imaginación del pintor cronista ha fijado para siempre. Un cura, quien ofrece el consuelo de la extremaunción, algo suaviza esta escena de impotencia y dolor, donde los agazapados y anónimos soldados franceses no son más que los fusiles con que apuntan. Al fondo, con la vista oscurecida de la Moncloa, se sella la indiferencia de la naturaleza ante los excesos de los hombres. Se ha dicho que la fuerza de esta obra no está tanto en su afirmación de patriotismo como en el drama de violencia ejercido por un grupo fuerte y armado frente al solitario inerme. Es aquí el pueblo llano el que lucha y sufre, no los generales ni los príncipes: Goya había comenzado a ver la guerra y sus consecuencias desde la perspectiva más brutal, pero también más realista. Y en esta manera parcial pero directa de ver las cosas el padre Mier coincide con el gran artista.

Este admirado testimonio de “La noche de los cuchillos”, como ha sido llamada la insurrección popular por los historiadores, fue concluido por Goya en 1814, un año después que José Bonaparte ha huido de su cargo de rey de España, luego de la derrota en Vitoria, en junio de 1813.

Cuando estos sucesos cobraban lugar en 1808, Servando Teresa de Mier se halla en Portugal, pero, a pesar de las penurias sufridas ante las autoridades inquisitoriales o del gobierno, se une a las guerrillas españolas de resistencia. Por sus acciones es ascendido a capellán del batallón de voluntarios de Valencia y hacia allá marcha, y con ellos lucha hasta caer prisionero de los franceses en Zaragoza, desde donde, otra vez, logró escaparse. Recuerda en sus *Memorias* que años antes había arriesgado un día de sus fugas para visitar la célebre iglesia de la Virgen del Pilar y, a pesar de su sostenido en-

cono contra España, relata: “No posé en Zaragoza, aunque vi el enredijo de sus calles, y no vi otra cosa buena que el templo de nuestra Señora del Pilar, y dentro su antigua capilla redondita y sostenida por columnas, menos el respaldo. A un lado está la imagen del Pilar, en medio del altar donde se dice misa, con una imagen de Nuestra Señora, de mármol, arriba, que le está señalando a Santiago (que está al otro lado, en estatua) para dónde está la Virgen del Pilar.” II, 156. Esa capilla de la Virgen que admira Mier había sido decorada por el joven Goya en 1772, su primer gran encargo, al inicio de su carrera.

16. AUTORRETRATO (1815)

He aquí uno de los más comentados autorretratos de Goya; un hombre plenamente maduro, y en cuyo rostro no se ve contento ni satisfacción; es el artista acosado por las dudas que le deja la vida y, sin duda, amargado por la pertinaz sordera que sufre luego de 1792. Si en sus autorretratos anteriores Goya se esmeró por presentarse elegante y bien parecido, aquí se pinta para sí mismo y nada cuida de su aspecto, permitiendo que domine en su rostro y en sus ropas una molesta indiferencia.

Ahora es también el súbdito desengañado de una monarquía que en su patria el joven Fernando VII ha llegado a restaurar rencorosamente. Los últimos años españoles del pintor son de fuertes decepciones, y termina emigrando hacia Burdeos, en 1824, a los 78 años de su edad, en donde va a fallecer cuatro años más tarde. Su amigo, el escritor Leandro Fernández de Moratín, quien ya residía en aquella ciudad francesa, relata la llegada de Goya: “27 de junio de 1824 [...] Llegó, en efecto, Goya, sordo, viejo, torpe y débil y sin saber una palabra de francés y sin traer un criado —que nadie más que él lo necesita— y tan contento y tan deseoso de ver mundo...”¹⁵. Con el seguro afecto de su compañera Leocadia Weiss y su hija Rosarito, allí continuó trabajando incesantemente hasta su muerte, en abril de 1828.

El padre Mier, por su parte, de regreso en México para 1817, viene a luchar en favor del establecimiento de la república independiente con que tanto ha soñado, pero vuelve a caer en los calabozos de la Inquisición; es enviado otra vez preso a España, mas esta vez escapa en una escala del barco en La Habana, en febrero de 1821. Para julio de ese año se halla reivindicado y asiste al Primer Congreso Constituyente como diputado por Monterrey; meses después vuelve a sufrir prisión, ahora ordenada por el flamante emperador Iturbide, coronado en julio de 1822. A la caída de éste, un año después, se le nombra diputado al Segundo Congreso Constituyente de la

¹⁵Texto citado por Fernando Díaz-Plaja, *Las Españas de Goya*, 180.

república mexicana. Al fin, luego de una vida tan azarosa y sufrida alcanza el reconocimiento y la gratitud de sus conciudadanos. Murió en noviembre de 1827, en las habitaciones del Palacio Nacional, pero sin ver del todo cumplidos sus anhelos libertarios.

Goya y Mier son actores y testigos en los eventos mayores de su tiempo; vivieron intensamente el cambio de siglo en plena madurez creativa e intelectual, y cada uno en su campo dejó testimonio del proceso que había preparado el surgimiento de una nueva época en el mundo hispano como en el americano. Pero la marca del desencanto prevalece en los dos, sospechando ambos que el trayecto hacia la libertad deseada era siempre más largo, y más difícil.



1. La merienda (1776)



2. Los leñadores (1779)



4. Retrato de Carlos III (1787)



3. Pradera de San Isidro (1788)



5. La familia de Carlos IV (1800-1801)



6. Retrato de Manuel Godoy (1801)



7. Vista del Palacio de Oriente (detalle de la pradera de San Isidro)



8. El albañil herido (1787)



9. La feria de Madrid (1779)



10. El Pelele (1791)



11. La muerte del picador (1794)



12. El Tribunal de la Inquisición (1816)



13. El hermano Pedro enfrenta al Maragato (1806-1807)



14. Retrato de Jovellanos (1798)



16. Autorretrato (1815)

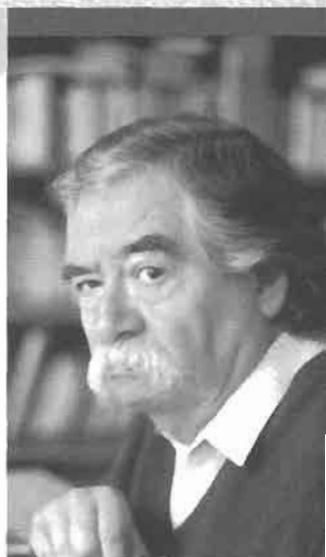


15. Los fusilamientos del 3 de mayo (1814)

NOTA SOBRE LOS NOMBRES DE AMÉRICA

*Grínor Rojo**

LA HISTORIA DE LOS NOMBRES de América empieza con Colón, sus viajes y la institucionalización colonial de un error: la creencia, que no abandonó nunca al porfiado marino genovés, de que había llegado al Oriente, de que estaba en “las Indias”. Pese a que en sus cuatro viajes (1492; 1493; 1498, y 1502-1504) bordeó las costas de México, América Central y el Caribe, y que en el tercero se arrimó hasta la boca del Orinoco, en Venezuela, Colón jamás se hizo a la idea de que había dado con un “mundo nuevo”. Para él, éstas eran las Indias y lo siguieron siendo hasta su muerte. Lo curioso es que la administración colonial española, aun después de que se supo con la certeza más absoluta que las tierras que el almirante había recorrido en sus cuatro viajes no eran asiáticas, siguió utilizando el nombre de “las Indias”. Así es como desde el siglo XVII los juristas de la llamada “corriente doctrinal” del derecho hispánico se refieren a los nuevos territorios ya no sólo como a unos “estados de las Indias” sino como a “reinos” de las mismas, los que a juicio de ellos serían equivalentes a los reinos de España. El principal organismo administrativo colonial era, por otra parte, el Real y Supremo Consejo de Indias, instituido en 1524, como un desprendimiento del Consejo de Castilla y reorganizado en 1571, y el cuerpo de legislación correspondiente era el de las Leyes de Indias (las “Leyes...” viejas o de



Grínor Rojo

*Ensayista, profesor de la Universidad de Chile y Universidad de Santiago de Chile.

Burgos son de 1512, las “Nuevas...” de 1542 y la gran “Recopilación...” de 1680, dicho sea de paso). Más tarde, durante el siglo XVIII, y sin perjuicio de las reformas que introdujeron los monarcas Borbones, las que en la última de sus etapas llegaron a acentuar aún más la denominación de las varias colonias como “reinos” de España, y también sin perjuicio de la designación de sus habitantes como “españoles americanos”, el continente no dejó de ser para la metrópoli las Indias¹. No sólo eso, sino que en la literatura española del siglo XIX, desde las novelas de Galdós a la zarzuela, es bien sabido que los peninsulares que regresaban de América debían acostumbrarse al remoquete de “indianos”.



Amerigo Vespucci

¿Cuándo y dónde empezó América a llamarse América? La historia de este nombre está ligada ciertamente a la vida y los dichos del florentino Amerigo Vespucci (1454-1512), quien primero se trasladó a Sevilla como representante de los Medici, desde 1491, y luego, a partir de 1504, fue funcionario de la Corona española en la Casa de Contratación. Allí detentó el cargo de jefe de Navegación, desde 1508, ocupándose de supervisar las actividades de los pilotos, de confeccionar los mapas de las tierras y rutas recién descubiertas y de coordinar las labores náuticas en general. El, personalmente, hizo dos o cuatro viajes, nadie sabe cuántos fueron con exactitud. Pero lo que sí se sabe es que por lo menos dos de esos viajes son genuinos: el primero entre mayo de 1499 y junio de 1500, durante el cual, habiendo visitado una parte (la parte norte) de la costa Atlántica, Vespucci siguió creyendo de todos modos que se encontraba en “los confines del Asia por la parte de oriente, y el principio por la parte de occidente”, por lo cual su intención fue “ver si podía dar vuelta a un cabo de tierra, que Tolomeo llama el Cabo Cattegara, que está unido con el Gran Golfo”²; y el segundo entre 1500 y 1502, en aquella oportunidad bajo los auspicios de la Corona portuguesa, viaje en el que, después de continuar por la costa que bordeara un par de años antes, descendió hasta lo que hoy día es la Patagonia argentina. En ese segundo de sus viajes indisputables, Vespucci se convenció de que lo que estaba contemplando era un espectáculo diferente de cuantos hasta la fecha obraban en el magín de los pobladores de su propio “mundo”. El resultado de su convencimiento es una carta cuyo original se desconoce,

¹Me llama la atención mi colega y amigo el historiador José Luis Martínez sobre la importancia del plural. No obstante la acción unificadora metropolitana durante los siglos XVI al XVIII, ese plural sería, dice él, el indicio de un cierto respeto por la diversidad. Ese respeto, agrega Martínez, desaparece después, en la época de la formación de las nuevas nacionalidades y los nuevos estados. Expresivo de la voluntad homogeneizante, que como sabemos caracteriza a la política republicana, es el afianzamiento del singular: “América”.

²“Carta del 18 de julio de 1500 dirigida desde Sevilla a Lorenzo Pier Francesco de Medici, en Florencia”, en Américo Vespucci. *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, tr. Ana María R. de Aznar, notas de Fernández Navarrete, Vernhagen, Levillier y Equipo Editorial. Madrid. Akal, 1985, pp. 20 y 13 respectivamente.

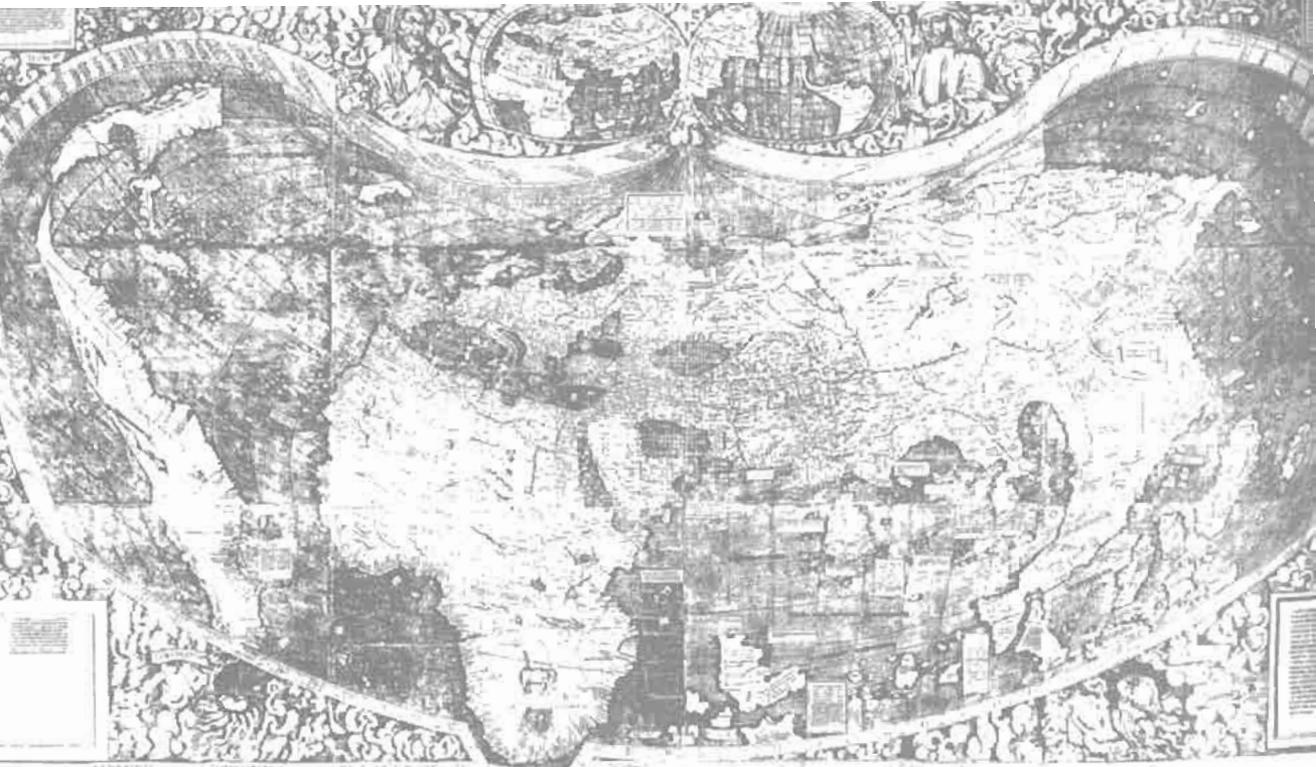
a la que se le han hecho después retoques múltiples y que lleva por fecha incierta el año de 1503. Esa carta, que como la de 1500 está dirigida al embajador de Florencia ante el rey de Francia, Lorenzo Pier Francesco de Medici, y que la crítica erudita identifica como *Mundus Novus*, es el primer documento en el que, explícita y aun jactanciosamente, un viajero venido de allende el Atlántico proclama la introducción en los archivos de su cultura de una tierra y unas personas de las que no daban noticia los saberes que se hallaban allí inscritos. Como él mismo lo especifica: “Días pasados muy ampliamente te escribí sobre mi vuelta de aquellos nuevos países, los cuales, con la armada y a expensas y por mandato de este serenísimo rey de Portugal, hemos buscado y descubierto; los cuales Nuevo Mundo nos es lícito llamar, porque en tiempo de nuestros mayores de ninguno de aquéllos se tuvo conocimiento, y para todos aquellos que lo oyeran será novísima cosa, ya que esto excede la opinión de nuestros antepasados, puesto que de aquéllos la mayor parte dice que más allá de la línea equinoccial y hacia el mediodía no hay continente, sólo el mar, al cual han llamado Atlántico; y si alguno de aquéllos ha afirmado que había allí continente, han negado, con muchas razones, que aquélla fuera tierra habitable. Pero que esta opinión es falsa y totalmente contraria a la verdad, lo he atestiguado con ésta mi última navegación”³.

Pero existe también otra espístola de Amerigo Vespucci, algunos dicen que apócrifa, aunque lo cierto es que tuvo aún más resonancia que la *Mundus Novus*, que fue escrita en 1504, en italiano, y que está enderezada hacia el gonfalonero perpetuo de Florencia Pier Solderini. Se imprimió en dicha ciudad, en 1505, en una versión que lleva por título *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*, y en 1507 fue reimpresa en latín, en St. Dié de Lorraine, por el humanista Martin Hylacomylus Waltzemüller, quien se la dio a conocer más tarde activa y también profusamente a sus colegas de todo el Viejo Mundo con el título de *Quatuor Americi Vesputti navigationes*. La reimpresión de Waltzemüller, antecedida por un panfleto de su puño y letra al que acompañaba un planisferio de grandes dimensiones, en ambos de los cuales él mismo sugería que se le diera al sector meridional del Mundo Nuevo el nombre de América, es la que inmortalizó al navegante florentino: “La cuarta parte del mundo que desde que Américo la ha descubierto, puede llamarse América”, escribe Waltzemüller. Debido a la sugerencia pues del industrioso humanista de St. Dié de Lorraine, que él pensó nada más que para la América del Sur y que no sólo fue acogida sino que estirada a todo cuanto daba su potencial cartográfico, nosotros debemos el nombre con el que actualmente se singulariza al lugar del planeta en cuya superficie habitamos.



Cristóbal Colón

³“El Nuevo Mundo ¿1503? Américo Vespuccio a Lorenzo Pier Francesco de Medici”, en *Ibid.*, 56-57.



Mapamundi de Waltzemüller, en que por primera vez se denomina América al Nuevo Mundo.

Después del americanismo y el patriotismo dieciochescos, que existen por cierto, que son más poderosos de lo que corrientemente se admite y que por eso estimulan las luchas por la independencia (porque no, no es cierto que la independencia haya sido el hecho fortuito y sin antecedentes domésticos que algunos historiadores nos cuentan que fue), a mí no me parece una exageración decir que durante la mayor parte del siglo XIX América se mantiene en la penumbra *como cosa y como nombre*. Para los españoles, según lo he expuesto en los párrafos que dejo atrás, pese a la existencia tanto del Consejo de Indias como de la legislación respectiva, las colonias de ultramar no formaron nunca una totalidad plena o, si es que la formaron, ello fue sólo en su relación con la metrópoli. Para los patriotas de la preindependencia y la independencia, por el contrario, la defensa de una América indivisa acabó transformándose en una plataforma de combate indispensable. Pero, terminado el conflicto y por causas que se vinculan con el proceso de constitución y afirmación de nuestras nacionalidades, el desenganche se hizo cada vez mayor, aunque en medio de los mexicanismos, los peruanismos, los nicaragüismos, los argentinismos, los chilenismos y los bolivianismos, que por entonces afloran por todas partes como setas de invierno, jamás se haya esfumado por completo la nostalgia unitaria. Entre otras propuestas menos dignas de ser recordadas, espigaré en lo que

sigue cinco de ellas, todas las cuales me parecen valiosas, y también unas pocas iniciativas burocráticas que no son (como suele ocurrir) por completo desdeñables.

La primera de las propuestas a que me refiero corresponde al período independentista y no es otra que el proyecto de una América del Sur confederada, el que como ya se ha sugerido formó parte del imaginario patriótico dieciochesco y que Bolívar tomó probablemente de Miranda durante alguna de las legendarias conversaciones en la casa de Grafton Street, en el Londres de 1810, e intuyéndolo como la única alternativa de trato igualitario que los pobladores de estas tierras íbamos a tener en el futuro con los de la Europa de la Santa Alianza, por un lado, y con los de la América del Norte, por el otro: "... por las noticias que vienen de Europa y del Brasil, sabemos que la Santa Alianza trata de favorecer al emperador del Brasil con tropas para subyugar la América española, por consagrar el principio de la legitimidad y destruir la revolución. Por lo demás, empezarán por Buenos Aires y quién sabe dónde terminará esta empresa. También he sabido que los españoles del Perú habían entrado en relaciones con el emperador del Brasil, con la mira de entrar en el gran proyecto de subyugación general, adhiriendo entre sí a los principios monárquicos"⁴. Eso de un lado y del otro: "Los Estados Unidos parecen destinados por la Providencia para plagar la América de miserias a nombre de la Libertad"⁵. Para Bolívar, el nombre de la confederación debía ser el mismo que propusiera Miranda, Colombia o Colombeia, y el sueño de su realidad se extiende entre 1824 y 1829. Con la inifinita tristeza del desengaño bolivariano, yo creo que los habitantes de este continente nos farreamos la mejor posibilidad que hemos tenido hasta la fecha (y probablemente la mejor que vamos a tener nunca) de articular una estructura económica y política fuerte, provista de un apelativo que la hubiese identificado con mayor propiedad que el de Vespucchi.

La segunda propuesta, esta vez entrada ya la etapa de organización nacional, nos la ofrece Andrés Bello, con su temor de una fragmentación postindependentista del territorio y de su población (como Bolívar, lector de Gibbon, Bello compara la circunstancia por la que entonces atraviesan estas comarcas con la del Imperio Romano en su último período, el de la constitución de la Romania). Así, para compensar el fracaso político de su antiguo discípulo y para evitar que las secuelas de ese fracaso se proyectaran también hacia el área de su personal interés, que era el área cultural, Bello desenfunda un programa americanista alternativo, puesto tempranamente de manifiesto a través de la creación de la *Biblioteca Americana* (1823)

⁴Carta a Antonio José Sucre del 20 de enero de 1825. *Obras completas*, I. Ed. Vicente Lecuna con la colaboración de Esther Barret de Nazaris. La Habana. Ministerio de Educación Nacional de los Estados Unidos de Venezuela, 1947, p. 1.035.

⁵Carta a Patricio Campbell del 5 de agosto de 1829. *Obras completas*, II, 737.



Simón Bolívar



Andrés Bello



Juan Bautista Alberdi



Francisco Bilbao

y el *Repertorio Americano* (1826), las dos revistas que fundó durante los años de su estancia londinense (1810-1829), así como a través de la escritura de la silva "A la agricultura de la zona tórrida" del mismo período (1826), hasta llegar a la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* y el *Proyecto de Código Civil*, que se dieron a conocer por primera vez en Santiago en 1846 y 1847, respectivamente. Si la unidad política se había perdido, por lo menos que se salvara la unidad cultural, es lo que parece pensar don Andrés.

La tercera propuesta, ligada y yo estoy convencido de que no por casualidad a la universidad de la que Bello fue su primer rector, es la de uno de los escritos de menor difusión del ensayista y cuasi prócer argentino Juan Bautista Alberdi. Su título es *Memoria sobre la conveniencia y objetos de un congreso general americano* y Alberdi lo presenta a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile en 1844, con el objeto de revalidar allí el título de abogado que obtuviera previamente en la Universidad de Buenos Aires. Alberdi, quien estima muy bolivarianamente que al "congreso" que él propicia sólo se debería invitar a los representantes de las repúblicas americanas "de origen español", quisiera que se le dieran al mismo atribuciones que abarcan desde la facultad de intervenir en el mapa político de los estados hasta la formulación de las normas de un derecho internacional específico de nuestra comarca⁶.

La cuarta propuesta, y no podía menos que serlo, es la de nuestro querido y revoltoso Francisco Bilbao. El más reciente de sus exégetas es el historiador Ricardo López, quien nos informa que la idea americanista hace su primera aparición en los textos bilbaínos con el *Movimiento social de la América meridional*, de 1856 (habla ya ahí Bilbao de "Nuestra América", el mismo término que Martí hará suyo treinta años después), que se continúa en la *Iniciativa de la América; Idea de un Congreso Federal de las Repúblicas*, también de 1856, el que directamente se refiere al expansionismo estadounidense a propósito del inicio de las actividades depredadoras de William Walker en Nicaragua, y culmina en *La América en peligro*, de 1862, y *El evangelio americano*, de 1864, este último escrito un año antes de su muerte⁷.

⁶"Memoria sobre la conveniencia y objetos de un congreso general americano" en José Victorino Lastarria, Alvaro Covarrubias, Domingo Santa María y Benjamín Vicuña Mackenna, eds. *Colección de ensayos y documentos relativos a la unión i confederación de los pueblos hispano-americanos*. Santiago de Chile. Imprenta Chilena, 1862, pp. 243-244. Esta publicación tiene una importancia histórica destacable, ya que fue motivada por la reincorporación a España de la República Dominicana, en 1861, y por la intervención francesa en México, que se inicia en 1862. En Chile se constituye, en vista de tales sucesos, la Unión Americana, una de cuyas iniciativas fue este libro.

⁷Véase: Ricardo López Muñoz. *La salvación de la América. Francisco Bilbao y la intervención francesa en México*. México. Centro de Investigación Científica Ing. Jorge I. Tamayo, A.C., 1995.



La quinta y final de las propuestas unitarias decimonónicas que elegimos recordar en estas páginas pertenece al publicista colombiano José María Torres Caicedo. La insinúa por primera vez en un artículo periodístico de 1850, "Venta del Istmo de Panamá", pero su maduración y su conversión en convocatoria efectiva tuvieron que aguardar hasta el período entenebrecido por las siniestras correrías de Walker. De 1856 son su "Agresiones de los Estados Unidos bajo el gobierno de los hombres del sur" y el poema "Las dos Américas"; de 1859 el artículo "Unión entre las cinco repúblicas centroamericanas" y de 1861 las "Bases para la formación de una Liga Latino-Americana", que después formó parte de un libro del '65, *Unión Latino-Americana*. Los desvelos unionistas de Torres Caicedo no se detuvieron ahí, sin embargo. En 1886, tres años antes de su fallecimiento, lo encontramos en París pronunciando el discurso de fondo en un acto de homenaje a José de San Martín y repitiendo entonces, por enésima vez, que para él, colombiano, "que amo con entusiasmo mi noble patria, existe una patria más grande: la América Latina"⁸.

En el terreno de las iniciativas burocráticas, pienso que pueden mencionarse asimismo, dentro de esta corta lista de factores centripetos, y los que según ya he señalado constituyen una suerte de excepción a la regla a lo largo del siglo XIX, las primeras conferencias hispanoamericanas, si bien ninguna de ellas fue completa o exitosa. Se llevaron a cabo en 1826, en 1847-48 (en ésta, que se llamó a raíz de la guerra del '47 de los Estados Unidos contra México, Bello personalmente comprometió el apoyo de Chile), en 1856 (ahora en Santiago y su detonante fueron las acciones del mentado filibustero yanqui en Centroamérica entre 1855 y 1860) y en 1864-65 (aquella en Lima. Lo que estaba por detrás esa vez era el episodio imperial de Maximiliano y Carlota en México). También se efectuaron tres reuniones de carácter jurídico: en 1877, 1883 y 1888-89. De todos estos cónclaves, el memorable de veras, porque, aun cuando sus resultados no hayan sido los mejores, estableció una tradición y fijó una esperanza, es el convocado por Bolívar, en Panamá, en 1826.

El cuadro centrífugo decimonónico empieza a modificarse en la década 1880-90, cuando a instancias del entonces secretario de Estado James Blaine se echa a correr en Estados Unidos la idea de una conferencia continental de naciones. El primer intento de Blaine en esta dirección es de 1881, pero no llegó a ninguna parte, al parecer por problemas de política interna de la unión norteamericana. En cuanto al segundo, el de 1889, es preciso reconocer que su éxito, aunque parcial, no fue de ningún modo insignificante

⁸José María Torres Caicedo. "América Latina, patria grande". Discurso en acto de homenaje a José de San Martín, en París, el 26 de febrero de 1886. Reproduce algunas secciones de su texto Arturo Ardao en *América Latina y la latinidad*. México, Universidad Autónoma de México, 1993, pp. 152-153.

(para los fines de su artífice, claro está). A propósito de ese éxito relativo pero eficaz de Blaine en la segunda de sus tratativas, debe quedar muy claro que la Conferencia del '89 fue la que dio origen a la Unión Panamericana, la antecesora de la actual OEA, y que ambos eventos forman parte del proceso de intensificación del derrame imperialista de Estados Unidos hacia el sur del hemisferio, el que había hecho su estreno retórico con la famosa declaración del Presidente James Monroe en 1823 ("America for the Americans..."), que se convierte en realidad con la anexión ominosa de casi una mitad del territorio mexicano, entre 1836 y 1848, y que se multiplica en los años posteriores del siglo.

Podemos concluir entonces que lo que se estaba gestando durante la década del ochenta, por medio de las reuniones que impulsa el animoso ministro de Garfield y Harrison, era el marco jurídico para una etapa cuantitativa y cualitativamente distinta en la historia del expansionismo de los Estados Unidos hacia el sur del continente. Me refiero con esto a la que *manu militari* se desarrolla desde 1898, que le costó a México, América Central y el Caribe un total de treinta y cuatro invasiones de *marines* y que cubre toda la llamada época del *big stick* en la política exterior norteamericana, es decir, desde la presidencia de Theodore Roosevelt hasta la de Franklin Delano Roosevelt. Si ése es el costado "duro" de la política imperialista de los Estados Unidos hacia el sur de las Américas en el primer tercio del siglo XX, el blando lo representa la diplomacia del panamericanismo, la que, como es de público conocimiento, sobrevive a la otra. José Martí, que se percató de lo que todo aquello significaba para nosotros, lo combatió apenas vio la luz del día con el argumento de que "Dos cóndores o dos corderos se unen sin tanto peligro como un cóndor y un cordero". De ahí un nuevo nombre para el territorio continental, el mismo que Bilbao adelantara a mediados de siglo y que el cubano hace suyo en escritos diversos, el nombre de "Nuestra América" por oposición tanto a la América del Norte como a la equívoca noción de Panamérica.

Pero no es sólo Martí quien reacciona frente a las remozadas (y reforzadas) ambiciones finiseculares de los hombres del norte. Se registra, también, sobre todo con posterioridad al 98, un tipo distinto de reacción, al que José Carlos Mariátegui despectivaría algunos años después como de carácter "protocolar", etnicista (o racista) y/o culturalista. Ella toma la forma del "hispanismo" y del "latinismo", superchería esta otra que según el filósofo uruguayo Arturo Ardao se venía cocinando por lo menos desde la década del treinta, que el colombiano Torres Caicedo propagandiza en Europa en los cincuenta, que se liga después a los deseos de Napoleón III de sentar



José Martí

⁶José Martí. "La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América", en *Obras completas*, 6. La Habana. Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 159.

un pie colonial en las Américas y que nada tiene de raro que en el último cuarto del siglo recabe incluso más votos oficiales que la de Martí –si es que la de Martí recabó voto oficial alguno–. Frente a la invasión de los “bárbaros fieros” o de los “búfalos con dientes de plata”, que decía Rubén, se reivindican, desde esa trinchera y para nuestros pueblos, raíces compartidas de raza y/o de cultura que se hacen remontar al crisol del Imperio Romano. Rodó asevera, por ejemplo, en su *Ariel* (1900), que “tenemos –los americanos latinos– una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener” y que el eje de esa tradición se apoya “sobre los dos polos de Atenas y Lacedemonia”¹⁰, en tanto que Darío alardea en la “Salutación del optimista” (1905) acerca de las virtudes de “la latina estirpe”, que “verá la gran alba futura”¹¹. Dos nombres nuevos surgen de ahí: Hispanoamérica y Latinoamérica o América Latina.

Llegamos de este modo hasta los años veinte de nuestro propio siglo, ahora en medio de una ola creciente de nacionalismo y de regionalismo. Pliegue importante de esa ola lo constituye la aparición de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), fundada por el activista peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, en 1924, durante su exilio en México, con las características de un frente o una alianza de grupos o individuos con perspectivas políticas e ideológicas distintas pero unidos por su común antiimperialismo. Central en el pensamiento de Haya de la Torre es el valor que éste le confiere a la otra de las bases fundamentales sobre las que tiene que asentarse cualquier definición de la identidad hemisférica y que hasta ese momento no había sido tocada o había sido tocada sólo decorativamente por la historiografía tradicional. Estoy pensando en la base indígena, en cuyo privilegio Haya insistirá con firmeza, hasta el punto de precipitar a causa de eso, en 1927, una ruptura estrepitosa con Mariátegui, que había sido su aliado desde 1923 y quien se distanció de él cuando el nacionalismo y el americanismo de su compañero de ruta se tornaron ciegos a la existencia en las Américas de nada que no fuesen las fuentes vernáculas. Con todo, tanto Haya como Mariátegui seguirán utilizando hasta el fin de sus días el nombre acuñado al fragor de los años de colaboración. Ese nombre es Indoamérica.

La contraparte al entusiasmo indigenista de la primera mitad del siglo XX se echa a correr una vez más en suelo estadounidense y en esta ocasión dentro del mundo académico. Todo esto en connivencia con el quehacer de un grupo de intelectuales españoles que habían hecho su vela de armas en la España de principios del siglo XX, la de Alfonso XIII, y que adolecían de

¹⁰ José Enrique Rodó. *Ariel*, en *Obras completas*. Madrid. Aguilar, 1957, p. 228.

¹¹ Rubén Darío. “Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas” en *Poesía*, ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas. Ayacucho, 1977, p. 248.

un gravísimo síndrome de nostalgia colonial. A la cabeza de esos caballeros cristianos se puso nada menos que el muy ilustre filólogo Ramón Menéndez Pidal, quien, en una carta que escribe para el diario *El Sol*, en 1918, no sólo desestima la expresión América Latina, por considerarla un “neologismo” que se desentiende de la “colosal empresa” de la conquista española en América, sino que, además, empuja su delirio castizo hasta el extremo de proponer que, por razones de derecho romano y que tienen que ver con la Hispania del viejo Imperio, incluso Portugal (y, por ende, también Brasil) sería/n “hispanico/s”¹². El mismo Menéndez Pidal aludía en esa carta a la Hispanic Society of America, fundada en Nueva York en 1904, y cuyo objeto era el “*Advancement of the study of the Spanish and Portuguese languages, literature and history*”¹³. Con esa institución había nacido, en los Estados Unidos, el “hispanoamericanismo”, a veces por sí solo y en otras, en aquellos casos en que se optó por seguir un curso un poco menos chauvinista que el de don Ramón (y a lo peor a despecho suyo), de la mano con el “iberoamericanismo”. La flamante disciplina se alojará por fin en los departamentos de español y portugués de un número cada vez más grande de universidades norteamericanas, a partir de las décadas del treinta y del cuarenta, y contando al poco tiempo de haberse puesto en marcha con el espaldarazo fraterno de los fascismos católicos de Francisco Franco y Antonio de Oliveira Salazar.

Pero no cabe duda de que la tendencia venía de atrás. Es un dato conocido, por ejemplo, que el “Instituto de las Españas” (con ese plural uno se acuerda inevitablemente de “las Indias” coloniales de antaño), que funcionaba en la Universidad de Columbia y que dirigía el “hispanista” Federico de Onís, apadrinó el lanzamiento de *Desolación* en 1922. El hecho es que, contrapensando el movimiento indoamericanista, aprista o mariateguista, que según expliqué más arriba logra su apogeo de este lado del mapa entre las décadas del veinte y del cincuenta, se deja sentir, sobre todo desde el lado de allá —sobre todo y, por lo tanto, no exclusivamente pues nunca han faltado en estas lides los ventrílocuos criollos—, la consabida invocación a nuestra deuda “histórica” y “de raza” para con la península ibérica. En consonancia con este “iberismo”, que se había incorporado de hecho al “español” y “portugués” de las nuevas unidades académicas estadounidenses, la expresión que acabará poniéndole su mejor etiqueta a la corriente no es

¹²Reproduce la carta Arturo Ardao en *Op. cit.*, 180-182. Nuestra referencia en la página 181. Es interesante que, para combatir el “latinoamericanismo”, observe Menéndez Pidal que “si nadie cree en la raza latina de España, ¿qué habrá de decir de la latinidad de raza en estas repúblicas donde sobre los elementos indios se acumularon elementos españoles, a veces predominantemente vascos, es decir, procedentes de un pueblo que no ya por su raza, sino que ni por su lengua tiene el menor aspecto de latinismo?”. El argumento es bueno y pudiera, por supuesto, darse vuelta y ser usado para combatir el “hispanismo” que él nos quiere endilgar a nosotros.

¹³*Ibid.*

otra que la que habían usado desde el siglo XIX aquellos intelectuales españoles deseosos de encontrarle una alternativa más o menos palatable al “latinismo” de prosapia francesa: Iberoamérica (*Iberoamérica. Su historia y su cultura* de Américo Castro es un advenimiento tardío, de 1954, cuando ya el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y la revista que lo acompaña habían sido creados, en el invierno de 1938, por un discípulo argentino de Amado Alonso, Alfredo Roggiano, y recreados por él mismo después de su propio traslado a la Universidad de Pittsburgh, en 1963).

En la década del sesenta rebrotan tanto la cosa como el nombre, América Latina, pero desprovistos ahora del ingrediente etnicista y/o culturalista de su *debut* decimonónico, prefiriéndose potenciar durante esta fase de la trayectoria que ahora estamos reseñando una valencia económica, social y política o, lo que es lo mismo, hiperbolizándose a veces hasta el desiderátum teológico las virtudes explicativas de las ciencias sociales. Es ésta la época de *Las venas abiertas de América Latina*, el *best seller* de Eduardo Galeano, así como también la de otros ítemes bibliográficos un poco menos bulliciosos pero no por eso menos influyentes. Estoy pensando en los libros de Celso Furtado, Andre Gunder Frank, Petras y Zeitlin, los Stein, Cardoso y Faletto, en la *Historia...* de Tulio Halperin Donghi y hasta llegar a *El desarrollo del capitalismo en América Latina* del malogrado Agustín Cueva. En su conjunto, éstos son libros que despliegan una idea de América Latina a la que en aquella época se buscó comprender bajo los signos del subdesarrollo y la dependencia (o, en el caso de Cueva, del imperialismo), y empeñada en una lucha sin cuartel y sin tregua por la liberación.

El término de esa fase lo marca el golpe de estado de septiembre de 1973, en Chile, aunque haya habido unos pocos coletazos posteriores que no deben pasar desapercibidos ni siquiera en un escrutinio con las módicas dimensiones del nuestro, si bien sus frutos no fueron los que sus protagonistas esperaban. Tal es el caso de las coyunturas revolucionarias o prerrevolucionarias en América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala, y en el Perú desde fines de los años setenta y a lo largo de los ochenta. Porque lo cierto es que el escenario se ha movido una vez más. El aliño ideológico lo está suministrando en los tiempos que corren la llamada “política de la diversidad”, convertida en algunos círculos de intelectuales *à la page* en “política



Eduardo Galeano

de la diferencia” y puesta de moda por el postestructuralismo y el postmodernismo.

Resultado de tan admirables hallazgos es la disconformidad actual con la visión diz que “sociologista” que quienes nos dedicamos a estos temas heredamos de los años sesenta, más precisamente una disconformidad con la actitud homogeneizadora que se advierte en esa etapa en torno a un núcleo de criterios extraídos de las ciencias sociales (la economía en los casos extremos), abogándose en cambio por una apertura del foco que reconozca y se haga cargo de la complejidad de una comarca cuya población se define o se quiere definir ahora en términos de “clase”, “género” y “raza”. De aquí surge una perspectiva otra respecto de la verdad de “la cosa”, perspectiva que aún carece de un nombre que la individualice con el rigor que su legitimación necesita, pero que pone el acento, para decirlo con el término acuñado por Antonio Cornejo Polar, en la “heterogeneidad” del objeto¹⁴. Todo el mundo habla hoy de los muchos miramientos con que hemos de tratar lo particular y lo local, no pocas veces hasta darnos de narices con el doble despeñadero del minimalismo y la trivialización, y cerrando los ojos de ese modo a la hipótesis e incluso a la posibilidad de la hipótesis sobre el sentido que pudiera tener lo general. Esto nos pone de nuevo frente a la vieja encrucijada de Bello: la del temor a que las fuerzas centrífugas, incrementadas en nuestra época por los efectos deletéreos de la “globalización”, o sea, por los efectos de la nueva ola de la mundialización del capital y sus secuelas culturales, acaben con cualquier tipo de vínculo entre las gentes que pueblan esta ribera del mundo. Es obvio, por otro lado, que si “la cosa” se nos escurre de las manos, si se nos está escurriendo de las manos de esta manera y hoy mismo, el preguntarse por su nombre cesa de ser para muchos un asunto de interés. Para decirlo pronto y claro: si hemos terminado por despreocuparnos tan frívolamente de los nombres de América, de los nombres de esta América, a la que Bilbao y Martí denominaron la “nuestra”, ello podría ser un indicio funesto de que “la cosa” está dejando callada y simplemente de existir.



¹⁴... al observar aun superficialmente los componentes históricos, se hace discernible de inmediato el desigual desarrollo de las regiones y hasta de los países que forman Latinoamérica, y al mismo tiempo se evidencia la reproducción de esa heterogeneidad básica al interior de cada uno de ellos, casi sin excepciones”. Antonio Cornejo Polar. “Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 36.

MÁS QUE LENGUAJE

*Luis Toledo Sande**

REUNO A CONTINUACION algunos de los *miniensayos* que integran mi libro *Más que lenguaje*, actualmente en proceso editorial. Algunos de los que ahora ofrezco aparecieron en la columna homónima que durante más de un año mantuve en el diario cubano *Juventud Rebelde*; otros ven su luz primera en *Atenea*, lo que honra y alegra al autor. Todo el volumen aborda aspectos de la relación pensamiento/lenguaje, vista centralmente con perspectiva latinoamericana.



Luis Toledo Sande

I. ARRIBA Y ABAJO / CENTRO Y PERIFERIA

Se sabe que los puntos cardinales son relativos, y no suponen ni un arriba ni un abajo, ni derecha ni izquierda. Ahora bien, ¿se sabrá con la debida intensidad, y desde el llamado sentido común, el más extraordinario y fértil? Otras voces, tal vez no todo lo *bien oídas* que merecerían, han llamado la atención sobre el hecho de que en las representaciones cartográficas se le ha reservado al norte la posición preminente: *estar arriba*. La misma palabra *norte* goza de singular prestigio como sinónimo de buena orientación. No

*Subdirector de la Revista *Casa de las Américas*, autor de *Cesto de llamas*, *Biografía de José Martí* y del volumen de epigramas *Textículos*, entre otros.



Grabado costumbrista de La Habana.

se dice “necesito un sur, o un este, o un oeste”, sino “necesito un norte”. Y hasta parece haberse olvidado que en la raíz etimológica de *orientarse* está *oriente*, como punto guía.

No estamos hablando, pongamos por caso, del amor, terreno donde no hay ubicación condenada de antemano a la desventaja: todas pueden propiciar el disfrute equitativo. Se trata de algo muy diferente. De puntos situados hacia el norte del planeta –de países con distintos grados de evolución, pero dominantes en sus turnos y circunstancias– salieron por lo general no sólo las expediciones o invasiones a las que se atribuye el “descubrimiento” (y más) de gran parte del planeta: es decir, que aceleraron las acciones y los nexos en virtud de los cuales aquél se “mundializaría” hasta llegar a la etapa actual de ese proceso, llamada *globalización*.

De posiciones norteñas también salieron quienes se encargarían de “poner al día” y “completar” –entre otras imágenes asimismo forjadas desde enclaves ubicados al norte– la representación cartográfica del planeta con los territorios “descubiertos” y “añadidos” *al mundo*. Contra esos conceptos, y otros similares, se han alzado argumentaciones irrefutables, pero siguen haciendo de las suyas. Entre los marinos y cosmógrafos europeos estuvo aquel a quien se atribuye la expresión *Nuevo Mundo* y en cuyo honor se bautizarían las tierras “descubiertas” por Colón: Américo Vespucio, formado por más señas en la red comercial de los Medici.

No es casual que *norte* y *sur* –como *occidente* y *oriente*– sean, a la vez que términos geográficos, conceptos socioeconómicos. Y los países que dominan en y desde ese norte siguen imponiendo las designaciones con las cuales se bautizan a sí mismos, y bautizan a *los otros*: somos el sur, *los de abajo*, también calificados como “*la periferia*”, mientras que *los de arriba*, el norte, se sienten, se muestran y se hacen valer como “*el centro*”.

¿Por qué aceptar resignadamente que somos *la periferia*? Conste que ese concepto irrumpe a menudo, como si tal cosa, hasta en lo más sobresaliente y mejor intencionado de nuestras letras y de nuestras ciencias sociales. ¿Será inevitable? De lo que no hay duda es de que ello satisfará, y no poco, a quienes saldrían ganando si definitivamente acabáramos aceptando que el centro del poder capitalista es, de paso, el centro de la humanidad, el núcleo de una célula –la Tierra– donde lo demás es sólo eso: lo demás, la periferia, la última carta de la baraja, el tercer mundo, porque no había posición más relegada a la cual condenarnos.

Aceptar que somos “*la periferia*” no se sana por muchas comillas que le pongamos a la expresión, ni por mucho que nos hayamos adiestrado en sublimar términos, como *Nuevo Mundo* –al que, más allá o acá de las apariencias, no hay quién le quite algo, o mucho, de larvario e imperfecto–, o en reivindicarlos, lo que hemos tenido que hacer con tantos otros: *indígenas*, *latinos* y *mambí* son algunos ejemplos. *Mulato* y *mulata* están asociados a la hibridez y a la condición de bestia de carga, pues son derivados de

mulo y *mula*, respectivamente; y la primera acepción de *zambo* (o *zamba*), con que se califica a personas con mezcla de las “razas” llamadas “negra” e “india” y se denomina a un tipo de mono americano, fue persona de piernas contrahechas. *Mestizaje* nació con una carga peyorativa que perdura en el pensamiento racista.

¿Cuestión de palabras, se dirá? Ojalá fuera sólo eso; pero es mucho más seguro que se trate de estrategias conceptuales para que les dejemos el paso, el mundo, a los poderosos, a quienes para su propio beneficio rigen el planeta: a las fuerzas imperiales. Ninguna precaución frente a estrategias semejantes será excesiva. Seamos, cuando menos, precavidos. Aunque tampoco nos viene mal ser creativos y corajudos. Hasta en el lenguaje.

II. GLOBALIZACIÓN Y GRAVEDAD

Lo que hoy corre frecuentemente con el nombre de *globalización* es una etapa de un complejo y creciente proceso. Si en él no faltan logros que merezcan elogios, de su significado general dan idea ciertos hechos. Tuvo año insignia, especialmente bautismal, en 1492, con sucesos que ya sabemos de dónde nacieron y hacia dónde han conducido. Algunas de sus otras fechas relevantes son 1898, tan menospreciada a veces en sus implicaciones geopolíticas para el planeta; los hitos que marcaron las denominadas Primera y Segunda Guerras Mundiales; y los momentos más orgánicamente vinculados con el desmontaje del socialismo europeo. Sobresalen los años 1989, cuando —en el bicentenario de la Revolución Francesa, distintiva de la burguesía en ascenso— se derribó el Muro de Berlín, y 1991, en el que se acuñó el certificado de defunción de la Unión Soviética.

Las alabanzas que desde el “periférico” sur —incluido el que objetivamente se localiza dentro del norte “central”— podamos dedicarle a esa mundialización corresponden a derivaciones no atribuibles por cierto a las intenciones cardinales del mencionado proceso. Todos los imperios han tenido consecuencias favorables. El romano, por ejemplo, aportó un sentido del derecho asimilable, como herencia a superar, por ideales más elevados de equidad y democracia; y generó en el mapa lingüístico replanteamientos capaces de menguar la babelización del mundo. Pero hay dos maneras de ver las cosas: o por los ojos de los césares o por los de Espartaco, por los de Pilatos o por los de Cristo y sus respectivos seguidores.

La mundialización imperialista —con sus equivalentes terminológicos plenos o parciales: *trasmundialización*, *posmodernidad*, *globalización* y cualesquiera otros que se hayan usado o surjan— ha posibilitado logros que pueden volverse o esgrimirse, o se han tomado ya, en su contra. Baste recordar dos: el desarrollo de las comunicaciones —que hasta ahora ha servido sobre todo a una propaganda que beneficia a los dueños de los monopolios de la

información y de las otras empresas que la usan a su antojo— y la propagación de movimientos emancipatorios, de clases y sectores, y nacionales.

El reconocimiento —que, entre otros, ha hecho Fidel Castro, encarnación contemporánea de la lucha antimperialista— de que la globalización es un fenómeno tan inevitable como la ley de gravitación universal, describe un hecho alarmante, y es una clara voz de alerta, no un llamado a la resignación. Pero parece haber sido asimismo objeto de lecturas torpes: no hay texto, por sabio que sea, que se libre de ellas, las cuales no conseguirán negar que tampoco para oponerle resistencia a la ley de gravedad es necesario ignorarla. De hecho, todos los días la desafiamos: no andamos a rastras, como se ajustaría más a dicha ley, sino erguidos. Y así, ni a rastras ni de rodillas, se debe marchar contra las manipulaciones de palabras e ideas que capitalizan —usando para ello las publicaciones de mayor tirada, los más potentes canales de televisión y los más actualizados medios informáticos— los dueños del capital, valga la redundancia.

Si no andamos como debemos, la globalización no sólo nos envolverá —lo cual ya hace—, sino que acabará por engullirnos y devorarnos completamente: más que de gravedad, es cuestión de muerte. Y es necesario buscar, defender otra integración, que sea de veras solidaria, dignificante, humana.

III. ¿HABLAREMOS INGLÉS? (1)

Como el italiano lo ha sido de la ópera, y el francés —que lo fue de la diplomacia y los salones— del ballet, el inglés ha devenido *lingua franca* del mercado, motivo por el cual se impone también en distintos ámbitos, sin descontar la diplomacia. Pero es necesario detenerse lo bastante a pensar (bien) por qué ese idioma ha logrado un triunfo de semejante envergadura.

Para ello no hace falta ignorar que, en virtud de su origen o de su conformación como tales, hay disciplinas que tienen su jerga en una lengua determinada: la esgrima —y ya se dijo que el ballet—, en francés; algunas artes marciales, en japonés; un montón de deportes, en inglés. Esto último es fácil apreciarlo en un país donde tanto se disfrutaban el boxeo y el béisbol, que no heredamos directamente del pugilismo griego ni del juego de batos de los taínos. En Cuba ambos son históricamente inseparables de la injerencia estadounidense: lo que da un sentido especial a las victorias que logramos en ellos.

El béisbol —ciñámonos al que ha devenido nuestro *deporte nacional*— pudo ser visto, desde diversos ángulos, como una vía para contrarrestar la influencia de España cuando aún esa nación era metrópoli colonial de Cuba, pero lo cierto es que su introducción en el archipiélago arreció cuando éste se hallaba en camino de ser sometido al neocolonialismo yanqui, bajo el cual se arraigó luego su práctica. Aun así, aunque hay en su jerga términos

que ya sólo cabe decir en el idioma del cual vienen, nos dimos el gusto de cubanizar no pocos de ellos. Por ejemplo, *hit*, *home run*, *double play* y *short stop* se sustituyen, respectivamente, por *jit*, *jonrón*, *doblepley* y *sior*. El mismo deporte suele llamarse *pelota*, de más rotunda cubanía que *béisbol*, derivación ya españolizada de *base ball*, y que en Cuba es habitual que se pronuncie *beisbol*. Mientras que *umpire* se trasforma en *ampaya*, con sonoridad frutal.

Ahora, sin embargo, es frecuente que en distintas esferas nos traguemos los términos en inglés, aunque nunca antes habíamos tenido mejor preparación para enfrentar los recursos del colonialismo cultural y de todo tipo, y para reflexionar sobre el grado de influencia a que ha llegado ese idioma. Aparte de que en el nuestro se han expresado —mencionemos apenas tres nombres— Cervantes, Martí y Darío, habría que ser demasiado ingenuo, o querer serlo, para ignorar que el paso avasallador del inglés es hoy fruto del expansionismo imperialista a lo yanqui —dólar, tecnología y poderío militar mediante— y lleva el sabor de su medular pragmatismo y de su desafuero conquistador. Por distintos costados se abordará esa realidad en varias de las páginas que siguen.

A Cuba, por tradición cultural, por formación y consciente voluntad, le está dada una amplia receptividad en cuanto a los aportes del resto del mundo. De nuestros más emblemáticos fundadores nos viene, junto con una orientación ética opuesta a lo nocivo del pragmatismo —no por casualidad ubicado en el núcleo de la ideología imperialista—, una vocación electiva que ha dado nombre a una lúcida actitud filosófica.

Pero tampoco subvaloremos ni idealicemos ventajas como las asociadas a la insularidad y a una situación geográfica tan privilegiada como peligrosa. Y no ignoremos las peculiaridades de una idiosincrasia que —fraguada en forcejeo con el colonialismo económico, político y cultural, y consiguientemente marcada por él— puede favorecer embullos no siempre aconsejables.

IV. ¿HABLAREMOS INGLÉS? (2)

La tecnología es necesaria para el progreso de cualquier país y de sus habitantes, pero es saludable asumirla sin sacrificio ni daños innecesarios de la identidad. Ya parece inevitable usar términos como *net*, equivalente estricto, en inglés, del español *red*, y su derivado *internet*, cuyo homólogo en español sería *inter-red*. Pero, en general, ¿por qué aceptar pasivamente vocablos extranjeros que tienen equivalencia en nuestra lengua?

Parecería, por ejemplo, que *link* fuera más elegante que *enlace*, o *mouse* que *ratón*. No culpemos a los ordenadores: ellos, digamos, no nos obligaron a sustituir *teleteatro*, que ya nos era familiar, por *teleplay*, ni son los responsables de que un cubano, hablando en un barrio de su país y entre



Miguel de Cervantes

compatriotas, diga, ¡oh!, *computer*, como si *ordenador* y *computadora* fueran insuficientes. No hace falta abundar en ejemplos del mismo fenómeno para conjeturar que, por ese camino, *son* (o *daughter*) *of a bitch* desplazará en capacidad de elogio a una expresión “tan vulgar e idiomáticamente inferior” como *persona decente*. Los francófonos –aunque en algunos casos se haya visto en ello nostalgia imperial– le hacen bien a su idioma cuando, por ejemplo, llaman *telecopie* (o sea, *telecopia*) al modo de comunicación que en la generalidad del ámbito hispanohablante se ha bautizado *telex*, anglosajonización de *telex*, que abrevia una palabra de procedencia latina: *telefacsimil*.

Hace poco vi a un profesor español presentar un programa informático destinado a la enseñanza de la literatura española y del propio idioma español entre alumnos españoles. Toda su estructura terminológica estaba en inglés. Así los niños comerán *full plates* de *software*, *compact discs*, *McDonald's* y, ¿por qué no?, *espagnol* o *espanol* (sin ñ) o, ya mejor, *Spanish*: es decir, *English*.

En Cuba el ideal de tienda se llama *shopping* –menos mal que por desconocimiento, ironía, gracejo popular o lo que sea, la palabrita, al menos oralmente, se ha convertido en *chopi*–, y han proliferado establecimientos con el nombre de *Photo Service*, no de *Servi Foto*. Es más: ¿qué elegancias y magias del cosmopolitismo –cosmopolitismo, pero siempre en inglés– han hecho que en pasajes aéreos despachados en Cuba, hasta para vuelos nacionales, y en los propios aeropuertos del país, La Habana pierda su flamante nombre para llamarse *Havana*? ¿Alguien pretenderá que se tome como un tributo a vacilaciones ortográficas de pasados siglos? Cuidar la identidad nacional es responsabilidad de todos, e inseparable del conjunto de deberes que institucional o personalmente se tenga con el país.

Usar el inglés, hasta donde sea ineludible, como instrumento de trabajo, y aun estudiarlo vocacionalmente en su carácter de camino cultural, nada tiene que ver con descuidar los peligros que acarrea la carencia de una lúcida política lingüística. ¿Por qué en nuestras instalaciones públicas –por muy hoteleras y turísticas que sean, e independientemente de la procedencia de los recursos financieros invertidos en ellas– las señales escritas y otros textos no se ponen primero o más destacadamente en español y luego en cuantos otros idiomas sea menester? No todas las personas que vienen a Cuba hablan inglés, y a veces hasta parece que con él se sustituye el idioma de infinitivos con el cual a los “nativos” se les hace entenderse con los colonizadores en los muñequitos de corte más colonialista.

No propiciemos ni el menor grado de respuesta afirmativa a la desgarrada pregunta de Rubén Darío, que podría tener, entre otras, esta versión: “Once, doce, trece, catorce millones de cubanos, los que sean, ¿hablaremos inglés?”



VIII. ¿LO UNIVERSAL?

Usualmente al sustantivo *universo* se le reduce el sentido hasta más allá de identificarlo estrechamente con *la Tierra*: de momento no más que el nombre del único planeta donde se sabe que hay vida (¿inteligente?) en el multigaláctico universo. También es frecuente que el adjetivo *universal* se reserve para los focos hegemónicos: lo demás son apenas aldeas, localidades. Se olvida que las flamantes metrópolis son asimismo aldeas, y que en ellas suele generarse y estimularse un pensamiento hartamente aldeano, pero poderosamente difundido: para que se le tome como *el pensamiento*.

Desde luego, las mayores (y mejores) elaboraciones de ideas en esas localidades se caracterizan por rebasar los límites de las respectivas procedencias, y por ofrecer claves o indicios valiosos a diferentes comarcas. Otro tanto ocurre en las aldeas de menor poder económico y divulgativo, donde también se cosechan logros de valor universal; pero los aportes que en ellas se cosechan quedan habitualmente calificados como *locales* o, cuando más, como *nacionales*; y hasta *regionales*. Es decir: *lo universal* viene “de afuera”, y ya se sabe a qué alude la frasecita.

Tan testaruda es la confusión que, incluso después de haberla detectado, perdura en el decisivo plano de lo inconsciente. Es posible, por ejemplo, que si en un simposio se trata específicamente acerca de un pensador latinoamericano, la contribución de éste sea enaltecida y sus textos citados una vez y otra; pero en cuanto se cambia de tema su presencia agoniza, o pasa a suministrar frases prestigiosas usadas más o menos como consignas. Nuestros problemas—los teóricos y hasta los prácticos—vienen a “solucionarlos” pensadores de otras latitudes; de preferencia, claro está, que no se hayan expresado en español.

Todo eso aunque hablemos en nombre de la más elevada dialéctica y contra la metafísica y el manualismo colonizante, y sostengamos que ningún pensador resolverá por obra de magia aquello en que intervienen la práctica inteligente y honrada, y propia, y circunstancias objetivas. Después se torna con fruición a los dominios de las “universales” parcelas *hegemónicas*: a occidente. Sobre todo a *una* Europa que ahora, más que nunca, es *occidental*; y también, en ese camino y a veces “imperceptiblemente”, a los Estados Unidos. Ese país no ha brillado por visibles elaboraciones teóricas, pero sí por un pragmatismo que lo mina todo, y por su capacidad para poner al servicio de esa concepción del mundo todo cuanto toca, difunde, enseña, vende o impone. Y, más recientemente, por ser la meca de la academia “posmoderna”, con cátedras y publicaciones poderosas.

Volviendo al punto de partida y a nuestro entorno próximo, será fácil leer textos que, con las mejores intenciones, promuevan y enaltezcan el afán de combinar *lo nacional* con *lo universal*. Un poco de cuidado revelaría que, en el fondo, a *lo nacional* puede sentirsele sabor a insuficiencia, desvalidez,

pobreza; y a *lo universal*, el de luz para guiarse. Así, en lo entrañable pero taradito nacional estará, aunque ni cuenta nos demos de ello, nadie menos que José Martí. ¿Qué quedará para los demás?

Y conste que no propongo –¡atrás, demonios!– convertirlo a él, ni a nadie, en una sacrosanta “filosofía de citas” como la que tanto daño ha hecho en la divulgación y en el aprovechamiento del legado de *otros* grandes, y puede hacérselo a cualquiera, por muy colosal que sea.

XXVII. COMUNIÓN Y PARTICULARIDADES (1)

Procurar que el español, instrumento de expresión de una de las más extensas y pobladas comunidades lingüísticas del mundo, no se babelice –o balcanice, metáfora nacida de una realidad cuyas consecuencias se han hecho más visibles recientemente– no supone pretender un desmedulado español estándar que no se habla ni se escribe en parte alguna.

En la propia España hay quienes ni siquiera conocen el castellano –devenido español, y diverso aun dentro de aquel país–, sino otros idiomas también dignos: entre ellos, el catalán (catalá), el gallego (galego) y el vascuence (euskera). En América un argentino, un mexicano y un panameño, para sólo mencionar tres casos, se entienden en su común y diverso español tanto entre sí como con oriundos de España. En Cuba actúan las consabidas diferencias de las intravariadas regiones occidental y oriental.

Hace muchos años que aquí se dice *video*, en pronunciación característica del español: como una palabra llana, escrita, por tanto, sin tilde en la *i*. Pero ahora en nuestros medios se le pone a veces la tilde que, en la acústica *imperante* hoy, lo anglosajoniza: *vídeo*. Supongo que para uniformar nuestra modalidad del español con la que predomina en España, probablemente debido más a influencia de la tecnología expresada (comercializada) en inglés que como un resultado del camino seguido por aquel vocablo desde el latín, en el que se pronunciaría *uídeo*.

A ver si porque en España suele decirse *báter* –comoquiera que se escriba, pero por *water-closet*– a lo que, rivalizando con el sentido médico del sintagma, acapara por antonomasia la designación de *servicio sanitario*, vamos a importar aquella palabrita. A ver si porque hasta en las más recientes ediciones de los diccionarios de la Real Academia Española y de María Moliner se escribe *daiquirí*, como se pronuncia en España, nos da por dejar de decir y escribir *daiquirí*. Esa bebida nació en Cuba, y debe su nombre a Daiquirí, escenario de parte de la histórica tragedia del '98, cuyas consecuencias están vivas.

La frecuente ausencia de tilde en las mayúsculas que, tanto impresas como manuscritas, deben llevarla en español, es una incorrección venida del uso de máquinas y modelos tipográficos del inglés y de otras lenguas

que no usan tilde. Dicha ausencia ha contribuido a que en España personas de elevada instrucción –y que sobradamente conocen el significado de *níveo* y *nívea*– pronuncien *Nivea*, con acento en la *e*, cuando se refieren a dicho nombre comercial. Pero éste se debe a la blancura (*nívea*) de los cosméticos a los cuales él identifica. ¿Empezaremos ahora nosotros a decir también *nivea*?

En España pronuncian *Atlas* (y sus derivados, como *Atlántico*) con una silabización (*At-las* y *At-lán-ti-co*) distinta de la común en Cuba, que es *Atlas* y *A-tlán-ti-co*. En España, miembro de la OTAN, el nombre de esa organización se pronuncia con el acento en la *O*, como vocablo llano, al igual que *NATO*, su equivalente en inglés. En Cuba, y en otras partes, se le pone en la *A*; y no hay por qué andar de imitadores voluntarios. En todo caso, imitemos a la rebelde Asturias, donde es tradición celebrar anualmente la Fiesta del Bollu Preñau, como en bable, modalidad lingüística de esa región española, se dice bollo preñado: pan preñado, o con chorizo.

XXVIII. COMUNIÓN Y PARTICULARIDADES (2)

Lo que en mi libro *Más que lenguaje* se haya dicho o se diga sobre el plano lexical en las particularidades –multinacionales, nacionales, zonales– dentro de una comunidad lingüística como la hispanohablante, no pasará de mero botón de muestra. El tema ha sido y seguirá siendo objeto de vastos estudios y glosarios, y conocerlo resulta útil para desenvolverse en un medio distinto del propio, aunque allí se hable el mismo idioma que en el nuestro.

Si se está en España –valgan estos ejemplos gastronómicos–, cabe que a uno lo sorprendan vocablos como *gambas* o *sepias* (por *camarones* y *calamares*, respectivamente). Además de ensancharnos en el uso los recursos expresivos del idioma –en determinados países y épocas algunos de ellos permanecen como dormidos, o desaparecen– nos recuerdan el origen de vocablos familiares en Cuba: *gambado(-da)* –“¿cómo baila Chenchá la gambá!”–, que se aplica a la persona de piernas gambiformes; y el nombre del conocido color sepia.

Es útil saber que allí una pregunta como “¿dónde puedo parquear el carro?” probablemente sea un mensaje muerto. Los caminos y los hábitos lexicales han impuesto, en vez de *parquear* y *carro*, respectivamente, *aparcar* y *coche*, vocablos que, dichos en Cuba por un cubano –sobre todo el primero de ellos–, tal vez le granjeen al refistolero decidor, como premio, una sonada trompetilla.

A veces, fuera del medio propio, llega a ser necesaria una estrategia expresiva que facilite la comunicación. Pero el mimetismo recortero no resulta aconsejable, ni elegante. Desde luego, si como huésped debe uno –sin dejar de ser quien es– adaptarse a normas indispensables para hacerse en-

tender, cuando se es anfitrión mantener las normas propias puede ser una forma de ayudar a los visitantes a ensanchar su horizonte lexical, y de no ignorar dónde se halla. Eso no excluye la concesión por cortesía o solidaridad. Pero ¿por qué suponer que entonces también debe uno renunciar a sus modos de expresión y adoptar los ajenos, como si los propios fueran cosa de marginales incultos o bárbaros?

Otro de los elementos relevantes en las particularidades –hasta individuales– dentro de una comunidad lingüística es de orden acústico: las inflexiones, la cadencia, el acento, el dejo con que se pronuncia un idioma en general o en una localidad determinada, o lo pronuncia cada quien. Toda persona “canta” a su manera, y ninguna manera propia y natural de hacerlo es motivo para avergonzarse. Eso no puede decirse de ningún tipo de cipayismo, aunque no haya ni rozado la mala intención. Ciertos comportamientos, nacidos de los complejos de inferioridad y de la colonización cultural, llegan a ser particularmente grotescos.

Cualquier lector puede estar pensando ya en el anecdotario a su alcance. He conocido personas que, apenas llegadas a España –o casi antes de rebasar las puertas de migración del aeropuerto José Martí–, parecen o creen parecer más salmantinos que la Universidad de Salamanca, o más andaluces que Federico García Lorca, aunque apenas sepan de la existencia de la primera ni hayan leído al segundo. La contaminación lingüística existe, y en algún grado llega a ser inevitable. Pero hay casos en que ¡no es para tanto, tío! Y el trasplante imitadizo opera tanto dentro de una misma lengua como tratándose de lenguas diferentes.

Recordemos a Martí: “El delito de haber sabido ser esclavo, se paga siéndolo mucho tiempo todavía”, lo que deja dicho que *saber ser esclavo* es peor aún que “solamente” serlo.

LV. ¿REPÚBLICA BANANERA?

Ni el adjetivo *bananera* ni, mucho menos, el sustantivo *república* entrañan forzosamente motivos para que las realidades definidas por ellos merezcan desprecio. Las repúblicas bananeras en que países de nuestra América se han visto forzados a convertirse, son fruto, sobre todo, de la injerencia estadounidense, que ha impuesto a esos pueblos distintos males, como a otros. Y sólo faltaría que nos burláramos de ellos por lo que los imperialistas les hayan ocasionado y los medios de propaganda imperiales les endilguen.

La ideología dominante en los Estados Unidos se ha hecho a imagen y beneficio de anglosajones “blancos” y ricos. Según ella, de la que no hay por qué culpar al pueblo trabajador estadounidense, también víctima suya –directa o indirecta, explícita o enmascarada–, para merecer repudio basta ser latino, negro, asiático, indio (llamado así con propiedad o por error

colonialista). Ni hablar de pueblos a los cuales nos definí la mezcla de esas “calamidades”.

Los cubanos independentistas sabemos bien hasta dónde llega ese desprecio, largamente secular, que suscitó la martiana “Vindicación de Cuba”. Y toda ella sigue vigente en la lucha para defender y salvar a Cuba contra ambiciones y maniobras imperialistas, y para desenmascarar a los *Evening Posts* y a los *Manufacturers* que les sigan sirviendo de voceros.

Miami es el nombre de un territorio estadounidense donde viven personas de muy diversa índole, y de muy diferentes orígenes y perspectivas. Y —dígase con la socorrida imagen, con perdón de los córvidos y sin pensar que éstos representan a todos los cubanos allí radicados— es también el emblema de un criadero de cuervos y cuervas fomentado por los imperialistas para utilizarlos contra la Revolución. Pero quien cría cuervos —y cuervas— corre el consabido peligro. Ya aquéllos han dado picotazos en el rostro de sus señores y de sus señoras, no precisamente para exigirles que sean menos imperialistas, sino más arrogantes, más desfachatados. Medios de propaganda estadounidenses —¡a los que líbrenos Dios de querer imitar!— han dado a ese nido el calificativo de *república bananera*. Pero que tales apátridas merezcan soplamos, y más, no es razón para repetir acriticamente cuanto de ellos se diga. Y repetir no es necesariamente un buen deporte.

A los imperialistas y a sus voceros no les molesta que aquellos cuervos y aquellas cuervas sean apátridas, pues para eso los han criado. Les irrita que, por un momento al menos, y para confirmarse en la ultraderecha de aquella nación —nadie es más chillonamente cesáreo que el sirviente voluntario del César—, hayan desafiado sus leyes y sus órdenes, y que, para colmo, sean “inmundos latinos”, o “negros”.

Ahorita, en lugar de *república bananera*, va y les llaman —para insultarlos, desde luego— *pequeña Cuba comunista*: después de todo, esos cuervos y esas cuervas son, por su origen, cubanos. ¿Repetiríamos también, para ponerlos en su sitio, ese otro “insulto”? En cuestiones de lenguaje tampoco puede confiarse en los imperialistas *ni tantito así, nada*.

LXXI. SINÉCDOQUE

Quien busque en un diccionario —como sugiero en otro artículo— el significado del vocablo *sinécdoque*, posiblemente no avance demasiado. El de la Real Academia Española, que indica su ascendencia greco-latina (¿una expresión traducible como *recibir juntamente!*) y lo sitúa en los dominios de la retórica, le atribuye la siguiente acepción: “Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un géne-

ro con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.”

Cabría recordar ejemplos clásicos (*cabeza de ganado*, tratándose del animal entero) o familiares (*hierro* en lugar de *arma*, *plata* por *dinero*)... Pero uno especialmente ilustrativo y sonoro —y probablemente más eficaz que cualquier explicación— lo debo a Venezuela, donde un cubano puede disfrutar, entre otras, no pocas alegrías idiomáticas. Ocurre con la vitalidad que allí conserva una palabra tan *chévere* como *chévere*, casi extinta entre nosotros. ¡Aunque solemos darnoslas de cheverísimos!

Recientemente me invitaron a ofrecer una conferencia en la Universidad de Nueva Esparta, recinto de la Isla de Margarita, y me sorprendieron los términos de la solicitud verbal. Casi tanto como luego me regocijaría la inolvidable acogida que entre aquellos alumnos —y varios profesores— tuvo la charla: “Lenguaje y retos contemporáneos a la identidad”, sobre inquietudes que me han animado a escribir estos miniensayos.

Lejos de decirme que hablaría para jóvenes, muchachos o chicos, los cálidos anfitriones usaron un vocablo que me confundió, por parecerme de raíz obscenoide. Pero pronto comprobé que en aquel país es un sustantivo habitual hasta en los medios más serios, y que no se repara en su etimología. Se trata del diminutivo de una voz que la Real Academia Española ha llamado “malsonante” y que se ha deslexicalizado al paso de los años hasta convertirse en una interjección inofensiva, aunque sin dejar por completo de ser uno de los nombres dados al miembro viril. A caballo entre ambas acepciones se le percibe cuando *en su laberinto* la prodiga, siempre en desbordado plural, ¡*Carajos!*, el Bolívar de García Márquez.

La intervención sería... “para *carajitos*”, lo cual confirma que en la sinécdoque el todo puede ser nombrado *por sus partes*. Pero el modelo masculino domina en sociedades marcadas por el patriarcado y el correspondiente machismo, y me dijeron que el público sería no sólo de *carajitos*, sino también de *carajitas*. Términos tales suman a la subversión de la obscenidad la imprecisión discriminatoria: ¿alguien duda que a las muchachas les correspondería otra denominación, ajustada *naturalmente* a su anatomía? Una plena consecuencia y una justa equidad dentro de tan gracioso modo de nombrar, ¿no exigiría llamarlas *coñitas*?

Una variante de aquel diminutivo falocrático se ha extendido a la gastronomía mundial: el café “reforzado” con adición etílica se llama *carajillo*. Mi educadísima bisabuela Domitila podía haberse ahorrado el trabajo que se tomaba al sustituir *carajo* por *caraja* “para no decir malas palabras”. ¿Sabría ella que esa versión femenina o travestida es, según el diccionario citado al inicio, la “vela cuadrada que los pescadores de Veracruz largan en un botalón”? ¡El idioma es de sinécdoque, amiguitas y amiguitos!



LXXVI. SINÓNIMOS Y TRADUCCIONES

De que los sinónimos no siempre son indistintamente intercambiables, ni aportan iguales resultados en todos los contextos, hay ejemplos sumamente ilustrativos: *guapo* y *valiente* son permutables en Cuba, pero no en España ni en otros países donde el primero de ellos, además de no emparentarse con la acepción cubana, despectiva, de *guaposo*, apunte especialmente a la buena presencia física de una persona; y en ningún entorno hispánico es irrelevante sustituir *ano* por *traseo*, y menos por *culo*.

La diversidad de significados que una misma palabra o una misma frase pueden alcanzar en distintos países de una misma comunidad lingüística, puede ser mucho más drástica en el caso de las falsas cognadas, voces que, siendo iguales o muy parecidas en dos o más idiomas, tienen acepciones diferentes en cada uno de ellos. *Actual*, en inglés —donde se mantiene fiel a su raíz: *acto*—, equivale a *real* o *cierto*, como *actually* a *de hecho* o *realmente*; mientras que en español *actual* y *actualmente* han escorado hacia el plano cronológico.

En inglés, *picture* remite a manifestaciones artísticas —significa *pintura*, *película*, *cuadro*—, y las expresiones *cuadro político* y *cuadro administrativo*, tan frecuentes en Cuba, no se traducen como *political picture* o *administrative picture*. Para ese *cuadro* el inglés adoptó, del francés, el vocablo *cadre*. Y no es banal que en español a quien dirige se le llame con palabras provenientes de tres idiomas, según sus características o la intención con que se le trate: en el propio español, *dirigente*; en inglés, españolizado, *líder*; en alemán, a menudo con una españolización que llega hasta suprimir las diéresis y no usar la mayúscula, *Führer*.

Las falsas similitudes trampean especialmente en lenguas de una misma familia. Intentando traducir del francés al español, alguien convirtió *avaler* (o sea, *tragar*) en *avalar*, y en Italia causó efecto indeseable un visitante cubano que habló, en español, de “los más *afamados* escritores de Cuba”: en el pensamiento italiano, *afamado* remite a *fame*, que significa *hambre*, por la raíz latina de donde en español viene *famélico*. En Brasil, otro cubano irritó a una anfitriona, desconocedora del español como él del portugués: le dijo que un banquete ofrecido por ella era *exquisito*, lo que su interlocutora recibiría como *esquisito*, que también en portugués significa *refinado*, *delicado*, *delicioso*, *primoroso*; pero asimismo *raro*, *singular*, *extravagante*, *maníaco*, *estrambótico*, *impertinente*. Aunque el serio diccionario en que me baso las sitúa en segundo lugar, pudieran prevalecer las connotaciones negativas, como en varios idiomas ocurre con *original*, que puede ser sinónimo de *tonto*.

En cierta publicación habanera le estropearon a un colega un texto donde había citado la frase latina *Verba vana aut risui apta non loqui*, que allí

tradujeron como *Las palabras también ocupan un lugar en el espacio*, pero significa *No digáis palabras vanas o que causen risa*. Se entiende que risa burlona o reprobatoria. Entrevistado, un verdadero conocedor del latín humoreó diciendo que, al caerse de un caballo en un terreno poblado de vacas, conoció el *horror vacui*, que no es sino *horror al vacío*. Al vacío caen las malas traducciones, y para aludir a lo difícil que es hacerlas bien se acuñó en italiano el implacable refrán *traduttore, traditore*: nada menos que *traductor, traidor*.

Y hay que tener en cuenta los estragos ocasionados por prejuicios, tendencias, tabúes y pudibundeces de diversa índole. No entendí bien el pasaje del “Infierno” en que, según una célebre versión —cito de memoria—, el jefe de una fila de condenados hizo “del de atrás como trompeta”, hasta que en otra versión supe lo escrito por Dante: “el jefe con el culo hizo trompeta”.

Volviendo a las trampas que actúan en una misma lengua, presencié el esfuerzo que costó convencer a una persona de que la pedofilia es un gran crimen, pues no se trata —como ella creía engañada por fáciles asociaciones lexicales— de la afición a competir con aquel guía infernal.

XCIV. MÚSICA, DICCIONARIOS Y PERSPECTIVAS

Como punto de partida para el tema planteado en el título no se me ocurren ni tengo ahora a mano ejemplos mejores que los que ya usé en un “Manifiesto de amor a Islas Canarias” publicado en el número 216 (julio-septiembre de 1999) de *Casa de las Américas*. Los pido prestados a ese texto, con la tranquilidad de conciencia de no estar robándolos a nadie.

La presencia de la música cubana en las Islas Canarias se corresponde con la familiaridad con que allí se aprecia (se quiere) una producción artística alimentada a ambos lados del Atlántico por hijos de aquel archipiélago. Quizás nadie haya compuesto una pieza clasificada como *isón*, pero probablemente no falten —ni en Canarias ni en Cuba— aquellas donde halla frutos del matrimonio del *son* y la *isa*. No importa que hasta la vigésima, penúltima hasta hoy, edición del tan útil como completable y mejorable *Diccionario* de la Real Academia Española no apareciera en ese léxico el término musical *isa* (“canto y baile típicos de las Islas Canarias”).

Todavía en la vigesimoprimera edición, la más reciente por ahora, entre las acepciones de *son* no se registra la que da nombre a la modalidad musical y danzaria —más que un género— que distingue a Cuba y es probablemente en lo que primero se piensa al escucharse o leerse aquella palabra. Tal ausencia es la “razón” de que tampoco aparezca *sonero(-ra)*, y no hay que sorprenderse por ello. Ese es el mismo compendio lexical que, mientras desde antes intentaba dar una definición técnica, por ejemplo, de *vals*, en la

citada vigésima edición fue que admitió –ya veremos de qué modo– las más importantes acepciones de *tango*, palabra cuyo alcance allí se clasifica o restringe como “voz americana”.

Después de registrar su acepción de “fiesta y baile de negros o de gente del pueblo en algunos países de América”, es que incluye éstas: “Baile argentino difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro”, y “música de este baile y letra con que se canta”. En *tanguista* necesitó llegar a la vigesimoprimer edición para añadir a “mujer contratada para que baile con los clientes de un lugar de esparcimiento” el significado de “cantante o bailarín en ciertas salas de fiestas”.

Pero ya el sustantivo *tanguista* a nada se asocia más que al cultor o a la cultora del tango. Como el son, hace tiempo que esa otra expresión musical y danzaria recorre el mundo. Ni siquiera se circunscribe a los dominios de la lengua española, tan decisivamente enriquecida en las otrora colonias americanas de España, que comenzaron a compartir con la parte peninsular la forja de esa lengua desde el mismo año (1492) en que se ubica la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, y desde antes de que Cervantes creara el *Quijote*: lo que da razón a quienes sostienen que esa lengua compartida hoy por cerca de cuatrocientos millones de seres humanos –de los cuales sólo aproximadamente el diez por ciento corresponde a España– es un fruto cultivado a ambos lados del Atlántico, y no más español que americano.

La cifra de grandes escritores que se han expresado o se expresan en ese idioma en América y en España desde el modernismo y la llamada generación del 98 hacia acá –respectivamente, y en intercambio de fértil reciprocidad–, no es ajena a ese hecho. Es inútil desencadenar competencias estadísticas, pero se debe erradicar cuanto revele impronta colonialista. El Premio Príncipe de Asturias recientemente compartido entre las veintidós Academias de la Lengua puede ser buena señal. Eso sí: nunca estará de más reiterar que sería criminal la balcanización de una comunidad lingüística importante hasta por su composición numérica, y también como fuerza de resistencia contra el imperio del dólar y el inglés.



Antonio de Nebrija

XCVIII. ¿IDIOMA Y PENSAMIENTO ÚNICOS?

Generalmente se acepta –no sé con qué grado de inercia o de conciencia en cada caso– que *el lenguaje es la expresión o la envoltura material del pensamiento, con el cual forma una unidad dialéctica*. Pero ni siquiera entre quienes repiten como verdad sagrada ese aserto es seguro que la alarma ante la expansión y la aceptación indiscriminada del inglés marche siempre a pa-

reja intensidad con el creciente y también necesario rechazo al llamado pensamiento único.

Ese pensamiento, ideología contra la cual se han alzado no pocas voces honradas e influyentes, es el que los *imperialistas* –palabra fuera de moda en ciertos círculos, pero realidad terrible– intentan inocular al mundo por medio de la dominación económica, de la tecnología –incluidas las armas– y de un modelo cultural de signo yanqui. Por muchas variedad y amplitud con que desde los centros de poder –cada vez más un solo centro– se quiera autorrepresentar el bloque hegemónico, el cual preferirá simular que ve en la OTAN una garantía para su diversidad interna, en ese tinglado predomina, con desfachatez, la cúpula dominante –no reducirla, ni con mucho, a su presidente de turno– de un país: los Estados Unidos. Si había alguna duda sobre la condición de gendarme que esa nación ejerce en el seno de los otros poderosos, en general devenidos subpoderosos, y algunos no más que aspirantes a serlo, baste recordar los bombardeos contra Yugoslavia.

La expansión del inglés no debe verse como una victoria de todo el ámbito anglófono, incluidos los pueblos de Africa y del Caribe que por vía colonial heredaron ese idioma –aunque ni así estaría bien tolerarla–, sino específicamente de los Estados Unidos, gendarme del pretense mundo unipolar y de su correspondiente pensamiento único. Para este último sería una garantía que todos los pueblos del mundo que no hablan inglés renunciaran –aunque lo hicieran creyendo ingenuamente que así le arrebatan la lengua al enemigo, como se le puede arrebatar un fusil en el combate– a sus idiomas respectivos y los sustituyeran por aquél.

En el siglo XIX –fundamentalmente a finales de los años 80 e inicios de los 90– José Martí combatió los afanes expansionistas de los Estados Unidos. Dentro de su lucha cabe destacar, para los fines inmediatos del presente artículo, su oposición al establecimiento por aquel país de una moneda única en todas las Américas, y para la cual sus promotores buscaban la venia de Europa. Al rechazar ese proyecto monetario –momento en el camino ascendente del dólar hacia su predominio sobre el planeta–, dijo que “por el universo todo debiera ser una la moneda”, pero únicamente cuando en el mundo reinara la concordia equitativa, no la dominación de unos países por otros.

Martí –que tenía el don de lenguas, y en las varias que conoció tuvo un medio poderoso para enriquecer su proverbial cultura– nunca abogó por la existencia de un solo idioma en el mundo. Si el diseño de una moneda no escapa a la influencia de la historia ni a las concepciones de quienes la diseñen y, mucho menos aún, de las propias de quienes se sientan representados en ella, los idiomas son una expresión muy especial de los pueblos que los hablan: son reflejo de su alma. Perdónese me palabra tan poco científica.

La expansión del inglés con mal disimuladas pretensiones de idioma único forma una unidad dialéctica con la propulsión de un pensamiento único. Que presumiblemente ni uno ni otro podrán hacerse realidad, no nos autoriza a ignorar las maniobras con que se les procura imponer, y mucho menos a servirles de aliados, aunque “sólo” fuera por desprevenición e ingenuidad.



ORTEGA Y GASSET.

INDAGACIONES PENDIENTES SOBRE ASPECTOS SOCIOLOGICOS DE SU OBRA

*Manuel Antonio Baeza R.**

"El hombre es afán de ser –afán absoluto de ser, de subsistir– y afán de ser tal, de realizar nuestro individualísimo yo".

JOSE ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo* (1933).

"La vida es quehacer y la verdad de la vida, es decir, la verdad auténtica de cada cual, consistirá en hacer lo que hay que hacer y el evitar hacer cualquier cosa".

JOSE ORTEGA Y GASSET, *Historia como sistema* (1941).



Manuel Antonio Baeza

ES NECESARIO QUE LOS SOCIOLOGOS y los investigadores en ciencias sociales de nuestro tiempo conozcan mejor al gran filósofo y ensayista madrileño José Ortega y Gasset (1883-1955). Su más que extensa reflexión sobre el hombre, las ideas, la historia y la sociedad debiera promover algo así como visiones renovadas en la sociología, en especial en el ámbito iberoamericano; desde la perspectiva de esta disciplina, en efecto, es a considerar igualmente, con particular interés sociológico, su discurso tanto acerca de las generaciones como de las convicciones, sin perjuicio de una lectura más amplia a la cual, por cierto, su filosofía nos invita. Este pequeño trabajo, valga la aclaración, se centra fundamental aunque no exclusivamente en su texto *En torno a Galileo*, que recoge los contenidos de una cátedra suya en Madrid.

Para el gran filósofo español, autor de libros como *Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada*. *Bosquejo de algunos pensamientos his-*

*Doctor en Sociología de la Universidad París III, La Sorbonne Louvelle. Director del Depto. de Sociología de la Universidad de Concepción.



tóricos (1921, 1922), *La rebelión de las masas* (1930), *Misión de la universidad* (1930), *Historia como sistema* (1941) y de *Sobre la razón histórica* (edición póstuma, 1979), entre otras tantas obras suyas, lo fundamental en el hombre es simplemente el hecho indiscutible de vivir y, nos dice, “vivir es ya encontrarse forzado a interpretar nuestra vida”¹. Nos encontramos, *ad humanitatem*², con toda esa centralidad orteguiana de la vida, cuando también escribe: “La vida organizante es la vida primaria y radical”³. Para llevar a cabo la existencia humana está presente, obviamente, la razón, inmediatamente asociada a la vida; no olvidemos que Ortega, como continuación madura de su anterior postura teórico-filosófica perspectivista (mantenida hasta 1923, sostiene J. Ferrater Mora), acuña el concepto filosófico de “raciovitalismo”⁴: razón histórica y razón vital. Es ella el instrumento más perfeccionado que disponemos, a diferencia de los animales. Pero, al respecto, se necesita oportunamente una explicación más: el hombre no es de ninguna manera para Ortega un ser vivo al cual factores o agentes externos habrían graciosamente atribuido determinados dones o facultades, es decir –a juicio del filósofo– no se trata de “un ente *dotado* de razón, sino una realidad que tiene que usar de la razón para vivir”⁵.

Vivir es un desafío para cada cual y no podemos enfrentarnos a él sin constituirnos, diríamos “experiencialmente”, los instrumentos adecuados. Debemos considerar, en definitiva entonces, el abordaje y la manera de vivir concretamente; el hombre ha debido, para existir, ni más ni menos que *crear* la razón, para con ella inventar significativamente el mundo. Contra toda afirmación determinista abusiva, tal como nos lo dice en uno de sus textos, el hombre no es tampoco una simple marioneta de las estructuras que, no obstante, le preexisten: “Se nos suele presentar como necesario un repertorio de acciones que ya otros han ejecutado y nos llega aureolado por una u otra consagración. Esto nos incita a ser infieles con nuestro auténtico quehacer, que es siempre irreductible al de los demás. *La vida verdadera es inexorablemente invención*”⁶. Encontrar pues, mediante nuestra experiencia inventiva parece ser el único sino existencial de todo ser humano, “descubrir la trayectoria necesaria de nuestra vida”.

¹J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo* (Madrid, 1947). Este mismo texto ha sido integrado más recientemente en J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo – El hombre y la gente* (C. de México, 1994). Todas las citaciones posteriores de este texto se remiten a esta última versión. Por cierto, existe la versión *in extenso* de *El hombre y la gente* (Madrid, Revista de Occidente, 1957), en dos tomos.

²Es decir con un argumento que para J. Ortega y Gasset tiene valor universal.

³J. Ortega y Gasset: *Obras completas*, vol. I (Madrid, 1943), p. 345.

⁴Con el raciovitalismo, J. Ortega y Gasset hace una crítica, a la vez, del racionalismo y del vitalismo, ambos considerados por aquél como recíprocamente excluyentes.

⁵J. Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía* (Barcelona, 1999), p. 2662. Las cursivas en la citación han sido incorporadas por nosotros.

⁶J. Ortega y Gasset: *Historia como sistema* (Madrid, Ed. Revista de Occidente, 5ª edición, 1966), p. 69. N.d.l.r.: las cursivas de la citación han sido agregadas por nosotros.

No es un simple juego de palabras: la vida humana no tiene sentido intrínseco, aunque sí no somos capaces de dar, extrínsecamente, sentido a la vida. Es que nada es esencialmente válido, nada es radicalmente substantivo, sin tener enfrente algo así como una razón validante de la condición de ser (o no ser): "Ser no es ninguna cosa por sí misma ni una determinación que las cosas tengan por su propia condición y solitarias. Es preciso que ante las cosas se sitúe un sujeto dotado de pensamiento teorizante para que adquieran la posibilidad de ser o no ser"⁷. La razón⁸ en el sujeto pensante es puesta entonces en un sitio primordial de la vida, aunque para él—en sentido amplio— los componentes híbridos de esta última serían, en síntesis, los siguientes: "(...) los ímpetus originarios de la psique, como son el coraje y la curiosidad, el amor y el odio, la agilidad intelectual, el afán de gozar y triunfar, la confianza en sí y en el mundo, la imaginación, la memoria. Estas funciones espontáneas de la psique, previas a toda cristalización en aparatos y operaciones específicas, son la raíz de la existencia personal"⁹. No resulta superfluo, a nuestro parecer, destacar esta complejización orteguiana de la conciencia, mediante la cual no hace otra cosa que re-humanizarla, lo cual es en sí una argumentación filosófica bastante feliz y bastante oportuna cuando graves alteraciones de los sistemas contemporáneos de organización social tienden, al contrario, a la deshumanización, comenzando quizás por la cosificación de nuestra propia conciencia en tanto seres humanos.

Encontramos en el tramado mismo de la existencia humana aquello que pone en juego todos estos ingredientes. En efecto, en cualquier sociedad, el hombre tiene frente a sí—como ya lo mencionábamos más arriba— una suerte de fatalidad apremiante: el tener que conocer, pero con un factor más que entra en juego y que habrá de ser considerado en toda su importancia: conocer, pero en nuestro propio espacio/tiempo. Porque, y es necesario establecerlo con claridad, nuestra vida no tiene lugar en el vacío, es decir—en el lenguaje del maestro— nuestra existencia es necesariamente circunstanciada¹⁰: "Se halla el hombre, no menos que el animal, consignado al mundo, a las cosas en torno, a la circunstancia. En un principio, su existencia no difiere apenas de la existencia zoológica; también él vive gobernado por el contorno, inserto entre las cosas del mundo como una de ellas. Sin embar-

⁷J. Ortega y Gasset: *Kant (1724-1924): Reflexiones de centenario* (Madrid, 1929), p. 775.

⁸"Para mí es razón, en el verdadero y riguroso sentido, toda acción intelectual que nos pone en contacto con la realidad, por medio de la cual topamos con lo trascendente. Lo demás no es sino... intelecto; mero juego casero y sin consecuencias, que primero divierte al hombre, luego le estraga y, por fin, le desespera y le hace despreciarse a sí mismo" (in: J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, 1966:60).

⁹J. Ortega y Gasset: *Obras completas*, p. 343.

¹⁰Por circunstancia, veamos lo que nos explica un comentarista de la obra orteguiana, en esta oportunidad Juan D. García Bacca: "Ahora, pues, es posible dar un sentido ontológico estricto al término de Ortega, tan jaleado y poco entretenido, de 'circunstancia', contorno. La

go, apenas los seres en torno le dejan un respiro, el hombre, haciendo un esfuerzo gigantesco, logra un instante de concentración, se mete dentro de sí, es decir, mantiene a duras penas su atención fija en las ideas que brotan dentro de él, ideas que han suscitado las cosas, y que se refieren al comportamiento de éstas, a lo que luego el filósofo va a llamar 'el ser de las cosas'¹¹.

El término "circunstancia" no tiene, por consiguiente, un lugar y un uso anodino en el pensamiento orteguiano: define toda la condición de animal social en el hombre. No olvidemos al respecto su famosa afirmación de 1914: "Yo soy: yo y mi circunstancia". En nuestro propio lenguaje, la circunstancia no es otra cosa que nuestro espacio/tiempo, con todo cuanto ambas dimensiones culturalmente contienen, aunque sin los determinismos ya denunciados como falsos. Aunque debamos decir, al mismo tiempo, que para Ortega, la noción de "cultura" no sea otra cosa que un sinónimo de oportuna tabla de salvación frente a su propio "naufragio", como bien nos lo señala ese otro gran filósofo español que fue J. Ferrater Mora¹², un patético naufragio frente a lo que sería, al fin y al cabo, una experiencia vital individual frustrada, quizás por el grave descubrimiento que el hombre hace de su intrínseca intrascendencia, de su aspiración insatisfecha de inmortalidad.

Para Ortega no hay estatuto ontológico alguno de la realidad. Esta no es algo que nos sea dado simplemente a nuestros sentidos, sino un algo absolutamente construido, por lo tanto necesariamente interpretado¹³. El tema de la interpretación es presentado por el autor como la modalidad cognitiva, por excelencia, y el instrumento correspondiente —especialmente en la modernidad— no es otro que la ciencia: "La ciencia es, en efecto, interpretación de los hechos. Por sí mismos no nos dan la realidad, al contrario, la ocultan, esto es, nos plantean el problema de la realidad. Si no hubiera hechos no habría problema, no habría enigma, no habría nada oculto que es preciso des-ocultar (...) Para descubrir la realidad es preciso que retiremos por un momento los hechos de en torno nuestro y nos quedemos solos con nuestra mente. Entonces, por nuestra propia cuenta y riesgo, imaginamos una realidad, fabricamos una realidad imaginaria, puro invento nuestro;

circunstancia del hombre son las cosas en cuanto cosas, en cuanto reales; el hombre en cuanto cosa, en cuanto real, está consignado a ellas y tratado como una de tantas, sin consideraciones de ninguna clase. Y el hombre se siente tratado así y este sentirse maltratado, equitratado como una cosa entre las demás, es su sentimiento de tener su realidad entre las demás realidades: estar circunstanciado" (in: J.D. García Bacca: *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas* (Barcelona, 1990), p. 230.

¹¹J. Ortega y Gasset: *Ensimismamiento y alteración* (Buenos Aires, 1939). Se le encontrará también en *En torno a Galileo - El hombre y la gente*, p. 118.

¹²J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía* (1999:2.662).

¹³Nuestra referencia sociológica más cercana al respecto es aquel texto clásico de P. Berger y T. Luckmann: *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires, 1995).

luego, siguiendo en la soledad de nuestro íntimo imaginar, hallamos qué aspecto, qué figuras visibles, en suma, qué hechos produciría esa realidad imaginaria¹⁴. Ortega dice que sólo de allí en adelante estamos en condiciones de comparar lo imaginado con lo factual y que, en caso de coincidencia, logramos al fin la comprensión de la realidad. No deja de llamar la atención esta original idea orteguiana del conocimiento, visto como una auténtica correspondencia entre lo imaginado por nosotros, seres humanos, y lo real no ontologizado al margen de la circunstancia en que se produce.

Si imaginar es una facultad humana y hacer ciencia una posibilidad moderna, en el marco de la aventura del conocer, ello no tiene lugar ni en una completa intimidad de los seres pensantes ni tampoco en una suerte de espontaneidad científica. El filósofo restablece definitivamente de este modo el contexto en el cual intentamos conocer, en el cual hacemos ciencia: el “de un pensamiento de nuestra época”. Ortega nos lo rememora: Galileo Galilei imagina un móvil lanzado en forma horizontal y en donde no habría obstáculos para su trayectoria; pero, de inmediato, tiene frente a sí la física (y los físicos de su época) y sobre todo la Iglesia Católica (y la Santa Inquisición) que le condujo en 1633 a abjurar, de rodillas, sus ideas. Es en esta idea de contexto que surge pues en Ortega su reflexión sobre las convicciones.

Volvamos ahora al texto orteguiano, por cuanto resulta ya impostergable el acto de revisar la visión del Otro, que en el argumento del filósofo español parece irrumpir de súbito en ese verdadero azar orteguiano que es nuestra existencia: “Al encontrarnos viviendo, nos encontramos no sólo entre las cosas, sino entre los hombres; no sólo en la tierra, sino en la sociedad. Y esos hombres, esa sociedad en que hemos caído al vivir tiene ya una interpretación de la vida, un repertorio de ideas sobre el universo, de convicciones vigentes”. Y el filósofo agrega a continuación: “De suerte, que lo que podemos llamar ‘el pensamiento de nuestra época’ entra a formar parte de nuestra circunstancia, nos envuelve, nos penetra y nos lleva. Uno de los factores constituyentes de nuestra fatalidad es el conjunto de convicciones ambientes con que nos encontramos. Sin darnos cuenta nos hallamos instalados en esa red de soluciones ya hechas a los problemas de nuestra vida¹⁵. Se entenderá mejor la desventura de Galileo: imaginar distinto a lo ya imaginado, tener una convicción que difiere de la convicción vigente, no podía ser calificada por el pensamiento dominante de su época sino como una actitud desafiante.

El Otro es un alguien peligroso, según Ortega, porque puede depararnos más de alguna sorpresa. Con él establecemos, claro está, interacciones

¹⁴J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección I: “Galileísmo de la historia”, p. 5.

¹⁵J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección II: “La estructura de la vida, la sustancia de la historia”, p. 11.

de distinta naturaleza, pero la experiencia vital social nos demuestra que el hombre contiene una suerte de ambivalencia elemental, siendo capaz de lo mejor y también de lo peor: “En efecto, he experimentado que el hombre es capaz de todo —ciertamente de lo egregio y perfecto, pero también y no menos de lo más depravado. Tengo la experiencia del hombre bondadoso, generoso, inteligente, pero, a su vera, tengo también la experiencia del ladrón —ladrón de objetos y ladrón de ideas—, del asesino, del envidioso, del malvado, del imbécil”¹⁶. Ese Otro entonces, con su propio itinerario biográfico que nos amenaza, pero delante de quien tenemos que desarrollar —si se nos permite aquí parafrasear un poco abusivamente a E. Husserl— nuestra propia *experiencia yoica*. Y, sin embargo, de este contacto con el Otro resulta una paradoja: “Lo peligroso no es resueltamente malo y adverso, puede ser lo contrario, benéfico y feliz”¹⁷; es que su peligrosidad nos lleva a tantearle, a llevar a cabo experiencias tentativas que, a su vez, desarrollan nuestra propia y singularísima experiencia. Ese Otro que además es irreductible a otra cosa que no sea a su propio Yo: “(...) el simple hecho de que Tú eres Tú, quiero decir, que tienes un modo de ser propio y peculiar tuyo, incoincidente con el mío”¹⁸. Tal vez, extrapolando por cuenta propia el argumento orteguiano, nos sea autorizado pensar que la sociedad, en el sentido de lo dicho más arriba, no sea más que una insistente voluntad humana de encontrar esas coincidencias, o mejor dicho de limitar esas incoincidencias.

La vida, en tanto que drama¹⁹, nos somete a constantes interrogaciones. Entre las más importantes surgen siempre aquellas de tipo: *¿de dónde provengo en tanto que espécimen del ser humano?* (interrogación de tipo cosmogenético), como también, *¿qué hay más allá de la muerte?* (interrogación de tipo metaexistencial). B. Russell dijo alguna vez que el hombre, además, no podía vivir en la angustia de interrogaciones abiertas y que, por lo tanto, debía procurarse respuestas que le parecieran adecuadas. Por cierto, nuestro íntimo “yo” —que es en sí definitivamente irremplazable— participa de tales dilemas; pero al hacerlo, no hacemos otra cosa que intentar conocer (dar respuestas a esas interrogaciones) lo que, antes, se ha dado por conocido. Mi experiencia de vida, única por el hecho de tratarse de *mi exclusividad* de

¹⁶J. Ortega y Gasset: *El hombre y la gente*, Lección VII. “El peligro que es el Otro y la sorpresa que es el Yo”, p. 182.

¹⁷J. Ortega y Gasset: *El hombre y la gente*, Lección VII, p. 187.

¹⁸J. Ortega y Gasset: *El hombre y la gente*, Lección VIII, p. 188.

¹⁹(...) he dicho muy formalmente y no como simple metáfora que la vida es drama —el carácter de su realidad no es como el de esta mesa, cuyo ser consiste no más que en estar ahí, sino en tener que irse cada cual haciendo por sí, instante tras instante, en perpetua tensión de angustias y alborozos, sin que nunca tenga la plena seguridad sobre sí misma. ¿No es ésta la definición del drama?” (in: J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, p. 15).

aventura existencial, se suma –no obstante– a la larguísima lista de experiencias vitales anteriores, y este hecho tiene importancia sobre la mía. Ortega nos sugiere abiertamente que mi propia aventura vital, mi experiencia de la vida, se realiza en un ámbito poblado de aventuras anteriores, de experiencias vitales que preceden mi propia experiencia, que parecen petrificarse y convertirse así en convicciones de una época, con lo cual la sociedad –aunque como tal ella carece de substancialidad²⁰– me hace sentir su descomunal peso. El hombre es, por lo tanto, “prisionero de un contorno inexorable”²¹, en cuanto se vive aquí y ahora²².

“Hemos visto –nos dice– cómo la idea del mundo o universo es el plano que el hombre se forma, quiera o no, para andar entre las cosas y realizar su vida, para orientarse en el caos de la circunstancia. Pero esa idea le es, por lo pronto, dada por su contorno humano, es la idea dominante en su tiempo. Con ella tiene que vivir sea aceptándola, sea polemizando en tal o cual punto contra ella”. Aceptar es, un poco pensar en hueco, de manera fiduciaria (“el modo más frecuente de nuestro pensamiento”); polemizar es aceptar riesgos, a la manera de Galileo. Conformidad o disconformidad con aquello que, en los hechos, nos pre-existe, si consideramos que, al pensar como la mayoría de nosotros lo hacemos cotidianamente, somos seres de nuestro tiempo, premisa a partir de la cual es posible considerar entonces que, a su vez, las ideas de Galileo no fueron propias de su propio tiempo como ser pensante.

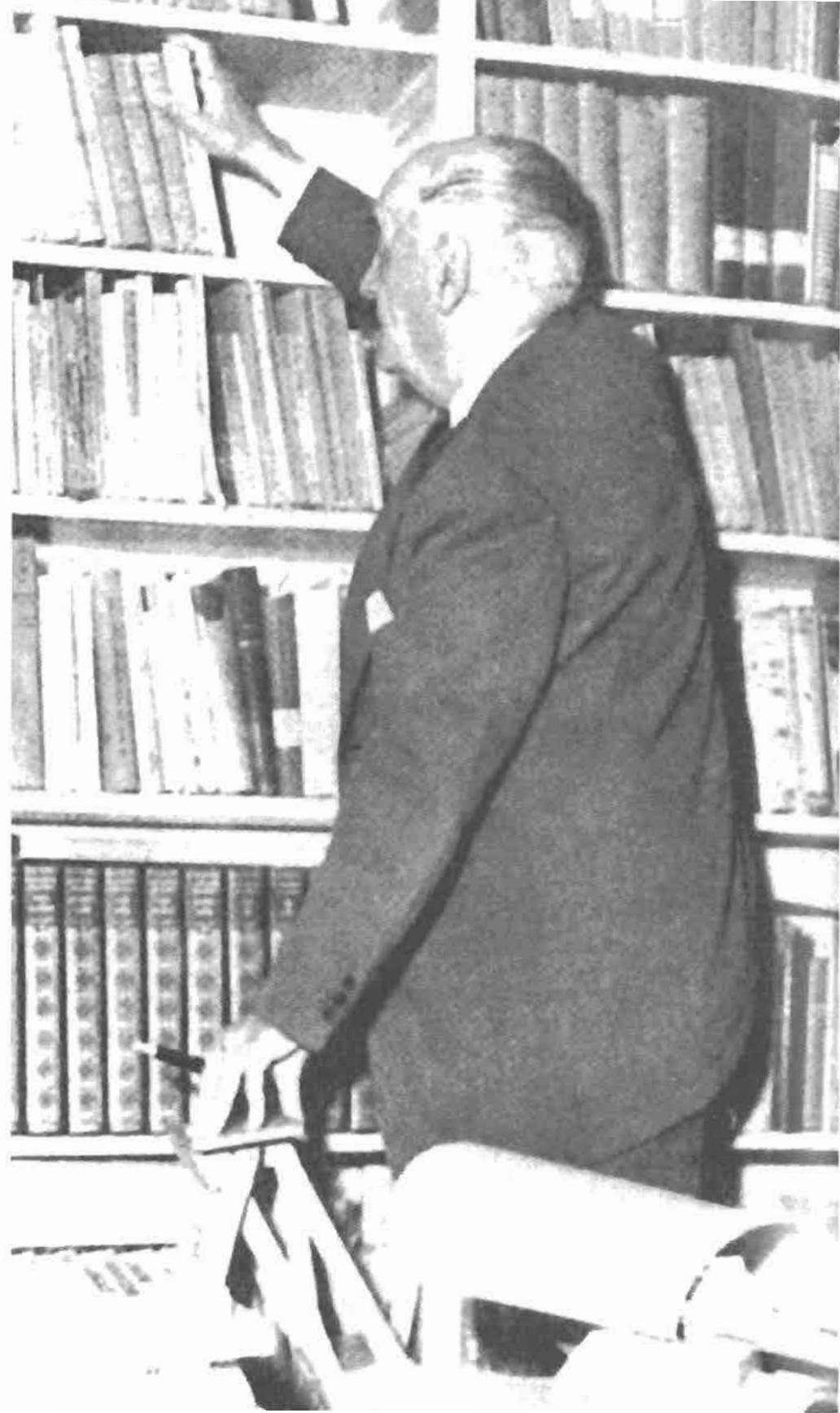
Si por convicción Ortega entiende las “ideas dominantes” y hasta la mentalidad de un tiempo determinado, el tema nos conduce a una reflexión suya sobre las generaciones históricas. La historia, en el planteamiento orteguiano, es dar cuenta de la aventura vital humana y de sus construcciones de realidad, en definitiva de mundo (“el mundo vigente en cada fecha es el factor primordial de la historia”), pero son las generaciones históricamente constituidas (estimadas en unos treinta años de la vida humana²³) las que nos recuerdan que el hombre es un ser histórico. Son las generaciones, en buenas cuentas, aquellos contingentes de personas responsables de transmitir a las siguientes cohortes las anteriores convicciones o certezas, es decir aquellas seguridades necesarias para enfrentar el drama de la vida, como “una balsa en el mar proceloso”.

²⁰Para Ortega, la sociedad es interactividad, mi vida humana puesta en relación: “Me encuentro, pues, de primeras en un mundo humano o ‘sociedad’. No tenemos aún la más remota idea clara sobre qué sea la sociedad. Sin embargo, no hay inconveniente en que empleemos ya esa palabra porque lo hacemos informalmente y sin darle más que un sentido nada compromisorio, a saber: hallarse los hombres entre sí y yo entre ellos” (in: J. Ortega y Gasset: *El hombre y su gente*, “VII. El peligro que es el otro y la sorpresa que es el yo”, p. 180).

²¹J. Ortega y Gasset: prólogo de *Obras completas*, p. XI.

²²J. Ortega y Gasset: prólogo de *Obras completas*, p. XI.

²³Según J. Ortega y Gasset, “una generación histórica vive quince años de gestación y quince años de gestión”.



J. Ortega y Gasset

Decimos drama de la vida, en la medida en que ésta —producto de una especie de azar, o sea que se materializa independientemente de nuestra voluntad— no contiene de manera implícita el equivalente de un modo de empleo propio y que, por lo tanto, requiere un quehacer permanente. “La vida nos es dada, puesto que no nos la damos a nosotros mismos, sino que nos encontramos en ella de pronto y sin saber cómo. Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer”²⁴. Las generaciones nos ayudarían pues a ir elaborando esa pauta indispensable para enfrentar los dilemas de la vida, que se me presentan en la singularidad de mi propia existencia, pero que, no obstante, han sido ya enfrentados por otras singularidades antes que mi irrupción involuntaria en el mundo.

Pero dichas transmisiones generacionales que marcan la continuidad de las sociedades pueden también conocer un momento crítico, un momento en el cual lo transmisible deja de ser, de algún modo, “convigente”, sucumbe en una pérdida de legitimidad, favoreciendo así la renovación. Dicho de otra manera, lo potencialmente transmisible puede conocer su propia obsolescencia y hasta una necesidad de reemplazo histórico. A ello concurre el hecho de que los siempre renovados problemas del tiempo en curso no encuentran respuesta adecuada en aquello que se mantenía hasta entonces como una certeza. Si el hombre está constantemente haciendo mundo, todo cambio del mundo “trae consigo un cambio en la estructura del drama vital. El sujeto psico-fisiológico que vive, el alma y el cuerpo del hombre puede no cambiar; no obstante, cambia su vida porque ha cambiado el mundo. Y el hombre no es su alma y su cuerpo, sino su vida, la figura de su problema vital”²⁵.

Cambio de vida porque cambio de mundo, crisis de convicciones porque crisis de transmisión generacional. Escribe al respecto el filósofo: “Cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo. El hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve de verdad a no saber qué pensar sobre el mundo. Por eso el cambio se superlativiza en crisis y tiene el carácter de catástrofe”²⁶. En otras palabras, nuestro mundo tiende a ser representado de una cierta manera y esa representación dominante se transforma en certeza; pero si dicha representación se viene al suelo, entonces son nuestras certezas que dejan paso a serias incertidumbres. Es como el derrumbe de nuestros sistemas de referencia, a los cuales permanecíamos

²⁴]. Ortega y Gasset: *Historia como sistema* (Madrid, 1941, 5ª edición 1966), p. 3.

²⁵]. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección III: “La idea de la generación”, p. 17.

²⁶]. Ortega y Gasset: *Sobre la razón histórica* (Madrid, 1979).

hasta ahora aferrados por seguridad ideacional, es decir, protegidos contra la ausencia de respuestas mayores.

Ortega observa su tiempo y reflexiona en los términos de una crisis empíricamente constatada: la crisis de la modernidad, con “el gramófono y la radio” vistos como enemigos del hombre... Y, no obstante, sus palabras resuenan con una actualidad impactante: “En estos días siente la humanidad civilizada un terror que hace treinta años, no más, desconocía. Hace treinta años creía en un mundo donde el progreso económico era indefinido y sin graves discontinuidades. Mas en estos últimos años el mundo ha cambiado: los jóvenes que comienzan a vivir plenamente ahora viven en un mundo de crisis económica que hace vacilar toda seguridad en este orden, y quién sabe qué modificaciones insospechadas, hasta increíbles, puede acarrear a la vida humana”²⁷. Si un lector inadvertido se encontrara de súbito con este fragmento de texto, desconociendo su autor y su datación, podría suponer que se trata de alguien que reflexiona hoy sobre nuestras sociedades en la proximidad del 2000. Los jóvenes de los ya lejanos años '30 nos son devueltos por Ortega en todo su desamparo en materia de sentido existencial, lo cual resiste perfectamente una analogía con los jóvenes de nuestros días.

Quizás esté allí, en esta idea de crisis de las convicciones, una de las reflexiones orteguianas más válidas para una sociología contemporánea, profunda y refortalecida. Las crisis económicas son momentos “normales” en lo que los economistas conocen muy bien, los ciclos económicos. Ellas, relativamente lejos de sentimientos de catástrofe, ameritan simplemente una serie de ajustes técnicos, que –en un sentido orteguiano– descansan en la convicción o la certeza de que determinadas operaciones técnicas son posibles. Pero las crisis de las certezas estremecen con mucha mayor fuerza, son infinitamente más categóricas en sus efectos; ellas son, de algún modo, discontinuidad, golpe a la memoria experiencial vital de los hombres. La generación²⁸, en tanto que testigo vivo de esa memoria, se ve de pronto superada por la contemporaneidad en los términos de enfrentamiento con inéditos problemas y enigmas. Aquella se hace primero vulnerable, luego pasa a formar parte de un pasado irreversible.

Sociológicamente hablando, esta idea de obsolescencia del anterior marco de referencia experiencial es algo que nos inspira la revolución tecnológica de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Observamos a través de su desarrollo impetuoso un quiebre con relación a las convicciones –y saberes– que inspiraban las prácticas sociales del tiempo histórico precedente: la

²⁷J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección III, p. 17.

²⁸“Comunidad de fecha y comunidad espacial son, repito, los atributos primarios de una generación. Juntos significan la comunidad de destino esencial” (ix: J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección III, p. 21).

antigua generación, frente a la innovación tecnológica, pierde su capacidad transmisora al verse superada, diríamos paradigmáticamente, y de manera insólita —e inédita en la historia— se encuentra frente a la siguiente como una vieja generación “aprendiz”. Tendremos la ocasión de volver más adelante a este último tema, verdadera paradoja generacional contemporánea.

No es difícil imaginar el interés que habría mostrado Ortega por esto que parece una enorme paradoja de la historia contemporánea. Se trataría, en nuestros tiempos, de una ilusoria ruptura de la verticalidad que el filósofo propone para referirse a la relación intergeneracional: “Si no fuera tan barroca la imagen deberíamos representarnos las generaciones no horizontalmente, sino en vertical, unas sobre otras, como los acróbatas del circo cuando hacen la torre humana. Unos sobre los hombros de los otros, el que está en lo alto goza la impresión de dominar a los demás, pero debía advertir, al mismo tiempo, que es su prisionero”. Y agrega en seguida el autor, precisando la analogía con la torre humana en el plano de la historia: “Esto nos llevaría a percatarnos de que el pasado no se ha ido sin más ni más, de que no estamos en el aire sino sobre sus hombros, de que estamos en el pasado, en un pasado determinadísimo que ha sido la trayectoria humana hasta hoy, la cual podía haber sido muy distinta de la que ha sido, pero que una vez sida es irremediable, está ahí, es nuestro presente en el que, queramos o no, braceamos náufragos”²⁹. Desde un punto de vista sociológico, el quiebre —¿meramente ideológico o real?— de la verticalidad señalada nos conduciría, en efecto, a una reflexión específica.

Siempre con apoyo en la metáfora anterior, diríamos que el mundo contemporáneo —en medio de una vorágine tecnológica— se crea el espejismo de la ruptura con el pasado, en los términos de hacer pensar al acróbata de lo alto de la pirámide humana que sus compañeros de trabajo, situados debajo suyo, serían prescindibles. En términos muy de nuestro tiempo vital, podemos decir que esta idea de prescindencia correspondería solamente a una modalidad de “realidad virtual”. Queda pendiente el tema de las certezas de recambio, porque probablemente no contamos todavía con ellas. Mientras tanto, esta sentenciosa frase de Ortega nos es traída al presente con cierto eco lúgubre: “La vida es, por lo propio, radical inseguridad, sentirse náufrago en un elemento misterioso, extranjero y frecuentemente hostil: se encuentra con esas cosas que llama enfermedades, hambre, dolor”³⁰.

Pero estamos llamados a no caer en la imprudencia de considerar que esta reflexión orteguiana nos conduciría directamente a la añoranza quizás comprensible de tiempos pretéritos, en especial por viejas generaciones. Pero su argumentación no es una de tipo spengleriano, aunque sus reservas

²⁹J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección IV: “El método de las generaciones en historia”, p. 25.

³⁰J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección IV, p. 36.

expresadas en *La rebelión de las masas*, en relación a la democracia de masas, el Estado, etc., pudieran darnos ese sabor a añoranza y decadentismo, o a fatalismo negro, algo tan propio de una cierta filosofía española (del cual no escapa, desde luego, Miguel de Unamuno). Escribe el filósofo casi con una entonación digna de la ciencia biológica: "El cambio de mundo que cada generación, quiera o no, ejecuta normalmente, es un cambio en la tonalidad general del mundo. Que en este o el otro orden de problemas su innovación sea más o menos profunda, es secundario; más aún: en cierto modo es indiferente para el cambio de mundo"³¹. Cada generación, independiente del factor voluntad u otro, alcanza —a su debido turno temporal— lo alto de la pirámide circense, en espera de tener que sostener mañana a los acróbatas venideros.

Cuando Ortega nos lleva a la noción suya de crisis histórica, la actualidad de su pensamiento se nos viene literalmente encima: "Una crisis histórica es un cambio de mundo que se diferencia del cambio normal en lo siguiente: lo normal es que a la figura de mundo vigente para una generación suceda otra figura de mundo un poco distinta (...) Pues bien, hay crisis históricas cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto sin mundo"³². Y más adelante añade: "Es un cambio que comienza por ser negativo, crítico. No se sabe qué pensar de nuevo; sólo se sabe o se cree saber que las ideas y normas tradicionales son falsas, inadmisibles. Se siente profundo desprecio por todo o casi todo lo que se creía ayer; pero la verdad es que no se tienen aún nuevas creencias positivas con qué sustituir las tradicionales"³³.

Entonces podemos pensar, junto a Ortega, que más que tratarse de un "fin de la historia", como lo sostuvo alguna vez F. Fukuyama, lo que hemos vivido es primero una brutal aceleración de la historia (léase revolución tecnológica intensiva) y luego una crisis de la historia (léase pérdida de las convicciones y que los postmodernos traducen por el fin de la razón, de la ciencia, de las utopías sociales, etc.). Todo ha tenido lugar como si un ciclo histórico largo hubiera apurado el tranco en estas últimas décadas; obviamente no será el caso de analizar ahora este fenómeno cuyas connotaciones economicistas parecieran ser decisivas para su comprensión.

Por nuestra parte, en otras ocasiones y en otros lugares, hemos hablado del concepto de "histéresis", para graficar aquel fenómeno de la distancia que separa, por un lado, el a veces muy rápido cambio histórico (tecnológi-

³¹J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección IV, p. 38.

³²J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección IV: "Cambio y crisis", p. 41.

³³J. Ortega y Gasset: *En torno a Galileo*, Lección IV, p. 42.

co, político, económico, etc.) y el sin duda lento cambio de las mentalidades. Ortega no es ajeno a este tipo de reflexiones: “La civilización, cuanto más avanza, se hace más compleja y difícil. Los problemas que hoy plantea son archiintrincados. Cada vez es menor el número de personas cuya mente está a la altura de esos problemas”³⁴. Más adelante, el filósofo español es todavía más explícito y más actual en su afirmación: “Este desequilibrio entre la sutileza complicada de los problemas y la de las mentes será cada vez mayor si no se pone remedio, y constituye la más elemental tragedia de la civilización. De puro fértiles y certeros los principios que la informan, aumenta su cosecha en cantidad y en agudeza hasta rebosar la receptividad del hombre normal”³⁵.

Desequilibrio pues, entre una complejización de sociedad y el universo de personas que conforman esta última. Aquellos ejes de referencia anteriores parecen diluirse en materia de eficacia. Bien podría ser el caso de una revolución tecnológica impetuosa que se yergue como la última criatura de aquel ideal de progreso que animara a aquellas generaciones de la euforia racionalista-positivista. El hombre, en buenas cuentas, habría caído en su propia trampa: “Mas ahora es el hombre quien fracasa por no poder seguir emparejado con el progreso de su misma civilización”³⁶.

Con la llamada revolución tecnológica especialmente, en las últimas décadas, el hombre viejo, convertido en aprendiz de saberes generados casi de manera abrupta, pierde su condición de transmisor intergeneracional potencial de memoria experiencial, lo cual aumenta su desaliento de hombre biológicamente envejecido: “El saber histórico es una técnica de primer orden para conservar y continuar una civilización provecta. No porque dé soluciones positivas al nuevo cariz de los conflictos vitales –la vida es siempre diferente de lo que fue–, sino porque evita cometer los errores ingenuos de otros tiempos. Pero si usted, encima de ser viejo y, por tanto, de que su vida empieza a ser difícil, ha perdido la memoria del pasado, no aprovecha usted su experiencia, entonces todas son desventajas”³⁷. Desventurada colectividad humana aquella que decidiera hacer *tabula rasa* con su propia acumulación de experiencia existencial: estaríamos frente a una suerte de “parricidio de la memoria colectiva”, del cual quedaríamos sumidos en la condición de huérfanos de sentido vital. Este es un punto que reviste un alto grado de interés en la reflexión sociológica, para lo cual Ortega nos abre una vía de exploración bastante prometedora.

³⁴J. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas* (Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, s.f.), p. 124.

³⁵J. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, p. 125.

³⁶J. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, p. 125.

³⁷J. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, p. 126.

En efecto, la actualidad inmensa de la reflexión de Ortega, al respecto, consiste en la posibilidad que nos brinda de permitirnos comparar sus palabras con una contemporaneidad que pareciera establecer toda prescindencia del pasado, como si su presunta autosuficiencia tuviere valor fundacional de nuevo mundo. El fenómeno conocido como el de *histéresis*³⁸ afecta, digámoslo con toda claridad, en primer lugar a personas de mayor edad, quienes han sido sorprendidas por una verdadera avalancha de transformaciones de orden técnico, cuyo carácter paradigmático (por ejemplo, la introducción masiva del computador) que omite lisa y llanamente, en parte o totalmente, saberes anteriores. Quiebre intergeneracional, crisis histórica, en el lenguaje de Ortega, fenómenos en curso que debieran por consiguiente alimentar distintos espacios de elaboración de pensamiento sociológico.

A nuestro juicio, releer con mayor detención a un filósofo como José Ortega y Gasset nos invita a, de algún modo, rehumanizar la sociología para que ésta sea, en definitiva, una ciencia que dé cuenta de la vida, sin el peso dicotómico de lo objetivo y lo subjetivo. Insistir pesadamente sobre la fenomenología de la existencia humana tiene el valor incuestionable —para la sociología, nuestra disciplina— de sugerirnos el hecho de revisar y perfeccionar la mirada con la cual nos asomamos al mundo de lo social.



³⁸El concepto de “histéresis” ha sido planteado, entre otros sociólogos, por P. Bourdieu, para quien el personaje emblemático que vive en esta situación es Don Quijote. Cf. igualmente el análisis realizado en mi libro, M. A. Baeza: *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales* (Santiago, Ed. R.I.L., 2000).

APROXIMACIÓN A *GILLES DE RAIZ*, DE VICENTE HUIDOBRO

Antonio Angel Usábel



Antonio Angel Usábel

I. VICENTE HUIDOBRO: DE *PASANDO Y PASANDO...* (1914) A *VIENTOS CONTRARIOS* (1926)

EXISTIO UNA VEZ en Francia, hace ahora mucho tiempo, un genio terrible, de quien sólo la historia criminal no ha conseguido desprenderse. Se llamaba Gilles de Rais. Conquistó la gloria militar para el fortalecimiento de su rey y fue responsable directo de la muerte violenta de más de ochocientos niños. Tentó lo bienaventurado y lo maldito. Quizá su ventura fuera llegar a conocer, para servirlos y aborrecerlos, el Bien y el Mal.

¿A qué se debe que un autor vanguardista como Vicente Huidobro (1893-1948) muestre interés por tan siniestro personaje? Poco a poco nos iremos esforzando en descubrir la respuesta.

Considerando las diferentes evidencias, no podemos hablar de una seria ruptura en el pensamiento del escritor chileno. En su caso, hay que respaldar siempre el término *continuidad*; o, en su defecto, acudir a la fórmula

*Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Estudiante de la novela histórica hispanoamericana, ha publicado también trabajos y traducciones relacionados con la mística medieval cristiana y los viajes literarios en el tiempo.

cierto grado de evolución. Huidobro –recuérdese– se confesó creacionista hasta el final, cuando un nutrido elenco de dadaístas, ultraístas y surrealistas habían dejado de profesar en sus posturas rebeldes. Asumió la actitud compromisaria del realismo y naturalismo, pero desde una óptica más osada y original. Concretamente, desde un perfecto quebrantamiento de la escritura, de la ley, en el contexto de una peculiar escuela fundada por Apollinaire, Marinetti y Breton. “La escritura –denuncia Artaud– fija el espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría”¹. El propósito general de todos estos intelectuales oscila entre la plasmación descarnada de los instintos animales que subyacen en el hombre –sin omitir, tampoco, el producto de su inteligencia en multitud de innovaciones técnicas–, y la investigación del recuerdo de mitos legendarios o la manifestación de fuerzas ocultas en el mundo contemporáneo².

En el momento en que cruza los cielos el relámpago del cubismo, nace la dislocación del punto visual único. La representación polimorfa suscita sensaciones de hiperrealidad (lo convencional fuera de sí). El estado natural de la conciencia va a entrañar una lucha abierta entre lo sensible y lo inteligible. Todo combate trae desorden y confusión, aunque no aniquile por entero unas determinadas asimilaciones, que apuntan hacia la tendencia de encontrar destellos de razonamiento. El primer empeño de cualquier vanguardia es ir en contra de directrices únicas, impuestas y ajenas. Desde muy joven, nuestro autor lo supo entender, y así lo demuestra en las páginas de su bautizo semiautobiográfico.

Pasando y pasando... (Crónicas y comentarios) aparece publicado en Santiago de Chile en 1914. Se trata de una miscelánea de cuentos y reflexiones en prosa. No fue ésta, ni mucho menos, su primera experiencia literaria. Había comenzado ya antes con la poesía; *Ecos del alma* aparece en 1911. De 1913, el año de su matrimonio con Manuela Portales Bello, son otros dos volúmenes de poemas: *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio*. Huidobro compagina el ejercicio poético con su cargo de director de la revista *Musa Joven*, creada por su madre, la escritora feminista María Luisa Fernández Bascuñán (*Monna Lisa*). Su talante emprendedor propone pronto el nacimiento de otro órgano de difusión literaria y cultural, *Azul* (1913). Pero es este peculiar año de gracia de 1914 uno de los más trascendentales de la vida de nuestro joven poeta: según los especialistas, leyó entonces el célebre manifiesto *Non serviam*, en el Ateneo de Santiago. Naturaleza, “no te serviré (...) Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis mon-

¹v. Antonin Artaud, “El teatro y los dioses”, en *Mensajes revolucionarios*, ed. de Cristina Vizcaíno, 3ª ed., Madrid, Fundamentos, 1981, p. 40.

²...*Los escritores de este tiempo han presentado un conocimiento de los fondos ocultos del hombre, perdido desde antes del Tiempo* (v. A. Artaud, “Surrealismo y revolución”, en *op. cit.*, p. 15).

tañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”³. Mientras, en Europa, el estallido de la Gran Guerra desmontó esa ficción intensa conocida como *Belle époque*. La catástrofe tuvo su hermoso oráculo: en la madrugada del 15 de abril de 1912, el mayor y más lujoso barco de pasajeros del mundo, el *Titanic*, colisionaba con un iceberg y se hundía a setecientos kilómetros de las costas de Terranova. Murieron 1.635 personas. Nada de lo valientemente construido por el hombre debía resultar imperecedero, como si jamás se alcanzara el futuro. Marinetti olvidó tamaña verdad en 1909.

Cuando aristócratas y burgueses leían a Kipling, Sienkiewicz o Salgari, Huidobro diseccionaba a escondidas en el colegio a Zola. “En literatura –comenta– me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original”. Mas añade después: “... No se crea que desprecio el pasado. No. Repruebo el que sólo se piense en él y se desprecie el presente, pero yo amo el pasado”⁴. Esta valoración hace que las loas al modernismo de Benavente y Villaespesa corran junto a los manantiales de exaltación del naturalismo de Strindberg, o de los placeres de D’Annunzio⁵. También vilipendia el poeta aquella cruel añagaza de las ilustres damas de la liga pro-moralidad teatral, quienes con la excusa falsa de censurar, visionan la más excitante pornografía filmica que llega de París⁶. Como curiosa y contradictoria parece la misoginia militante del padre del futurismo, al tildar de caduca y perversa la belleza femenina. La revolución ocupa su puesto al lado de la joven muchacha de provincias, de espíritu romántico, que adora a la luna, atraviesa cruces de caminos y visita tumbas solitarias⁷. *Pasando y pasando...*, un libro, en definitiva, *de paz y de guerra*.

* * *

1916. Nueva época de cambios, y tiempo de feroces convulsiones que despertará mayor actividad aún en nuestro autor. Huidobro publica *El espejo de agua*, estandarte de la poética creacionista; dirige sus pasos hacia Europa, el paraíso de la revolución cultural. El poeta pasa por Madrid y se traslada luego a París, donde colaborará en varias publicaciones de difu-

³v. Vicente Huidobro, *Obra selecta*, ed. de Luis Navarrete Orta, Caracas, Ayacucho, 1989, p. 292.

⁴v. Hugo Montes (ed.), *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. I, pp. 658-659.

⁵cfr. *ibíd.*, p. 694: “Una de las primeras novelas que leí de Gabriel D’Annunzio fue *Las vírgenes de las rocas*, en la cual expone las ideas de Nietzsche y la teoría del superhombre”.

⁶cfr. *ibíd.*, p. 662.

⁷cfr. *ibíd.*, pp. 663-665.

sión vanguardista⁸. La guerra parece quedar algo distante, pero todavía true-na el *Gran Berta* de los alemanes y algunos dirigibles surcan los cielos. En el frente, los soldados mueren de asfixia en las trincheras (*La tranchée / fait le tour de la Terre*); la contienda entra ya en una definitiva inflexión. Huidobro conocerá la guerra años después, cuando tome partido por la causa de la República española.

Se recrudece la batalla literaria contra el racionalismo. Las ciencias —se indica— operan siempre a partir de una clasificación de las disciplinas del pensamiento según compartimentos estancos. Los escritores adscritos a la política de vanguardia derribarán precisamente ese afán separatista, apelando, incluso, a la escapada, a la tentación de encontrar civilizaciones primitivas donde el ser humano se dé en su estado puro. París ve prosperar, hacia 1919, todas aquellas salas dedicadas al teatro experimental. Se da pie a los mensajes renovadores de Gide o Cocteau y se representa a los clásicos-modernos: Ibsen, Chejov, incluso el Tolstói de *El poder de las tinieblas*. Los jóvenes asimilan lo que de sugerente existe en el universo de los viejos maestros, a quienes se sintetiza para el escenario (por ejemplo, *Los hermanos Karamazov*, o *Crimen y castigo*, de Dostoyevski). Aparecen, básicamente, dos concepciones distintas del espacio escénico: la primacía del texto sobre los efectos técnicos (modelo que volverá suyo el director Jacques Copeau); y, por el contrario, el predominio casi absoluto de los mismos frente a la palabra (propuesta original de Gaston Baty). Mientras un teórico como Artaud se decanta por Baty y el teatro balinés de gestos y símbolos, veremos cómo el práctico Huidobro prefiere el esbozo parlamentario.

1926 asiste al sonado escándalo del Teatro du Châtelet: el grupo de los surrealistas sabotea el montaje del ballet *Romeo y Julieta*. Además de los chillidos y del arrojado de panfletos, esgrimen los rebeldes dos banderas, una negra y otra roja, con los lemas respectivos de “¡Viva Sade!” y “¡Viva Lautréamont!” Se vio a Aragon —comenta un testigo— correr como loco, desgañitándose, por los antepedros de los palcos del tercer piso, a riesgo de despenarse. Y

⁸La biografía de Huidobro nos es sólo parcialmente conocida, casi a retazos. En 1917, el escritor colabora con la vanguardia francesa. Publica en *Sic* (el medio de Apollinaire, futurista y simbolista) y funda *Nord-Sud* (cubista) junto a Pierre Reverdy. Hacia 1920, parece que ingresa en el Partido Comunista, opción política que criticará en el final de su vida. En 1922, dicta conferencias en Buenos Aires, Madrid, Berlín, Estocolmo y París. En 1924, viaja a Alemania, donde se entrevista con matemáticos, cineastas y filósofos. En 1925, regresa a Chile y un grupo de estudiantes lo proclama candidato a la presidencia de la República. En 1927, visita Estados Unidos y gana en Nueva York un premio por *Cagliostro*, guión cinematográfico. Dos años después, presenta, para el actor y productor Douglas Fairbanks (1883-1939), *Mío Cid Campeador*. El proyecto no se realiza. En 1930, de vuelta en París. En 1931, publica *Altazor*; y en 1932, *Gilles de Raiz* [v. la *Cronología* de Luis Navarrete Orta, en V. Huidobro, *Obra selecta*, pp. 619-632; también debe consultarse Cedomil Goic, “Vicente Huidobro: datos biográficos”, en René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 27-59; y Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar, 1980].

una gran bandera negra caía como un sudario sobre las espaldas desnudas de las damas de la aristocracia⁹. Por esas fechas en que algunos rompían los corsés de las reglas, Huidobro había abandonado su periplo europeo y acababa de regresar, aunque para breve, a su país natal. No se va solo: lo acompaña la filosofía de Nietzsche, y a partir de ella compondrá su siguiente volumen pseudoaforístico / medio autobiográfico.

Vientos contrarios ilumina por entero el *Gilles de Raíz* (1932). Se anuncia con el emblemático prefacio de "Todo aquello que es cualidad en el individuo, es detestable para la colectividad". Huidobro, que disfruta hablando de sí mismo y de sus lecturas, continúa mostrándonos su mundo interior y su vanidad de poeta. "Desde mi niñez —advierte— nunca he obrado en disconformidad con lo más íntimo de mi ser. Ante cada acción, ante cada gesto de mi vida siempre me he mirado hacia adentro preguntando: ¿estás de acuerdo, corazón?"¹⁰. Los surrealistas sugerían la mezcla de ciencias experimentales y materias ácratas: Huidobro estudia astrología, alquimia y cábala antigua. Aquí se acrecienta, así mismo, la acerada mitomanía del autor: si en *Pasando y pasando...* el héroe era el contestatario, "el que no se dobla", en *Vientos contrarios* salpica ese don al "dios irrealizado", e incluso, al propio concepto de dios, "nuestro anhelo de dios, nuestro deseo de absoluto hecho carne"¹¹. Dios, por sí solo, no existe; existe el hombre émulo de Dios, el valiente de perfil napoleónico. O el fantasma de Don Juan, devastador vendaval del "amor en marcha"¹².

La moralidad es otro de los ídolos gigantes que hay que destruir. El Yo del hombre debe ser su único reflejo, y su empresa actuar en consecuencia contra la dictadura lacerante del *espíritu de rebaño* (Nietzsche deja escuchar su gloriosa melodía). "No me consta que los que crearon las leyes de mi tribu fueran superiores a mí", dictamina Huidobro¹³. El cristianismo acarrió la melancolía y el odio a la vida, promulgando a los cuatro vientos el sacrificio, la sumisión y el antivitalismo. Pero deben mortificarse todos esos dictámenes: "Eva en el Paraíso regalaba la manzana; después que salió del Paraíso empezó a venderla; Después del diluvio, yo; Ver la paja en el ojo ajeno y la viga también"¹⁴. Un hombre nace cuando rompe los tabúes que la sociedad le impone, y muere de la misma manera cuando no puede ejercitar su rebeldía. A tal fin, nos alcanza un único mandamiento: "Vive. Tienes una sola vida. Proclama tu libertad, defiéndete de imposiciones, emancíplate, sé inconsecuente, desafía los principios, no creas en esa vieja cocota arre-

⁹v. A. Artaud, "El teatro de post-guerra en París", en *Mensajes revolucionarios*, p. 58.

¹⁰v. Hugo Montes (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 791.

¹¹*ibid.*, p. 797.

¹²*ibid.*, p. 801.

¹³*ibid.*, p. 809.

¹⁴*ibid.*, pp. 839; 809.

pentida que llaman la moral y lanza tu protesta desdeñosa a los resignados que te miran con la boca abierta y luego pasa en un gran vuelo de águila a tres mil metros por encima de la pira de esclavos que marchan agobiados bajo el peso de enormes globos hinchados de convencionalismos y que bastaría el más leve alfilerazo para desinflar¹⁵. Desterrar la conciencia; burlar el super-ego; ser un animal humano... Esto es, justamente, lo que obrará Gilles de Rais.

II. LOS ANTECEDENTES: BIBLIOGRAFÍA SOBRE GILLES DE RAIS

Cuando Vicente Huidobro emprendió la tarea de escribir algún relato, guión cinematográfico o drama teatral basado en la experiencia del mariscal de Rais, conocía bastante bien la historia que iba a modelar. Mas no fue él quien desenterró esta figura del remoto otoño medieval. Los precedentes –al menos, los mejor localizados– resultan escasamente vetustos y se ciñen al último tercio del siglo XIX.

En Francia evolucionan por aquel entonces las investigaciones sobre el terreno. Es la época, por ejemplo, de la geografía lingüística y de la exploración arqueológica. Hacia 1880, un erudito, el abad Bossard, rastrea la huella macabra que ha dejado en los espíritus vivos Gilles de Rais. En la memoria de las gentes de Anjou, Poitou y Bretaña, el mariscal asesino de niños no aparece bajo su nombre verdadero; él es Barba Azul, el verdugo de bellas muchachas. De forma habitual, Bossard comprueba que el pueblo amalgama ambas versiones, la del pederasta y la del uxoricida. Huidobro, alzando el estandarte de los acontecimientos tamizados por la imaginación, secunda a los lugareños: en su obra, serán uno el guerrero y el personaje del cuento.

Bossard recopila los principales datos de las andanzas de Gilles: desde su infancia y parentela hasta su desgracia y ejecución. El análisis cobra tintes cuidados y exhaustivos, aunque decida finalmente suavizar las revelaciones que se escucharon durante el proceso. El producto de su trabajo queda reflejado en *Gilles de Rais, maréchal de France* (1886)¹⁶.

Tomando como pauta este libro, el antiguo discípulo del naturalismo, Joris-Karl Huysmans, construye la novela de una novela en *Allá lejos* (*Là-bas*, 1891), historia de un escritor de mediana edad que escribe un volumen

¹⁵*Ibid.*, p. 851.

¹⁶Otros estudios antiguos sobre este personaje, son: Jules Quicherat (ed.), *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc* (1841); Alain Bouchart, *Les grandes croniques de Bretagne* (1514); Alain Chartier, *Histoire mémorable des grands troubles de ce Royaume sous le roy Charles Septiesme* (1594); Mourain de Sourdaval, *Les Seigneurs de Rais* (1845); Noel Vallois, *Le Procès de Gilles de Rais* (1913); y Abad Bourdeaut, *Champtocé, Gilles de Rais, et les ducs de Bretagne* (1924).

sobre Gilles de Rais. La patética versión de la vida del mariscal sirve de excusa para alertar del auge contemporáneo del paganismo satánico, la hechicería y las prácticas de ocultismo, ritos no punibles por la legislación vigente, como sí lo fueron de hecho en tiempos anteriores. Cuanto más ahonda el protagonista en el recuerdo del señor de Tiffauges, más se ve él mismo abocado hacia lo demoníaco; las relaciones con una extraña mujer casada, frígida y sensual, le conducirán a constatar la plena actualidad de las sectas. Huysmans rehabilita también la leyenda de Barba Azul: “La verdad es que el verdadero Barba Azul no es Gilles de Rais, sino un rey bretón llamado Cômor, de cuyo castillo existe todavía una parte, desde el siglo VI, en los confines de la selva de Garnoet. La leyenda es sencilla. Este rey pidió a Guéroock, conde de Vannes, la mano de su hija Trifina. Guéroock se la negó, porque había oído decir que el tal rey, viudo constantemente, degollaba a sus mujeres. Finalmente, San Gildas le prometió que le devolvería su hija sana y salva, cuando la reclamase, y por esto accedió a la unión. Meses después, se enteró Trifina de que, en efecto, Cômor mataba a sus compañeras en cuanto quedaban encinta. Estaba ella embarazada y huyó; pero fue alcanzada por su marido, que le cortó el cuello. El padre, desolado, pidió a San Gildas que mantuviera su promesa, y el santo resucitó a Trifina”¹⁷. El autor galo fue el primordial inspirador de Huidobro, y aparece como apologista de Gilles de Rais en el drama.

Noticias y consideraciones diversas respecto al mariscal se diseminan en obras consagradas a la figura de la Doncella de Orléans. Jules Michelet escribe, por ejemplo, en 1841: “La guerra había convertido a los hombres en bestias salvajes; se necesitaba volver a hacer hombres de esas bestias, volverlos cristianos, súbditos dóciles. ¡Grande y difícil cambio! Algunos de esos capitanes armañques tal vez eran los hombres más feroces que jamás hayan existido. Basta nombrar a uno, cuyo solo nombre causa horror, Gilles de Rais, el original Barba Azul”¹⁸. Una aportación más benigna la encontramos en Anatole France (*Vie de Jeanne d'Arc*, 1908), grato al escritor chileno, que pone en su boca la frase “El era el amor”. Gilles es un descreído en *Saint Joan* (1923), de Bernard Shaw. El dramaturgo irlandés lo identifica con Barba Azul, y le amonesta: “Te profetizo yo que serás ahorcado por los tuyos si no aprendes cuándo es hora de reír y cuándo de rezar”¹⁹. Todavía no es ningún monstruo, pero ni él ni los demás personajes de la obra se merecen la amistad de Juana, alma incomprendida y demasiado avanzada a su momento.

¹⁷v. Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos*, trad. de Germán Gómez de la Mata, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 222.

¹⁸v. Jules Michelet, *Juana de Arco*, trad. de Angelina Martín, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 36.

¹⁹v. George Bernard Shaw, *Santa Juana*, ed. de Antonio López Santos, Madrid, Cátedra, 1985, p. 79.



Barba Azul, por Gustave Doré.
Texte, Charles Perrault. *Cuentos de hadas*, Barcelona, Edit. Lumen, 1987.

Matiz éste muy ibseniano que Huidobro identifica plenamente: “No hay duda, una nación se compone de muchos imbéciles y de un solo hombre inteligente. Representar a una nación, fuese ésta incluso una gran nación, equivale a representar a millones de cretinos”²⁰.

Hasta aquí las fuentes literarias que Huidobro pudo tener a su alcance.

III. SEMBLANZA DEL MARISCAL

Seguramente sabrá el lector que la personalidad de Gilles de Rais pertenece más que nada a los sórdidos anales del crimen. Fue un pederasta sádico y homosexual, una mente enferma que subsistía secuestrando, violando, torturando y asesinando niños inocentes. Como cualquier sádico, el acto físico de la posesión no le complacía lo bastante; necesitaba destruir el *objeto* para acrecentar su gozo. Ahora bien, ¿hubo, en realidad, dos Gilles de Rais completamente distintos, uno —quizá— el esforzado guerrero, y otro el burlador del orden y de la fe? ¿Puede un individuo cambiar tanto en tan corto espacio de tiempo? Nosotros lo creemos difícil. Mediante el examen de su biografía esperamos probar que sólo hubo un Gilles de Rais, justamente aquel que crepita en el infierno de la memoria colectiva.

Gilles debió de nacer entre 1400 y 1404, en el castillo de Machecoul, dentro de la custodia de una de las familias más ricas, poderosas e influyentes de toda Francia: la casa Laval-Montmorency. Por si fuera poca su fortuna, el padre del futuro mariscal, Guy de Laval, heredó el título de señor de Rais de una prima suya. La madre fue María de Craon. Ambos murieron en 1415, cuando Gilles tendría cerca de once años. A partir de entonces, él y su hermano quedaron bajo la tutela del abuelo materno, Jean de Craon, un personaje de tendencias disolutas. Será quien lo aproxime a la carrera militar, y acaso, también, a la lectura de Suetonio, sobre todo, las atrocidades de los emperadores Tiberio, Calígula y Nerón.

En noviembre de 1420, se casa con una rica heredera, pariente suya, Catherine de Thouars, de cuyo matrimonio nacerá una hija. Las dos mujeres, sin embargo, quedarán apartadas pronto de la presencia de Gilles y llevarán una vida independiente. Cuando los ingleses ocupan la Normandía, y el Delfín —futuro Carlos VII— ve en peligro su ascenso al trono, el señor de Rais toma partido por su causa junto a Juana de Arco. El destino le conduce a presentar el sagrado óleo de unción del rey en la villa de Reims (1429). Por tal servicio, Gilles recibe el reconocimiento de mariscal.

No obstante, juzgada y ejecutada Juana de Arco (1431), el señor de Rais

²⁰Habla el personaje de Bernard Shaw en *Gilles de Raiz* [Hugo Montes (ed.), *Obras completas de Vicente Huidobro*, trad. de Teófilo Cid, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. II, p. 645].

abandona la vida pública y se retira a sus dominios. Allí dilapida el dinero ideando festejos de proporciones colosales. A partir de 1432, empieza la oleada de asesinatos: primero en Champtocé, residencia del abuelo; luego en la casa de La Suze (Nantes) y en las fortalezas de Tiffauges y Machecoul. Actuaron de cómplices sus dos felices primos, Gilles de Sillé y Roger de Bricqueville. Por dondequiera que Gilles de Rais y su séquito pasaran, comenzaban a desaparecer niños y adolescentes, siempre del sexo masculino y de baja extracción social (vagabundos, huérfanos, hijos de aldeanos...). Dado el remoto caso de que faltaran los niños, Gilles vejaba a niñas. Para la atención de la capilla, eligió a dos muchachos homosexuales con voz angelical. También se hizo servir de un par de templados verdugos: Henri y Poitou. Todos alentaban ilimitadas orgías, después de haber comido y bebido en grandes cantidades para reforzar el vigor. La peor de las torturas venía anunciada por una pequeña escenificación, fruto de un cierto deleite de actor aficionado. Consistía en fingirse salvador de una víctima a punto de morir estrangulada: Gilles expulsaba a los verdugos de la habitación, se acercaba al niño, le hacía secar las lágrimas y ganaba su confianza. Luego procedía del modo habitual. Los cuerpos y las ropas ardían en la chimenea, y sus cenizas y huesos eran arrojados al foso o a las letrinas. Las cabezas, depositadas sobre un aparador, competían entre sí; al final, Gilles besaba la más hermosa.

Estamos ante un supremo enamorado del triunfo de la muerte, alguien que constata la eternidad del acto de matar, que ni comienza ni termina con las guerras. Algunos animales humanos lo necesitan más que el aire. Débil es la excusa de un pasado diferente a nuestro mundo moderno. Nadie juega gratuitamente con las desgracias ajenas, haciendo de ellas un panorama artístico. Tan espeluznante era entonces como hoy. El crucifijo que juzgue a Gilles de Rais cubrirá su atribulada faz con un velo.

A medida que transcurren los festejos, las arcas del mariscal van vaciándose. Gilles debe reflexionar sobre cierto caballero de Anjou que un día le mostrara un manuscrito de magia y alquimia. La remota e infantil posibilidad de fabricar oro mediante fórmulas y recetas anida en su vanidoso corazón: se hace traer de Italia al renegado florentino Francesco Prelati, el mayor embaucador de cuantos desconocen los franceses. Como la química fracasa de inmediato, Prelati se aferra a los conjuros. Y Gilles, que cree en la poderosa fuerza del drama, se dedica a perseguir la sombra del demonio por las salas del castillo. Esto sucede en 1435-36. El cuento de los muchachos raptados por los ingleses se extingue poco a poco. Crecen las voces de rabia y las denuncias. En Tiffauges, el oro no cría. El mariscal, roído por la impaciencia, recobra *manu militari* algunas posesiones recién vendidas. Juan V, duque de Bretaña, se escandaliza. Jean de Malestroit, obispo de Nantes, dedica la cruzada contra el hereje. Sin oponer ninguna resistencia, como ad-



Los novios, Hans Holbein (1497-1543).
ext. de *La danza de la muerte*, Madrid, Clásico El Arbol (José Esteban, editor), 1981, p. 94.

Litografía de Margit Gaal (1921).
ext. Charlotte Hill y William Wallace, *Erotismo. Antología universal de arte y literatura eróticos*, Barcelona, Benedikt Taschen / LocTeam, 1999, p. 165.

mitiendo silenciosamente la fuerza del castigo, Gilles de Rais es apresado el 14 de septiembre de 1440.

Los secuaces se explayan durante el proceso. Con sus declaraciones y los restos humanos hallados en Machecoul, el señor de Rais está perdido. De buenas a primeras, lo niega todo e insulta al tribunal. Después, las amenazas de excomunión y de tortura aplacan en seguida su ánimo rebelde. El lobo mimetiza en cordero. Culpa a su desbocada mente imaginativa, pide perdón a los padres de los difuntos y solicita un entierro cristiano. Muere en la horca el 26 de octubre. Las llamas de la hoguera le igualan en algo a Santa Juana. Una extraña piedad popular acompaña sus despojos hasta el monasterio de los Cármenes de Nantes.

* * *

Demasiada imaginación. Esa fue la extraña virtud –pecaminosa y delictiva– del señor de Rais. En el epílogo a su drama, Huidobro se encarga de parangonarla con la de otras dos figuras terribles de la historia que solieron figurar con frecuencia en los altares de las vanguardias: la marquesa de Brinvilliers y el conde de Sade.

Marie-Madeleine d' Aubray (1630-1676), marquesa de Brinvilliers, era una aristócrata de escasos escrúpulos. Por inspiración de su amante, Saint Croix, capitán del ejército y experto envenenador, acabó con las vidas de su padre y de sus dos hermanos. Nunca hubiera sido descubierta si la fatalidad no hubiese actuado en su contra: el amante murió al inhalar por accidente un preparado, y en su habitación, llena de recetas y tóxicos, se encontraron papeles que la complicaban. La marquesa escapó a un convento de Lieja, pero cayó en una celada de la policía y se la condujo de vuelta a París. Confesó, bajo tormento, algunos componentes de sus venenos, que mataban sin dejar huella visible, excepto en la autopsia. Muy cínica y orgullosa, tardó en arrepentirse de sus actos. Fue decapitada en la Grève y quemado su cuerpo. “Al día siguiente –dice Madame de Sevigné– se buscaban los huesos de la marquesa de Brinvilliers, porque el pueblo decía que era Santa”²¹.

Ni Dumas (padre) ni Madame de Sevigné fueron los informadores principales de Huidobro. El acudió directamente al prontuario de la envenenadora, porque quería indagar a fondo en su pensamiento. Y en ese librito se pueden leer cosas como éstas, interesante anticipación a la teoría del psicoanálisis: “Jamás un hombre ha conocido *toda* una mujer”; o “los hombres son presas durante el sueño de todos los vicios que no han realizado plenamente, de todas las abominaciones y aun crímenes que no han tenido el valor de realizar durante el día. Yo no tengo que temer nada semejante.

²¹cit. por Alexandre Dumas, *Crímenes célebres*, trad. de M. Angelon y E. de Inza, Madrid, Valdemar, 1993, p. 78.

No dejo nunca nada inconcluso detrás de mí, y llevo hasta el fin mis pensamientos del día. Debo, pues, tener el sueño virtuoso²². Huidobro la imaginaba un alma ardiente, capaz de una pasión arrolladora como la de Don Juan. Y como veía también en Gilles de Rais a un gran magnetizador, elucubra la posibilidad de ambos dioses gemelos en su obra: *La Brinvilliers*. –“Gilles, eras mi alma hermana. Yo soy la pasión devastadora y feroz como las llamas del crepúsculo donde el día toma fuego. Eras el hombre para mí. Los dos fuimos ejecutados y nuestras cenizas sembradas en el aire. Pero nuestras cenizas se unieron en el aire, se casaron, se enlazaron temblorosas y nuestra unión fue perfumada por la rosa de los vientos. El aire conserva aún el espasmo de esa noche...”²³. En cuanto al Marqués de Sade (1740-1814; conde, en realidad) señalemos que llevó una vida consagrada a todo tipo de experiencias y desviaciones sexuales. Tras una condena a muerte en Aix (1772), dio con su cuerpo en la Bastilla, donde escribió novelas que referían su particular modo de entender las relaciones afectivas, como *Justine, o los males de la virtud* (1791) y *Las 120 jornadas de Sodoma* (¿1785?). El precepto fundamental de la doctrina de Sade es el de la legitimación del asesinato. A la naturaleza le cuesta el mismo trabajo crear un hombre que un animal o una planta. De hecho, el hombre es otro animal, y así quedaría en seguida demostrado si se aboliera la ley. El hombre sin virtud, sin moral, sin cruz, es el ser prístino, el hijo concebido originariamente por la naturaleza. El poder consiste en la provocación del dolor, y la crueldad “no es más que la energía del hombre no corrompida todavía por la civilización: es una virtud, no un vicio”²⁴. Según Sade, Gilles y la Brinvilliers fueron verdaderos prototipos de libertinaje: [De Rais] “confesó en su interrogatorio que no conocía voluptuosidad más poderosa que la que le producía el suplicio que, asistido por su capellán, infligía a niñitos de ambos sexos; ... La Voisin y la Brinvilliers envenenaban por el mero placer de cometer un crimen”²⁵. El conde escribió, además, un cuento corto en el que refiere cómo un barón libertino sacrifica un niño al demonio. Este señor de Vaujour recuerda bastante al mariscal de Rais, pues era brujo y alquimista, y busca medrar con sus fechorías.

²²v. Hugo Montes (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 829.

²³*ibid.*, vol. II, p. 646.

²⁴v. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, trad. de Ricardo Pochtar, 3ª ed., Barcelona, Tusquets, 1990, p. 83.

²⁵*ibid.*, pp. 84; 86.

IV. LA PIEZA DE HUIDOBRO

En la bibliografía de Nicholas Hey contenida en el segundo volumen de las *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976), leemos la siguiente noticia: "Gilles de Raiz (1925-1926) Pièce en quatre actes et un / épilogue. Avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso et / deux dessins de Joseph Sima. Editions Totem, Paris, 1932, / 232 pp. (Texto en francés)". Podemos sostener que la datación es exacta, porque la obra debió ser compuesta durante el período de redacción de *Vientos contrarios* o, si acaso, poco más tarde. Jaime Concha ha resaltado, por ejemplo, el parecido de algunos parlamentos políticos de *Gilles de Raiz* con los comentarios que Huidobro publicaba en 1925 en *Acción*²⁶. Por ende, frente a *En la luna* (1934), *Gilles de Raiz* nunca ha sido escenificada.

Conviene que revisemos su fecha de salida. 1932 es un año especialmente prolijo en acontecimientos culturales. Todos ellos, por cierto, relacionados con la crisis ideológica de después de una contienda, porque la Guerra del 14 motiva un rechazo de las actitudes burguesas convencionales que habían conducido a la catástrofe. El cineasta austriaco Fritz Lang aporta este testimonio: "La Primera Guerra Mundial transformó el mundo occidental. En Europa, toda una generación de intelectuales se sumió en la desesperación. En todo el mundo, los jóvenes que trabajaban en la cultura —y yo entre ellos— erigieron la tragedia en fetiche, se declararon abiertamente en rebeldía contra las viejas respuestas y las formas periclitadas y pasaron de la ingenua dulzura del siglo XIX al extremo opuesto del pesimismo por el pesimismo"²⁷. Huidobro consigna algo similar: "El mal del siglo, lo repito, es un vértigo de la nada, un vacío que siente el hombre que no tiene fe en nadie ni en ninguna doctrina, y que no puede tenerla porque ni los sujetos que se presentan como dirigentes ni las doctrinas la merecen"²⁸. La indagación en la historia literaria, sembrada de viejos moldes tal vez aprovechables, lleva a la galvanización de empolvados escritos. Así, como muestra, los teósofos resucitan cuentos medievales inspirados en la cábala antigua: Viriato Díaz-Pérez adapta el episodio de don Yllán, el mago de Toledo (Borges haría lo propio más adelante). Uno de los padres del surrealismo, André Breton, reivindica la fascinante lectura de *El monje* (1796), del londinense Matthew

²⁶v. Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar, 1980, p. 118.

²⁷cit. por Angel Fernández-Santos, "Desde Caligari hasta Adolf Hitler", en *Un siglo revolucionario: 1900-1989*, Madrid, diario El País, 1990, p. 94.

²⁸v. Jorge Onfray Barros, "La colina del desencantado" (1946), en René de Costa (ed.), *op. cit.*, p. 106.

G. Lewis, pues allí nada desmiente lo sobrenatural²⁹. También aparece, a la par, el discurso neogótico: *En el castillo de Argol* (1938), de Julien Gracq. Otros muchos textos, de índole canónica, entran en una fase de destrucción acelerada; por ejemplo, la exégesis misteriosa y pro-dionisiaca que del *Apocalipsis* realiza D. H. Lawrence (1932; libro póstumo). Y mientras unos autores canalizan la barbarie del pasado, hay quien desea adivinar la del porvenir: Aldous Huxley, *Un mundo feliz* (1932).

Igualmente, la cinematografía, que acaba de recibir voz, se vuelve noticiario. La primera película sonora de Fritz Lang (1890-1976) está dedicada a un tema muy de actualidad en Alemania: el maníaco asesino de niños. "M", el vampiro de Düsseldorf se rueda en 1931 con guión del director y de su esposa, Thea von Harbou. Cuenta el drama de un hombre que se sabe criminal; alguien que, cuando huye, no lo hace tan sólo de la policía, sino sobre todo de su propio ser consciente. Oigámosle: "¿Acaso puedo hacer otra cosa que lo que hago? ¿Acaso no llevo esta maldición en mí mismo? ¿El fuego? ¿Las voces?? ¿La tortura?? (...) Siempre..., siempre recorriendo las calles de la ciudad... Siempre sintiéndome perseguido por alguien... ¡Por mí mismo!! (...) ¡Y conmigo corren los fantasmas de las madres... de las criaturas! ¡No me abandonan nunca! (...) Entonces... leo un anuncio y veo todo lo que he hecho..., y leo, y leo... ¿He sido yo quien lo ha hecho? ¡Y no sé nada de por qué lo he hecho! ¿Pero, quién puede creerme? ¿Quién sabe todo lo que me pasa?"³⁰. "M" no debe ser juzgado por nadie inocente, porque para ello habría de sufrir su complejo interior. Nadie escucha las mismas llamadas que Juana de Arco. Y en esto coincide con el Gilles de Huidobro: "No hay jueces imparciales. Para que pudiese haber jueces imparciales sería necesario que conociesen a fondo las faltas y los crímenes que deben juzgar, que conociesen todas las razones que han hecho actuar al culpable, todos los ecos, todas las resonancias que han venido a converger en su espíritu y a sacudirlo de cierta manera y no de otra. Sería necesario que tuviesen el mismo espíritu, la misma cantidad de energía que el inculgado; en una palabra, sería necesario que hubiesen cometido los mismos crímenes que él y que sus organismos hubiesen sufrido las mismas transformaciones"³¹. El emperador Calígula se pronuncia en igual sentido: "¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente? (...) ¡Ruido de armas! Es la inocencia, que prepara su triunfo"³².

* * *

²⁹cf. André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, 4ª ed., Barcelona, Labor, 1985, pp. 31-32. En 1930, también Artaud refería un ensayo cinematográfico de *El monje*, en carta a Ivonne Allendy (cf. A. Artaud, *El cine*, trad. de Antonio Eceiza, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 64).

³⁰v. Fritz Lang, "M", el vampiro de Düsseldorf, trad. de Feliu Formosa, Barcelona, Aymá, 1964, pp. 179-181.

³¹v. Gilles de Raiz, en Hugo Montes (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 640.

³²v. Albert Camus, *Calígula*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza-Losada, 1981, p. 111.

Capítulo aparte merece el dilucidar la posible influencia de Antonin Artaud (1896-1948) en *Gilles de Raiz*. Artaud —recordemos— saca a la luz su primer manifiesto del *Teatro de la crueldad* en 1932. La temática de futuras representaciones ensalza las biografías de aquellas personalidades que, a lo largo de la historia, mejor enseñaron sin paliativos sus instintos. Y, curiosamente, recomienda teatralizar “la historia de Barba Azul, reconstituida según los archivos y con una idea nueva del erotismo y de la crueldad”³³. Aceptando que esta teoría anduviera en ebullición ciertos años antes, sería lógico pensar en un acercamiento Huidobro-Artaud.

Artaud era discípulo de Baty, del teatro de la gesticulación, todo lo contrario al carácter discursivo de Huidobro, que obliga a realzar la dicción sobre los efectos mímicos. Eso no quita, sin embargo, que no existiera un calco temático, por cuanto debemos cuestionar hasta un límite la respuesta de Karl Alfred Blüher: “Por lo que se refiere a las obras dramáticas del chileno Huidobro, su obra *Gilles de Raiz* (1932), escrita en francés, y su española ‘comedia pequeño guiñol’ *En la luna* (1934), es incuestionable el carácter vanguardista de éstas influido por Jarry, Pirandello, el futurismo y el cubismo; una influencia de las concepciones de Artaud en la dramaturgia de estas obras no puede, por el contrario, comprobarse en ningún caso”³⁴.

Artaud escribió, además, un guión cinematográfico titulado *Los 32*, anterior a 1929 o de inicios de tal fecha, experiencia de un hombre joven que guarda en el sótano de su vivienda los cadáveres descuartizados de treinta y dos mujeres³⁵. Pero lo interesante de esta historia reside en un objeto: la llave del cuarto prohibido, el sendero hacia el misterio de Barba Azul y también el secreto de *Gilles de Raiz*. En el segundo acto se alude especialmente al enigma de la llave; una llave que Gilles ha extraviado y que su favorita encuentra; una llave de oro, pues conduce al amor a pesar de abrir el torreón de las torturas; una llave que no es de plomo, porque no atrae la fatalidad, sino la vida en la muerte. La llave es, al mismo tiempo, la consumación vedada; es *Yahvé*, el nombre insondable de Dios.

* * *

Gilles de Raiz es la escenificación de la pérdida y hallazgo tardío de un amor: la pasión que el mariscal siente por una mujer para él fascinante, Gila, que acaso hubiera desviado su destino de criminal. Pero Gila es, así

³³v. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 112.

³⁴v. Karl Alfred Blüher, “La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano”, en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna-JJCTL, 1991, p. 11.

³⁵cfr. A. Artaud, *El cine*, pp. 48; 94-107.

mismo, su *alter ego* paranoico. Ese reflejo –Gila– ocupa el lugar de la idea obsesiva: la conquista de lo absoluto. Dicha mujer existe realmente, pero Huidobro hace de ella la encarnación de los misterios ocultos de la carne y del espíritu, que es justo lo que persigue con tanto afán, y que en parte también lleva consigo, Gilles de Rais.

Gilles busca a Gila, pero Gila está en Gilles. El hombre logra episodios de liberación sublime emulando a su Creador. “Dios –habla Dumas (padre)– se ha reservado la creación para su poder divino, y ha abandonado la destrucción al poder humano: de ahí que el hombre cree hacerse igual a Dios destruyendo”³⁶. “Hombres –increpa Gilles–, no habéis inventado nada para mí, nada, ni aun el crimen, ni aun el crimen” (p. 619; en adelante citaremos el número de página del segundo volumen de las *Obras completas* cuando hablen los personajes de Huidobro). Columbra en ello la soberbia del ser superior, del rival de Dios; tal vez, del demonio. Y, si en el teatro naturalista hispanoamericano de aquella época –de Armando Mooch y José Pedro Bellán– se condena a la mujer como devoradora de la voluntad masculina, como vampiresa, aquí se propone el proceso inverso: el hombre es el vampiro. Es un Don Juan inmerso en las tinieblas de la muerte y capaz de cualquier cosa.

Cuando se inicia la obra, dos mujeres –madre e hija– caminan de noche por un bosque hacia el castillo de Machecoul. En ese momento, se establece un juego continuo de maravillosas gradaciones poéticas entre ambos personajes. Por un lado, la hija (Gila), que quiere ir y que positiviza todo lo nefando de Gilles. Por otro, la madre, que se opone y que la advierte del peligro: “La madre. –El castillo maldito. Sus puentes son los puentes de la muerte. / La hija. –Sus puentes son los puentes de la vida. / La madre. –La que traspasa sus muros, jamás verá su hogar. / La hija. –La que traspasa esos muros no quiere volver a ver su hogar. / La madre. –Estás poseída por un sortilegio que te impulsa hacia el dolor. / La hija. –Estoy poseída por un sortilegio que me impulsa hacia el amor. / La madre. –La luz de su castillo disemina magias y maleficios capaces de atraer a todas las mujeres que escuchan su llamado. / La hija. –La luz de su mirada disemina magias y maleficios capaces de atraer a todas las mujeres que sienten su llamado” (p. 583). Una mujer les sale al paso. Viene huyendo de la fortaleza. Está pálida, como sin sangre, pero aun así necesita de su dueño: “En tus brazos, te execraba; lejos de ti, no pienso sino en adorarte...” (p. 584). Es la postura contradictoria del petrarquismo: “He vivido de muerte y voy a morir de vida” (p. 588). A lo largo del encuentro se enfatiza una y otra vez el poderío de los ojos de Gilles: “La mujer. –Sus ojos atraen como las espirales de los naufragios” (p. 585). Mirada hipnótica de Casanova embalsamador. Serpenteando por la

³⁶v. Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 16.



Ofrenda al dios Priapo (finales s. XVIII).
ext. Charlotte Hill y William Wallace, *Erotis-
mo. Antología universal de arte y literatura eróticos*.
Barcelona, Benedikt Taschen / LoCTeam,
1999, p. 165.

tradición clásica, Gilles es el divino ídolo de la enamorada: “La mujer. –Mi único dios, mi dios, mi señor” (p. 589). En *La Celestina*, Calisto dice algo parecido de su amor: “Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cativo, yo su siervo”³⁷.

Apartadas de aquel paraje madre e hija, llega el señor de Machecoul con su séquito (una bruja, Blanchet y Morigandais). Gilles viene ataviado con toga negra y un gorro cabalístico de plomo; traza un círculo en el suelo y se dispone a invocar al demonio en el instante en que los miedosos se aparten (el verdadero Gilles de Rais no hacía conjuros; dejaba que otros los realizaran en su nombre). Su oración es una mezcla de sílabas disonantes de hebreo y latín. Y he aquí un nuevo paralelismo con *La Celestina*: el brujo amenaza al diablo para que haga acto de presencia; no le invoca con humildad, no; le conmina a dejarse ver: “Obedéceme sin tardanza o serás torturado por la fuerza de las palabras de la gran clavícula de Salomón. (Silencio) Obedéceme, obedéceme, o te obligo torturándote con las poderosas palabras de la gran clavícula de Salomón” (p. 592). Por fin, aparece Lucifer, el general de los ejércitos infernales, vestido como un guerrero bárbaro. Con él Gilles recrea el mito de Fausto; le tiende su alma en el interior de un pergamino sanguinolento, y exige: “Quiero riquezas, gloria, esplendor; pero, más que nada, quiero el amor en una eterna juventud. Quiero el amor intrépido y tembloroso como en el primer día del amor. Que esos días que duran tan poco se repitan siempre, con la misma ansiedad de los comienzos. Quiero el placer, el verdadero placer, el placer absoluto” (p. 592). Gilles pide lo que, de hecho, está dando: una porción de cielo –sus ojos y sus labios–.

Concedida la petición, termina el protocolo. Gilles y Lucifer toman asiento. Conversan sobre la creación del mito de Juana de Arco. Juana fue, en realidad, un juguete de Gilles, una campesina ingenua a la que se aleccionó para que se alzara en el símbolo de la resistencia frente al inglés. Lucifer señala que era una mujer vestida siempre de hombre, y atribuye a su compañía las futuras desviaciones sexuales del mariscal (*cf.* p. 595). Gilles ignora esto último y esgrime su misticismo. Huysmans lo había sugerido: “los afiliados al satanismo son místicos de un orden inmundo, pero son místicos”³⁸.

* * *

³⁷v. Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, p. 446.

³⁸v. Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, pp. 309-310.

En el acto segundo, Gilles muestra su regocijo por haber encontrado a la mujer. Gila representa el ideal femenino, su Eva. Ella tiene la forma de su alma, del alma de Adán, pues, según se dijo, fue sacada de su costilla (*Gén.* II, 22). Pero el gran señor de Machecoul también precisa de consuelos menos espirituales, y por eso insta a Prelati a que fabrique oro; el mago contesta que “lo que hace la tierra, el hombre puede hacerlo” (p. 607). Crear oro como la naturaleza crea un árbol. No en vano, el creacionismo es la alquimia del siglo XX.

Prelati jamás objetivará su sueño. El colmo de su bravuconería será proponer la inmolación de un niño. Es el primer paso hacia la perdición de Gilles de Rais. El segundo lo dará Gila, cuando se marche y no retorne. Aunque tal hecho alimente el desenfreno que auguraba Lucifer hacia la homosexualidad y la pederastia, tampoco podemos estar seguros de lo que antes hacía el mariscal con las muchachas en la torre. Algo perverso, sin duda, porque Gila las oye sufrir.

Con todo, los grandes crímenes comienzan cuando Gila —la vertiente femenina de Gilles— desaparece. Entonces encontramos a un señor de Rais fuertemente misógino, que maltrata a sus esclavas y prueba el sadismo en niños. Ni la misa negra sobre un cuerpo desnudo de mujer, ni las siete princesas astrales (alegoría del cosmos) pueden ya aplacar su desconfianza: “... Estoy condenado a no poder amar” (p. 625). La oración al demonio es un calco de la que pronuncia el renegado canónigo Docre en *Allá lejos*, de Huysmans: “Gilles. —(...) ¡Lucifer! ¡Lucifer! ¡Es a ti a quien adoramos! ¡Maestro de los grandes pecados, de los pecados que no piden perdón, y de todos los vicios! ¡Dios calumniado, dios azotado por la estupidez de los hombres, único dios de justicia, dios sin venganzas ni castigos terribles para la miseria, único dios de bondad!” (p. 621). Docre: “¡Maestro de los Escándalos, Dispensador de los beneficios del crimen, Intendente de los suntuosos pecados y de los grandes vicios, Satán, es a ti a quien adoramos, Dios lógico, Dios justo”³⁹. Pero ni siquiera su amigo Lucifer calma su sed de amor. A estas alturas, el mariscal responde al modelo de un ente hastiado: “La imaginación humana no ha inventado nada para mí” (p. 618). Quién sabe si el único consuelo vendría de las mujeres míticas, la reina de Saba y Cleopatra. Al fin y al cabo, sólo alguien como Gilles de Rais puede curar a Gilles de Rais. Volvemos con este detalle a la teoría del doble, a Dostoyevski y a cuantos han tratado fenómenos similares. Reclamando la presencia de la reina de Saba, Gilles se parangona con Salomón, emblema de la Sabiduría. Invocando a Cleopatra, rivaliza con los grandes generales, César y Marco Antonio, cuyas espadas “se transforman en ramilletes de homenajes” (p. 626).

³⁹*ibid.*, p. 320.

La búsqueda finaliza con la invasión del castillo. La justicia de los piadosos hombres civilizados quebranta el espacio ameno de Machecoul. Gilles es detenido y llevado a juicio. Y en ese instante lanza una pregunta sumamente lapidaria: “¿Es la Iglesia o son las ambiciones de Juan V las que no tienen miedo?” (p. 627). ¿Por qué su captura, por sus crímenes o por sus pertenencias? Es decir, ¿no será una actualización de la desgracia de los caballeros del Temple? La verdad es que durante el proceso sale a relucir el elenco de horrores: la alquimia, la hechicería, los sacrificios humanos, las vejaciones... Gilles no sólo no colabora, sino que además se muestra profundamente irrespetuoso; subvierte la Escritura: “Gilles. –Yo soy lo que soy. / Malestroit. –Sois el dolor y el crimen. / Gilles. –Yo soy lo que soy. / Malestroit. –Sois vos mismo y vuestros crímenes son solamente vuestros y no tienen más razón de ser que vos mismo. / Gilles. –Tú lo has dicho (p. 631). Yo soy el que soy”, dice Yahvé a Moisés en la visión de la zarza ardiente (Ex. III, 14). “Tú lo has dicho”, responde Jesucristo a la pregunta de si es rey de los judíos (Mc. XV, 2). Gilles encarna la divinización del hombre, el supremo humanismo: “Jean Blouyn. –No sois un ser humano. ¿Quién sois? / Gilles. –Tal vez un ser divino” (p. 641). Por ello, la blasfemia está –según él– en comparar a Dios con el hombre (*cf.* p. 631). Ese rasgo es lo que más deplora el mariscal de sus jueces, en cuanto que socava la idea de una voluntad humana independiente. Juana de Arco, en cambio, se oponía al tribunal para así defender el santo privilegio del ser mesiánico. El hombre-mujer libre (Gilles, Gila) contra el hombre-mujer títere (Juana).

A mitad de la vista, reaparece Gila. Tuvo que desaparecer para que se cumpliera la profecía: “Gila. –...Era necesario que vuestro destino se realizase, y yo tal vez hubiera desviado vuestro destino. / Gilles. –Era necesario que hubiese un Gilles de Rais en la Historia” (p. 634). Las declaraciones de los testigos –acólitos del mariscal– son definitivas: la condena es a muerte. El reo, sin embargo, se ríe de la justicia que imparten los ignorantes: “Soy el diablo. ¡Ja, ja, ja! Soy el diablo..., soy el diablo...” (p. 642). La risa es, en efecto, la mayor enemiga del temor y de la superstición. Hay que saber reír para vencer el *Apocalipsis*, el ejército de los verdugos de Dios y del Infierno.

* * *

El *Epílogo, desprendido y desprendible*, es medio cine, medio teatro. El lugar de la acción, el valle de Josafat. Gilles y Gila se proyectan sobre una pantalla. Gilles tiene una barba azul. Fuera de esa superficie, se sitúan, a un lado, las siete princesas astrales; al otro, los cinco escritores-jueces (incluido el autor). También van participando sucesivamente el Marqués de Sade, la Marquesa de Brinvilliers y Don Juan. Como diría Nietzsche, “la vida acaba

donde comienza el reino de Dios⁴⁰. El valle de Josafat es un purgatorio, donde las ánimas aguardan el cercano día del Juicio Final (*cf.* Joel III, 2). Su localización geográfica resulta bastante imprecisa, aunque podría quedar al noreste de Jerusalén, entre el monte del Templo y el de los Olivos. Para Gilles es sólo un símbolo: "... El valle de Josafat es la memoria de la humanidad; estamos discutiendo en la memoria y la imaginación de un hombre, dentro de la cabeza de un hombre" (p. 650). Tal vez se refiera a un dios-hombre, a un creador de naturaleza imposible de confirmar. Mientras Anatole France comenta que Gilles "es el sol y sus siete mujeres los siete planetas" (p. 644), el protagonista apostilla que todo mal proviene de creerse el hombre el centro del universo (*cf.* p. 650). Es decir, está actuando contra el error que se arrastra desde el Renacimiento, contra el ideal de hombre, e intentando defender al hombre-especie (pequeña porción de mundo).

Los escritores muestran sus particulares discrepancias: "Hernández. —Os digo que era un hombre valiente, un perfecto gentilhombre⁴¹ / Bernard Shaw. —Era el vicio. / Anatole France. —Era el amor. / Huysmans. —Era la muerte. / Yo. —Yo creo cada vez más que era el diablo" (pp. 652-653). Nadie de ellos, sin embargo, tiene capacidad de supervivencia: no hicieron lo que Gilles de Rais hizo. Por eso, cuando Don Juan estoquea a Dios, cada uno de esos seres diminutos desaparece. Ha llegado la hora de la verdad; ha sobrevenido el triunfo apoteósico de Gilles-Gila, y con él el entierro del último ídolo: "Dios ha muerto" (p. 653).

* * *

Gilles reinaba por encima de la idea de Dios, más allá del Bien y del Mal. Si los individuos comunes no tuvieron derecho de juzgar a una bendita (Juana de Arco), tampoco pueden usurparlo a la hora de reducir a un demonio. El propósito que expresa *Gilles de Raiz* es profundamente mítico y pagano. La obra se sumerge en la inquietud contemporánea hacia la historia no oficial, hacia el recuerdo prohibido y maldito de un mundo que no tiene por qué ser religioso. Una búsqueda de lo extraordinario en el compás monótono de la civilización de Occidente. Un primer avance —quizá— hacia lo real maravilloso, y, desde luego, un trágico aviso para el *ser*, condenado a vivir siempre como hombre, mas no eternamente.



⁴⁰v. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 57.

⁴¹Seguramente, el escritor cubano Alfonso Hernández Catá (1885-1940), muy interesado en aspectos de raigambre psicológica.

FUNDAMENTOS PSICOFISIOLÓGICOS DE LA TELEVISIÓN*

*Bruno Günther***

INTRODUCCIÓN

LA TRANSMISION DE LA INFORMACION, que en un principio se hacía de viva voz y de persona a persona, con el tiempo ha ido adquiriendo mayor velocidad y comprometiendo cada vez más a un mayor número de personas, hasta que en la actualidad es prácticamente instantánea y engloba a toda la humanidad. De la "aldea real" en la antigüedad se ha llegado a la "aldea global" en la actualidad, y por lo tanto el impacto político, económico y cultural de toda información relevante es de gran trascendencia para el futuro de la humanidad, tanto para bien como para mal. De ahí que el estudio de este fenómeno es de la mayor importancia, con el fin de poder encauzarlo racionalmente. La verdadera avalancha informativa no sólo compromete a la población adulta, con criterios ya formados, sino que la influencia televisiva comienza ya a muy temprana edad y por consiguiente forma parte de los procesos de aprendizaje, mucho antes del ingreso a la



Bruno Günther

*Resumen de la conferencia "Tiempo físico y tiempo biológico", dictada en la Academia de Profesores Eméritos de la Universidad de Concepción, el día 18 de marzo de 1999, para la inauguración del año lectivo 80 de la Universidad de Concepción.

**Profesor de Fisiopatología, autor de la obra *Patología funcional* (en colaboración con Jaime Talesnick), y de numerosos artículos en revistas especializadas. Ex profesor de la Universidad de Concepción, actualmente ejerce en la Universidad de Chile.

escuela. Se establece una rivalidad inevitable entre las influencias paternas y la influencia exógena de la televisión, lo que naturalmente puede dar origen a serios conflictos en la conducta a seguir de cada niño y adolescente, razón por la cual este tema debería ser analizado preferentemente en el ámbito familiar y en la sociedad humana del futuro.

La globalización de la información equivale a la explosión de una bomba, que se expande instantáneamente a todos los seres humanos que habitan la Tierra, a diferencia de las bombas atómicas cuyos efectos deletéreos se limitaron a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. No obstante, existe una remota probabilidad que una guerra atómica global signifique la extinción de toda la humanidad.

En el presente ensayo nos ocuparemos solamente de la psicofisiología de la TV y de los antecedentes tecnológicos correspondientes, la fotografía y la cinematografía, los que están determinando un cambio trascendental de naturaleza tecnológica y cultural en todos los seres humanos del presente y del futuro.

LOS PROLEGÓMENOS DE LA TELEVISIÓN

Siendo la televisión un proceso altamente sofisticado desde un punto de vista tecnológico, su origen real no lo constituye la pintura de la naturaleza, ni del hombre en sus múltiples actividades, sino que está estrechamente relacionado con procedimientos físicos, químicos y mecánicos, conducentes a lograr imágenes del mundo circundante, que lo representen por medio de metodologías artificiales, primeramente en forma estática (fotografía) y ulteriormente en forma dinámica o cinemática, imitando el movimiento propiamente tal, como acontece con la cinematografía y la televisión. Por esta razón, resumiremos sucintamente dicha evolución tecnológica.

LOS INVENTORES DE LA FOTOGRAFÍA Y DE LA CINEMATOGRAFÍA

A) EL INVENTOR DE LA FOTOGRAFÍA: LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERRE (1789-1851)

Monsieur Daguerre, un pintor y físico francés, en colaboración con el inventor Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) desarrollaron una técnica fotográfica cuyo resultado final fue el "daguerrotipo", cuyos primeros ejemplares se conservan en perfectas condiciones hasta nuestros días. Los dos inventores galos denominaron a esta técnica con un nombre derivado del griego "heliografía", debido a que se utilizó la luz solar (*sol* = *helios*) para obtener

imágenes fidedignas del objeto que se desea preservar. También el término “fotografía” es de origen helénico, por cuanto *fos-fotós* significa “luz de la luz”, y *grafi* = escrito, dibujo, documento o inscripción.

Años después de perfeccionar su nueva técnica fotográfica, Daguerre fue agraciado con el título de “oficial de la legión de Honor”, la máxima distinción que otorga Francia a sus hijos ilustres.

Séanos permitido recordar los fundamentos físico-químicos de la fotografía. Cuando un haz de luz incide en una suspensión brevemente de cloruro de plata, ésta se oscurece según la intensidad de dicha iluminación, produciéndose de este modo en una placa recubierta de plata un duplicado inverso de la escena fotografiada. No obstante, para que este método tuviese utilidad práctica fue necesario acortar la duración de la exposición, la que originalmente era nada menos que de 20 minutos. Por lo demás las placas fotográficas debían mantenerse en absoluta obscuridad después de cada exposición, a fin de evitar que una segunda exposición anulara los efectos de la primera. Solamente en el año 1839 logró Daguerre obviar este inconveniente, disolviendo las sales de plata que no habían sido reducidas a plata metálica por falta de iluminación, mediante tiosulfato de sodio. Pocos años más tarde, precisamente en 1841, un inventor inglés, William Henry Fox Talbot (1800-1877) patentó un procedimiento para obtener un “negativo fotográfico” en una placa de vidrio, de manera que la luz, al atravesar este “negativo”, producía una copia fiel en el papel sensible que estaba en contacto con dicha placa (negativa), apareciendo zonas claras y oscuras idénticas al objeto fotografiado. Tan es así, que de “un negativo” podían obtenerse un número ilimitado de copias “positivas”. Finalmente, el químico inglés Joseph Wilson Swan (1828-1914) inventó las placas fotográficas secas, en las que las sales de plata se mezclaban con gelatina, a fin de que los tiempos de exposición fotográfica pudiesen ser reducidos a segundos de duración y, años más tarde, a milésimas de segundos, como sucede en la actualidad.

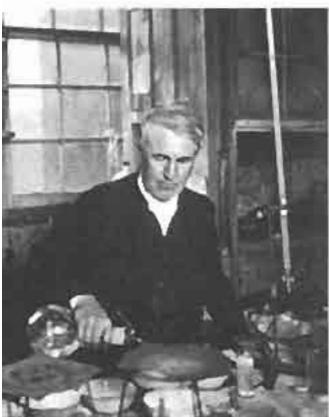
B) ORIGENES DE LA CINEMATOGRAFÍA

B.1) EN EL VIEJO MUNDO: LOS HERMANOS LUMIÈRE

Dos hermanos de apellido Lumière, que significa “luz” en francés, Louis (1864-1948) y August (1862-1954), son considerados los inventores del cinematógrafo, por cuanto en el año 1895 construyeron la primera cámara “cinematográfica”, término que en griego significa *kinesis* = movimiento, *grafi* = inscripción, dibujo, escrito, documento. Se inauguró en París el “Lumière Cinématograph” el día 28 de diciembre de 1895, en tanto que en los EE.UU. de Norteamérica la cinematografía comenzó el día 18 de junio

de 1896. El cine sonoro, en cambio, apareció muchos años después en dicho país, el 6 de octubre de 1927, con la película protagonizada por el cantante Al Johnson, intitulada "The Jazz Singer".

A diferencia de lo que sucedió con la fotografía, que se caracteriza por imágenes únicas y estáticas, el cine –y más tarde la televisión– consiste en la proyección de imágenes sucesivas, cada una ligeramente diferente de la anterior y de la siguiente, a razón de aproximadamente 30 imágenes por segundo, de modo que el ser humano que observa la pantalla de proyección tiene la ilusión que percibe el "movimiento" del objeto captado por una cámara fotográfica *ad hoc*, cuyo complicado mecanismo de ruedas dentadas es capaz de transportar dicha película cinematográfica.



Thomas Alva Edison

B. 2) EN EL NUEVO MUNDO: THOMAS ALVA EDISON

Las investigaciones de Thomas Alva Edison (1847-1931) en lo referente a la proyección de imágenes que simulan movimiento (motion pictures), comenzaron en el otoño de 1887, precisamente en la época en que estaba completando su mundialmente famoso "fonógrafo" (término de origen griego que significa literalmente: registro del sonido). El primer modelo de dicha máquina de proyección fue denominado por Edison con el nombre de "kinetoscope", término que significa "observación del movimiento", y fue presentado en público el día 14 de abril de 1894, cuando se proyectó una película ¡de sólo 15 segundos de duración!

Por otra parte, George Eastman logró desarrollar una película en base a nitrocelulosa, en cuyos bordes se encuentran las perforaciones regulares que permiten el transporte de la película mediante las ruedas dentadas activadas por el motor eléctrico de la máquina proyectora.

En un principio, Edison utilizó la proyección iterativa de 48 imágenes por segundo, las que por razones mecánicas redujo después a 16 imágenes por segundo, frecuencia que prevaleció en el cine mudo y que en el cine sonoro se elevó a 24 imágenes por segundo. Estas cifras no son irrelevantes, por cuanto en el análisis ulterior se utilizarán ellas para correlacionarlas con los procesos psicofisiológicos en los niños y los adultos. Si la frecuencia de proyección de imágenes es demasiado baja, el sujeto percibe un "centelleo" (en inglés se denomina "flicker" a este fenómeno) y que es muy molesto para el observador, razón por la cual la frecuencia de fusión (flicker-fusion-frequency, FFF) es un valor característico, que indica la transición entre el "centelleo" y la percepción de una luz uniforme.

LA DURACIÓN DEL PRESENTE Y LA FRECUENCIA DE FUSIÓN DE LAS IMÁGENES

En el hombre adulto se ha podido determinar experimentalmente que la duración del presente (DP) es de alrededor de 50 (ms), es decir, 0,05 (s)¹. Por otra parte, la frecuencia de fusión (FF) de las imágenes individuales es de 20 ciclos por segundo (20 Hertz = 20 Hz), que representa el valor recíproco de la duración del presente (DP).

Como sucede con la mayoría de los fenómenos periódicos (frecuencia cardíaca, frecuencia respiratoria, entre otros), la relación entre frecuencia de fusión (FF)² y peso corporal W (en kg) es

$$FF = a \times W^{-0,25} \quad (1)$$

de modo que para un hombre adulto de 70 kg de peso tendríamos para la duración del presente

$$DP = 50 \text{ ms} = a \times (70)^{0,25} \quad (2)$$

Este valor se puede calcular, ya sea utilizando logaritmos, o bien, extrayendo dos veces la raíz cuadrada ($\sqrt{\quad}$) de 70, para lo que basta una calculadora de bolsillo. Entonces la ecuación (2) nos daría para el valor DP lo siguiente:

$$DP = 50 = a \times (2,90) \quad (3)$$

de lo que resulta que

$$DP = 20 \times (2,90) \approx 58 \text{ ms} \quad (4)$$

En la Tabla 1 se encuentran los valores estimados de DP para la especie humana, desde el recién nacido (RN) hasta el adulto de 70 kg de peso.

Por cuanto la frecuencia de fusión (FF) equivale al valor recíproco de la duración del presente (DP), resulta entonces que para un RN tendríamos, y con los valores en ms, lo siguiente:

$$\frac{1.000}{27,16} = 36,8 \text{ [Hz]} \quad (5)$$

¹ms = milisegundos.

²La FF corresponde a la frecuencia de una luz intermitente, en que la sensación de centelleo se transforma en una sensación de luz continua, de intensidad uniforme.

La cinematografía y la televisión cumplen con la condición de una FF igual o mayor a 20 (Hz), de manera que un niño de un año de edad (FF = 28,1 (Hz)) no percibe imágenes centelleantes, sino que movimientos continuados, tal como se observa en los objetos que se mueven en la naturaleza.

En síntesis, la frecuencia de fusión (FF) se puede calcular directamente de acuerdo con la ecuación siguiente:

$$FF = 50 \times W^{-0,25} \quad (6)$$

Tabla 1. Cálculo de la duración del presente (DP) y de la frecuencia de fusión (FF) correspondiente, desde el recién nacido (RN) hasta el hombre adulto.

Item	Edad (años)	W (kg)	W ^{0,25} (kg ^{0,25})	DP (ms)	FF	
					W ^{-0,25} (kg ^{-0,25})	50 x W ^{-0,25} (Hertz)
1	RN	3,4	1,358	27,16	0,736	36,8
2	1	10,0	1,778	35,56	0,562	28,1
3	2	12,6	1,884	37,68	0,530	26,5
4	3	14,6	1,955	39,10	0,511	25,6
5	4	16,5	2,015	40,30	0,496	24,8
6	5	19,4	2,099	42,00	0,476	23,8
7	Adulto	70,0	2,892	57,84	0,346	17,3

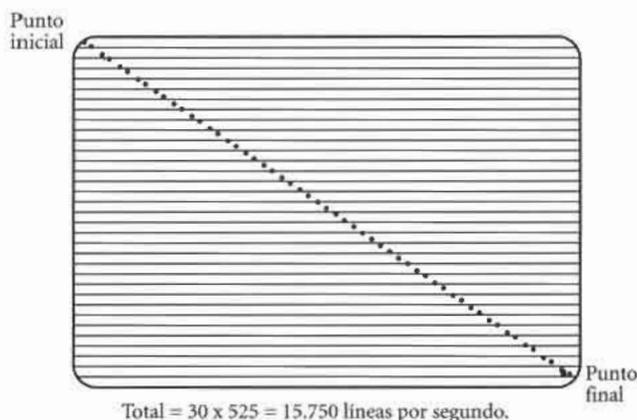


Figura 1.A. En la pantalla de televisión con barrido automático a razón de 30 imágenes por segundo cada línea horizontal representa el barrido de izquierda a derecha. En esta representación esquemática aparece un punto negro en cada una de las líneas que se desplaza sucesivamente y en diagonal, que en conjunto va a representar una línea negra en diagonal.

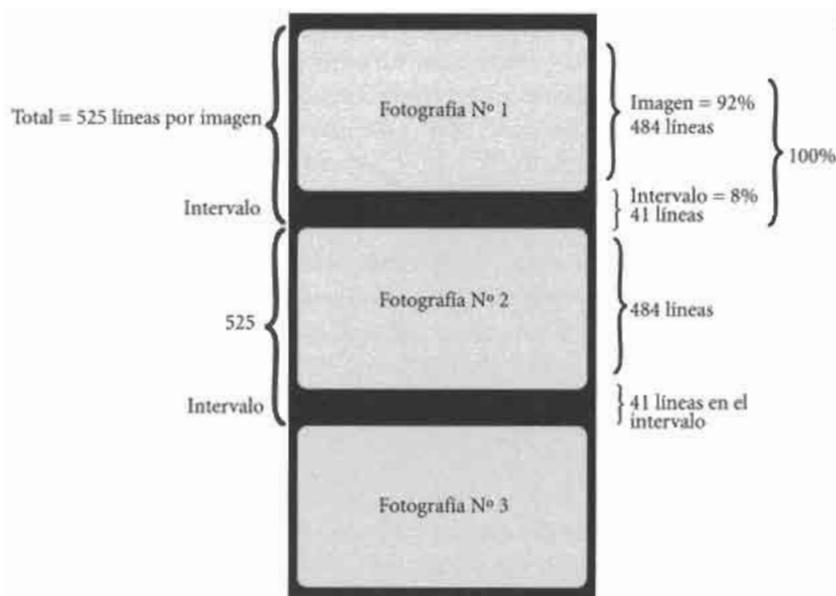


Figura 1.B. En la pantalla del TV aparecerán 30 fotografías por segundo, en que cada una ocupa el 92% del tiempo (484 líneas) y el resto (8%) corresponde al intervalo (en negro) entre cada una de las fotografías, de manera que no se confundan dos imágenes contiguas. La sucesión de imágenes—cada una difiere de las otras— genera la percepción de movimiento en el observador.

EFFECTOS DE LA TEMPERATURA CORPORAL Y LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO: LA AFECCIÓN FEBRIL DE MRS. HOAGLAND

En el año 1944 la esposa del director de la "Fundación Worcester para Biología Experimental" tuvo repentinamente una afección febril y por este motivo el Dr. Hudson Hoagland tuvo que ir a una farmacia cercana para adquirir un medicamento antipirético. Cuando el profesor por fin regresó, Mrs. Hoagland lo incriminó seriamente por haber tardado tanto en ir a la farmacia, en consideración a que dicha farmacia estaba ubicada en las cercanías. Este hecho llamó la atención al Dr. Hoagland, por cuanto su esposa era pianista y por consiguiente estaba familiarizada con la evaluación del tiempo que debe durar cada nota musical. Entonces se le ocurrió hacer un experimento de cronometría humana, invitando a su esposa a que contara los 60 segundos que conforman el período de 1 minuto. Mientras Mrs. Hoagland padecía de fiebre alta, el Dr. Hoagland repitió en varias ocasiones el mismo experimento, confrontando los resultados psicológicos de su esposa mediante un cronómetro. Cuando desapareció la fiebre, él repitió el

mismo experimento con el resultado que la evaluación del tiempo transcurrido (1 minuto psicológico) era significativamente diferente en ambos casos (hipertermia vs. normotermia). Como buen bioquímico, el Dr. Hoagland sabía que la velocidad de las reacciones químicas cambian con la temperatura. Por cada 10 grados Celsius (°C) de diferencia dicha velocidad se duplica o se triplica, fenómeno que se designa como el Q_{10} de J. van t'Hoff (1852-1911), en honor al Premio Nobel de Química del año 1901. Este propuso una fórmula que relaciona las velocidades de una reacción química con la temperatura en que ésta se realiza, en que F_a = frecuencia a alta temperatura; F_b = frecuencia a baja temperatura; T_a = temperatura alta (°C); T_b = temperatura baja (°C).

$$Q_{10} = \left(\frac{F_a}{F_b} \right)^{\frac{10}{T_a - T_b}} \quad (7)$$

Tan es así, que la frecuencia cardíaca aumenta aproximadamente en un 13% si la temperatura de la sangre aumenta en 1°C. Si por ejemplo, un hombre normal tiene a 37°C 70 latidos cardíacos por minuto, a 38°C tendrá alrededor de 80 latidos por minuto, a 39°C la frecuencia cardíaca será de 90 latidos y a 40°C de temperatura corporal media su frecuencia del corazón será de 102 por minuto. Con la frecuencia respiratoria sucede algo semejante, al igual que con la percepción del tiempo. Es precisamente esto lo que sucedió a Mrs. Hoagland en el transcurso del episodio febril que hemos mencionado más arriba.

Cuando la percepción de un período cualquiera se acorta se habla de "cronosístole", tal como se acortan las fibras cardíacas durante la sístole, y "cronodiástole" cuando el tiempo de percepción se alarga.

Además del efecto cronosistólico de la elevación de la temperatura corporal, cabe mencionar también la activación del sistema nervioso simpático, con descarga de adrenalina y noradrenalina a la sangre a nivel de la médula suprarrenal; la hipertermia del ejercicio muscular intenso y sostenido; la hiperfunción de la glándula tiroides (bocio exoftálmico o enfermedad de Graves-Basedow), y el efecto de ciertas drogas psicodélicas que alteran igualmente la percepción subjetiva del tiempo.

LAS DIFERENCIAS ENTRE EL TIEMPO EN FÍSICA Y EN BIOLOGÍA

A) EL TIEMPO ABSOLUTO EN LA FÍSICA DE NEWTON

Según lo estableciera Isaac Newton (1643-1727) el sistema MLT en física equivale a la masa (M), a la longitud (L) y al tiempo (T). Por definición, estas dimensiones físicas tienen la característica de ser absolutas, tal como

lo definió el propio Newton: "*Tempus absolutum, verum et mathematicum*". Esta concepción perduró en la física por casi dos siglos, hasta que Albert Einstein (1879-1955) ideó en 1905 la teoría "especial" de la relatividad, en tanto que la teoría "general" fue dada a conocer sólo en 1915.

B) LA RELATIVIDAD DEL TIEMPO FÍSICO

Según la teoría einsteniana no existe espacio ni tiempos absolutos, pues uno y otro dependen de la velocidad y, por lo tanto, sólo tienen significado en relación con el observador. Con el aumento de la velocidad se produce la contracción de la longitud y el incremento de la masa. Además, la velocidad de la luz (c) en el vacío constituye un límite absoluto: nada la puede superar. De acuerdo con la teoría de la relatividad especial (1905) no existe el tiempo absoluto newtoniano, sino que cada individuo posee un tiempo propio, el que dependerá de dónde se encuentre y a qué velocidad se está desplazando. En la teoría general de relatividad se postula que cuando un cuerpo se mueve o una fuerza actúa sobre él, esto afecta a la curvatura del "espacio-tiempo" en un universo en expansión permanente.

C) EL TIEMPO EN BIOLOGÍA

Tal como sucede en la física relativista, en las ciencias biológicas el tiempo varía según la intensidad del metabolismo específico (consumo de O_2 por minuto/peso corporal en kg). Por consiguiente no existe una escala de tiempo para todos los seres vivos, pues cada uno tiene un recambio metabólico propio, que cuantitativamente se puede definir como la raíz cuarta del peso corporal ($W^{1/4}$). Todos los fenómenos periódicos en el ámbito de la biología se rigen por esta relación no-lineal ($T \propto W^{1/4}$), en que T = duración de un período biológico, a = parámetro empírico, W = peso corporal en kg, y $1/4$ = exponente alométrico invariante para todos los fenómenos cíclicos o periódicos y la letra griega α significa proporcionalidad (véase Tabla 1).

Así, por ejemplo, la duración (T) de los períodos biológicos son para la respiración $T_R = 1,12 W^{0,25}$, de lo que resulta que la relación (R) entre ambos períodos (respiratorio/cardíaco) es igual para todos los mamíferos:

$$R = \frac{\text{Duración de un ciclo respiratorio}}{\text{Duración de un ciclo cardíaco}} = \frac{1,12 W^{0,25}}{0,25 W^{0,25}} = 4,5 W^{0,01} \quad (8)$$

Esto quiere decir que cada ciclo respiratorio (T_R) es aproximadamente 4,5 veces más prolongado que la duración del ciclo cardíaco (sístole + diástole). En un adulto de la especie humana, por ejemplo, tendríamos 15

respiraciones por minuto y 68 latidos del corazón en el mismo período, si se expresa en función de los valores recíprocos.

Todas las funciones orgánicas se mantienen en régimen estacionario (steady-state) mientras haya intercambios metabólicos (consumo de O_2 , eliminación de CO_2 , producción de ATP^3 y liberación de calor). Todo esto termina con la muerte de cada ser vivo, de manera que el tiempo biológico requiere para su existencia de la integridad funcional y morfológica de todo ser viviente.

En conclusión, el tiempo biológico no es una “entelequia” aristotélica, ni el “elan vital” bergsoniano, sino que una propiedad dependiente del “metabolismo específico”, que es diferente para cada ser vivo y, por lo tanto, el tiempo (T) no existe como una entidad absoluta e independiente, sino que está condicionada por la existencia de la vida misma. Parafraseando a Luis XIV, el “Roi Soleil = Rey Sol”, quien decía:

L'État, c'est moi (El Estado soy yo)

se podría decir para el tiempo que:

Le temps, c'est moi (El tiempo soy yo).

Esto, que pareciera ser una novedad, no lo es, porque un desconocido poeta de habla alemana y que vivió en la Edad Media, afirmó lo siguiente:

Vor mir war keine Zeit, nach mir wird keine seyn,
mit mir gebiert sie sich, mit mir geht sie auch ein.

Este hermoso verso, en traducción literal, dice lo siguiente:

Antes de mí no existía el tiempo, después de mí no lo habrá,
conmigo él nació, conmigo se extinguirá.

El autor es Daniel von Czepko (1605-1660), citado por Jorge Luis Borges en su obra *Otras inquisiciones* (1960) y que se menciona en el capítulo “Nueva refutación del tiempo” (página 170 de la obra citada).

Finalmente, cabe mencionar una feliz coincidencia entre los conceptos desarrollados en el presente ensayo, y la aparición de la segunda edición de la traducción de J. E. Rivera (1997) de la obra maestra del filósofo Martin Heidegger, cuyo título original *Sein und Zeit* se refiere al “Ser y Tiempo”. En este caso, el orden de las palabras es fundamental, primero: SER, y después: TIEMPO.

³ATP= Adenosin-tri-fosfato, molécula clave de todos los intercambios energéticos en los organismos.

UN EXPERIMENTO IMAGINARIO RELACIONADO CON LA TV

Si el peso corporal (W en kg) es tan importante en cronobiología, cabe preguntarse: ¿Qué sucedería con la duración del presente (DP) en mamíferos de diverso tamaño corporal, desde el ratón enano de 3 gramos de peso hasta la ballena cuyo peso corporal es de 100 T (100 toneladas)?

Por cuanto la DP y la FF son manifestaciones de naturaleza psicofisiológica, es de interés comparar estos valores con la frecuencia de un órgano rítmico como lo es el corazón. Por otra parte, todas estas funciones están relacionadas con la totalidad del organismo, es decir, que el peso corporal (W) representa una cifra que engloba a la totalidad de las células que conforman “un todo” y que funciona en forma coordinada, como ser, la respiración, la circulación y el metabolismo (consumo de oxígeno por minuto), y que se modifican según las necesidades momentáneas (reposo, ejercicio, sueño, etc.). La totalidad de las funciones orgánicas, incluidas las psicofisiológicas, requieren de energía para cumplir a cabalidad con su cometido, energía que proviene en última instancia de los procesos de fosforilación oxidativa a nivel de las crestas mitocondriales, lugar en donde se genera el ATP (adenosin-tri-fosfato). Por estas razones, la actividad rítmica del corazón y de la respiración, los períodos asociados a la duración del presente (DP), así como la frecuencia de fusión (FF), están condicionados por la existencia del consumo de oxígeno (O_2), de la producción del anhídrido carbónico (CO_2), de la generación de ATP y de la liberación de calor. Mientras el organismo esté vivo, estos fenómenos se mantienen en estado de régimen estacionario (steady-state, en inglés) y todos ellos varían proporcionalmente al metabolismo específico (consumo de O_2 por unidad de peso corporal), que se acostumbra expresar numéricamente como: Watt por kilogramo de peso.

Albert Einstein (1879-1955) introdujo en la física teórica el concepto de “Gedankenexperiment”, es decir, un experimento imaginario, para poder analizar racionalmente fenómenos que no ocurren en la naturaleza y que permiten deducir –en base a la lógica y la matemática– novedosas conclusiones, como sucedió con los planteamientos ideados por el propio Einstein para la teoría de la relatividad, a saber, el “experimento del tren y los dos observadores”, uno en el andén y otro en el tren en movimiento.

En el presente caso séanos permitido hacer un “Gedankenexperiment” con la TV, suponiendo que los seres vivos estudiados, mamíferos de diverso tamaño, nos pueden informar cuando ven centelleo y cuando se fusionan estas imágenes dando la sensación de una luz continua, para lo cual se calcula la FF correspondiente (ecuación 6). Del análisis de la Tabla 2 se desprende que la intensidad del metabolismo específico, la frecuencia cardíaca y la frecuencia de fusión disminuyen significativa y paralelamente a medida que aumenta el peso corporal (W) de los mamíferos estudiados. Por otra

parte, la frecuencia de fusión (FF) calculada es de 214 imágenes por segundo para el ratón enano y sólo 2,8 imágenes para la ballena azul, siendo que para la especie humana es de 17,3 por segundo, tal como se señalara anteriormente. En síntesis, cada ser vivo requiere –en teoría– un televisor distinto y particular, cuya frecuencia de fusión (FF) le es propia, dependiendo ésta de la magnitud del metabolismo específico (consumo de oxígeno por unidad de peso corporal).

Tabla 2. Comparación de diversas funciones relacionadas con el tiempo en biología y su correlación con el peso corporal W (kg).

Item	Especie de mamífero	Peso corporal adulto W (kg)	$W^{0,25}$ del peso corporal ($kg^{0,25}$)	Metabolismo específico V_{O_2}/W (L/kg)	Frecuencia cardíaca (latidos/min)	Duración presente DP (ms)	Frecuencia de fusión FF (Hertz)
1	Ratón enano	0,003	4,273	17,52	863	4,68	214
2	Hombre	70	0,346	1,42	70	57,8	17,3
3	Elefante	3,000	0,135	0,55	27,3	148	6,7
4	Ballena azul	100,000	0,056	0,23	11,35	355,6	2,8

EL TIEMPO BIOLÓGICO EN LA POESÍA

Es muy probable que poetas y músicos hayan intuido la relatividad del tiempo biológico en concordancia con los siempre cambiantes estados de ánimo, las esperas interminables y agobiantes y la fugacidad de las horas felices, siendo éstos sólo los dos extremos del espectro de las experiencias vitales relacionadas con el diario vivir. En la mayoría de los casos, los artistas relacionan estas vivencias con la actividad del corazón, por cuanto la variabilidad de su ritmo es considerado como un reflejo del estado emocional del momento. Como un ejemplo más, séanos permitido transcribir una poesía relacionada precisamente con el tema y que se refiere al corazón como reloj biológico en el transcurso de una vida. Se trata de una balada intitulada “El reloj”, cuyo autor es el poeta alemán Gabriel Seidel y que fuera el tema de una hermosa canción compuesta por Johann Karl Gottfried Loewe (1796-1869) (Opus 123, N° 3), quien por lo demás es autor de 150 canciones y de 150 baladas.

DIE UHR

Ich trage, wo ich gehe, stets eine Uhr bei mir:
wieviel es geschlagen habe genau seh' ich an ihr.
Es ist ein grosser Meister, der künstlich ihr Werk gefügt,
wenngleich ihr Gang nicht immer dem törichten Wunsche genügt.

Ich wollte, sie wäre rascher gegangen an manchem Tag:
ich wollte, sie hätte manchmal verzögert den raschen Schlag.
In meinen Leiden und Freuden, in Sturm und in der Ruh',
was immer geschah im Leben, sie pochte den Takt dazu.

Sie schlug am Sarge des Vaters, sie schlug an des Freundes Bahr',
sie schlug am Morgen der Liebe, sie schlug am Traualtar.
Sie schlug an der Wiege des Kindes, sie schlägt, woll's Gott, noch oft,
wenn bessere Tage kommen, wie meine Seel' es hofft.

Und ward sie auch manchmal träger und drohte zu stocken ihr Lauf,
so zog der Meister immer grossmütig sie wieder auf.
Doch stände sie einmal stille, dann wär's um sie geschehen,
kein anderer als der sie fügte, bringt die Zerstörte zum Gehen.

Dann müsste ich zum Meister wandern,
der wohnt am Ende wohl weit,
wohl draussen, jenseits der Erde,
wohl dort in der Ewigkeit.

Dann gäb' ich sie ihm zurücke
mit dankbar kindlichem Fleh'n:
Sieh, Herr, ich hab' nichts verdorben,
sie blieb von selber steh'n.

EL RELOJ

Yo llevo, adonde vaya, siempre un reloj conmigo;
con exactitud observo en él cuánto es el tiempo pasado.
El es un gran Artífice que realizó con arte su trabajo,
aunque su marcha no siempre satisface el deseo imprudente.

Yo quise que él hubiera andado más rápido en algún día;
yo quise que hubiera enlentecido a veces su rápido pulsar.
En mis penas y alegrías, en la tormenta y en la calma,
suciedera lo que sucediera en la vida, él llevaba siempre el compás.

Latió ante el féretro del padre, latió ante la camilla del amigo;
latió en la madrugada del amor, latió en el altar nupcial.
Latió ante la cuna del niño y seguirá latiendo, si Dios quiere, todavía,
cuando vengan días mejores, como mi alma espera.

Y si también fue alguna vez más lento y su marcha amenazó con detenerse,
entonces siempre el Maestro volvió a darle cuerda con generosidad.
Pero, si alguna vez se detuviera, entonces él estaría perdido,
pues ningún otro sino El que lo dirige puede poner en marcha a este reloj
[estropeado.

Entonces tendría que ir yo donde el Artífice
quien vive al final muy lejos,
muy afuera, más allá de la tierra,
allí en medio de la eternidad.

Y entonces se lo devolvería
con una súplica y con un agradecimiento infantil:
Vea, Señor, yo no he descompuesto nada,
él se detuvo por sí mismo,

(Traducción del alemán por Elvira Edwards y Dr. Otto Dörr, septiembre de 1999).

AGRADECIMIENTOS

Al Prof. Dr. Burkhard Seeger por sus valiosas sugerencias y a la señorita Jutta Helmlinger por la excelente transcripción del manuscrito.

REFERENCIAS

- ADOLPH, E. F.: *Origins of Physiological Regulations*. New York, Academic Press, 1968.
- CALDER III, W.A.: *Size, Function and Life History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.
- EFRON, R.: "The Duration of the Present". In: *Interdisciplinary Perspective of Time* (R. Fischer, Edit.). Ann. N. York Acad. Sci. 138, art. 2: 367-915, 1967.
- GOULD, S. J.: *Times Arrow & Times Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
- GÜNTHER, B.: "Dimensional Analysis and Theory of Biological Similarity". *Physiol. Rev.* 55:659-699, 1975.
- GÜNTHER, B., U. GONZÁLEZ, E. MORGADO: "Biological Similarity Theories: A Comparison with the Empirical Allometric Equations". *Biol. Res.* 25:7-13, 1992.
- HAWKING, S.: *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*. New York, Bantam, 1988.
- HOAGLAND, H.: "The Physiological Control Judgment of Duration. Evidence for a Chemical Clock". *J. Gen. Psychol.* 9:67-287, 1933.
- HUXLEY, J.S.: *Problems of Relative Growth*. London, Methuen, 1932.
- LAMBERT, R. ET TEISSIER, G.: "Théorie de la similitude biologique". *Ann. physiol. physicochem. biol.* (Paris). 3:212-246, 1927.
- MCMAHON, T. & J.T. BONNER: *On Size and Life*. New York: Scientific American Library, 1983.
- PETERS, R.H.: *The Ecological Implications of Body Size*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- PRIGOGINE, I. & I. STENGERS: *Entre el tiempo y la eternidad*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1991.
- RIVERA, J.E.: *Ser y tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997 (2ª edición).
- SCHMIDT-NIESLEN, K.: *Scaling: Why is Animal Size so Important?* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- TOULMIN, S. & J. GOODFIELD: *The Discovery of Time*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
- THOMPSON, D.A.W.: *On Growth and Form*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1952.



LA TELEVISIÓN EN LA VIDA COTIDIANA

ELEMENTOS PARA COMPRENDER SU IMPORTANCIA

*Cristián Santibáñez Y.**

INTRODUCCIÓN

ES UN TOPICO RECURRENTE SOSTENER que hoy vivimos en sociedades que se denominan, casi indistintamente, sociedades de la información, sociedades de los medios de comunicación de masas, sociedades mediáticas, sociedades de la imagen, etc., apuntando cada uno de estos títulos a una referencia común: la importancia diaria de los medios de comunicación para las personas, los grupos, las instituciones y, en general, para los agentes de una sociedad, devenida hoy por hoy en planetaria.

Ya no es un riesgo sostener que la comunicación es un rasgo distintivo de la vida moderna, o posmoderna si se prefiere, en cualquiera de sus vertientes, críticas u optimistas. Este rasgo proviene del hecho que hoy se utilizan los soportes técnicos de comunicación, diariamente, con toda la naturalidad cultural de la práctica cotidiana. El uso social de los medios de comunicación funciona en plena coincidencia y complementariedad con el hacer privado de personas y con el hacer colectivo de grupos e instituciones representadas en subculturas o en estilos de vida.

*Sociólogo, Magister en Lingüística, Universidad de Concepción. Ha publicado sobre temáticas tanto del área de sociología como de lingüística.



Cristián Santibáñez

También sin el menor riesgo se puede sostener que, a partir del uso sistemático de los medios, desde la Segunda Guerra Mundial a nuestros días, poco a poco nuestras percepciones sobre los límites entre lo público y lo privado, las fronteras entre sujeto y objeto, entre realidad y ficción, han sufrido grandes modificaciones. Es desde esta consideración que, en la versión pesimista, Baudrillard (1993) sostiene, por ejemplo, que los aspectos más íntimos de la vida diaria de las personas son la materia prima con que se alimentan algunos de los contenidos programáticos de los soportes comunicativos, ya sea el diario, la revista, la radio, la televisión, el internet, el teléfono, etc.

Los diferentes soportes técnicos agrupados en el término *medios de comunicación de masas* tienen como característica el hecho, como el concepto lo indica, de *mediar*, de establecer espacios de comunicación, de establecer contactos, donde se otorgan nuevos significados a la realidad y donde se produce sentido social, cuya organización orienta hacia un receptáculo de mensajes que navegan en múltiples direcciones, a los cuales los individuos y grupos pueden o no acceder, quieren o no usar.

En particular, la televisión, desde sus orígenes, ha estado orientada a mediar entre diferentes realidades e intereses. En efecto, aun cuando en sus primeras operaciones la televisión fue sólo un sistema de envío y recepción de señales, bajo la transmisión casi instantánea de una sucesión de 25 imágenes por segundo, pronto se la *vio*, sobre todo a partir de la perspectiva estatal (por ejemplo en Alemania, Estados Unidos y Francia), como una herramienta de comunicación que permitía crear, entre otras de sus posibilidades, agendas horarias para el uso del tiempo libre de los ciudadanos, referencias publicitarias de productos y empresas, tribunas para el envío de mensajes de interés público y distribución de valores y prácticas sociales de perfil estatal.

Nacida en Europa en 1936 y Estados Unidos en 1939, la televisión emergió como un servicio público, cuya función social radicaba en la creación de lazos comunicantes entre la sociedad civil y el Estado, a consecuencia del crecimiento de las ciudades y la dificultad que ello imponía para llegar a todos los rincones; esto se lograba a través de la transmisión de contenidos que “consistían en retransmisiones de actos oficiales, deportes o piezas teatrales” (Vilches, 1996: 19). En estricto rigor la televisión, por un lado, fue resultado de una investigación de interés científico, esto es, emergió en el marco de un continuo de inventos con contenido técnico; y por otro, es resultado de un “accidente tecnológico” determinado por el uso de las técnicas electrónicas de comunicación, en el seno de los cambios antropológicos de este siglo, con el fin de obtener un nuevo formato al servicio de la sociedad, la familia y el individuo, para apropiarse de un mundo cada vez más complejo.

Es, desde entonces, que la televisión ha ido ocupando lugares centrales

en la convivencia social; ha extendido, por un lado, modelos de mediación individual, con la creación de guiones y repertorios mentales para los individuos, los que permiten determinadas selecciones y/o rechazo de información, y configuran estereotipos de consumo de los contenidos televisivos, bajo el aprendizaje social; y, por otro, ha posibilitado la mediación institucional, que permite la naturalización de mensajes corporativos y comunitarios de ciertas instituciones, bajo clasificaciones preferenciales que canalizan interpretaciones para el resto de la sociedad; la publicidad comercial es su extremo.

Ya se sabe que cada *medio* posibilita y transporta diferentes mediaciones (un paradigma al respecto son las observaciones de McLuhan, 1993, 1969; en una línea similar Ong, 1997, ha aportado elementos). Describir, analizar, y en lo posible explicar tales dinámicas de los medios, ayuda a entender los procesos de intercambio entre las personas, los grupos y las instituciones de las sociedades contemporáneas; permite comprender el significado distintivo de los *medios*.

En este artículo se vierten apuntes para comprender algunas de las dinámicas que inaugura la televisión en su relación diaria con los agentes sociales, y se observa el rol que juega en la construcción de intercambios. Estos objetivos se tratan, primero, señalando algunos datos que reflejan la importancia de la televisión en la vida cotidiana contemporánea; segundo, describiendo el tipo de contacto que permite la televisión con el medio social y con nosotros mismos; tercero, rastreando sus funciones primigenias; y por último, insertándola en las características generales que dominan al mundo contemporáneo, del que se saben noticias, justamente, por escenificarse en la pantalla televisiva.

I. EL SOPORTE TELEVISIVO. UNA REALIDAD MEDIÁTICA

Hay una pregunta recurrente que transita sin más entre diferentes espacios de conversación, a saber: por qué ocupa la televisión un lugar privilegiado en nuestra vida cotidiana. Esta pregunta aparece a partir, sobre todo, de dos consideraciones: una material y una social; o, si se prefiere, a partir de la constatación de una marcada presencia física del receptor en distintos lugares, y a partir de la atribución que la señala como portadora de un tramado de funciones y contenidos; o también, desde un ángulo más crudo, a partir del diagnóstico básico que señala a la televisión como una realidad mediática ineludible, y a partir de la opinión de que ella emerge como una potencial fuente de mensajes que, ordenados o no, parecieran direccionar algunas de nuestras relaciones, conductas y actitudes colectivas e individuales. En esta última variante, en estricto rigor, se trata de apreciar a la televisión como fuente socializadora.

En su primera consideración, las estadísticas indican que “la disponibilidad de televisores por mil habitantes, entre 1970 y 1990, se duplicó en la mayoría de los países latinoamericanos, registrando en Chile un aumento de 53 a 205” (Fuenzalida, 1997: 25); se estima, en realidad, que en Chile hay, actualmente, dos televisores, en promedio, por habitante¹. En el siguiente cuadro comparativo de la realidad latinoamericana podemos visualizar con mayor precisión esta presencia física:

LA TELEVISIÓN DE SEÑAL ABIERTA EN AMÉRICA LATINA. AÑO 1997²

Países	Población (millones)	Hogares (millones)	Hogares TV (millones)	Penetración (%)
Argentina	34,6	10,6	9,5	97,8
Bolivia	7,5	1,9	1,1	61,8
Brasil	161,8	36,1	34,5	86,7
Chile	14,3	4,1	3,5	91,9
Colombia	37,0	7,1	6,5	89,3
Costa Rica	3,4	0,6	0,5	85,3
Cuba	10,7	2,5	2,3	93,0
Rep. Dominicana	8,1	2,3	1,5	69,2
Ecuador	11,1	2,1	0,9	72,7
El Salvador	5,5	1,2	0,6	51,6
Guatemala	10,1	1,9	1,2	69,8
Honduras	5,1	1,1	0,3	42,1
México	93,7	19,5	16,0	91,7
Nicaragua	4,2	0,9	0,2	31,0
Panamá	2,5	0,6	0,5	92,6
Paraguay	4,7	1,2	0,7	75,4
Perú	23,3	4,9	3,1	82,7
Uruguay	3,2	0,9	0,8	97,5
Venezuela	21,8	4,6	3,9	76,7
Totales	462,6	104,1	87,6	84,1

Fuente: Getino (1998).

¹Al respecto se pueden consultar los trabajos del Consejo Nacional de Televisión sobre estadísticas nacionales, en particular los estudios realizados en 1999.

²El criterio que aplica aquí para modelar estos porcentajes se relaciona con dos variables: la concentración urbana por país y los niveles de electrificación de los mismos. Importante también es recordar que las modalidades de televisión por cable aumentan el número de aparatos receptores de señales por hogar, dado el mayor atractivo de ofertas que este servicio dispone para la audiencia. El Consejo Nacional de Televisión (Chile) –en adelante CNTV– señala que hacia 1996 en el país habían alrededor de 750.000 hogares que recibían las transmisiones por cable, lo cual implica variaciones en las modalidades de consumo y, por tanto, variaciones en el tipo de relaciones que se establecen en el seno de nuestros hogares y, también, en los grupos sociales con los cuales compartimos tales experiencias. Para las estadísticas del CNTV visitar su página web: <http://www.cntv.cl>.



Familia televidente de una aldea andina del Perú (Fot. de Douglas Stinson, extr. de *Américas*, OEA, marzo/abril 1996).

Chile destaca como uno de los países latinoamericanos con mayor porcentaje de penetración de señales de televisión abierta y como uno de los países con mayor cantidad de receptores por hogar; se encuentra, por lo demás, sobre el promedio continental. Sobre la base de esto, y al momento del análisis de la relevancia de la televisión en nuestro país, el dato de la masividad aparece como primordial para entender el grado de importancia y el lugar que ocupa la televisión en los hogares chilenos. Esto no es un dato menor.

Por el lado de su realidad como fuente inagotable de mensajes, como transmisora de informaciones y, sobre todo, como fuente socializadora de distintas generaciones sociales, la televisión, desde una perspectiva general, aparece como una herramienta necesaria para realizar algunas de las tareas de la vida diaria, tales como: entretener, informar y educar³. Cabe anotar que la ayuda –complementaria– que presta la televisión para la solución de las tareas de entretener, informar y educar, se corona con la ocupación de lugares centrales en el hogar para facilitar el visionado.

Los procesos de socialización televisiva se realizan mediante mecanismos como: el *lenguaje lúdico afectivo*, que posibilita la interiorización de conceptos como legitimar, valorar, conmover, emocionar, sensibilizar, interesar y, en general, motivar percepciones. Es en este sentido que la televisión aparece principalmente con un carácter propositivo en el marco del aprendizaje de actitudes hacia la valoración de sucesos; la socialización aquí, sobre todo en edad temprana, ayuda a tensionar nuestra socialización de carácter racional analítica. Desde otro ángulo, la socialización televisiva *orienta hacia la globalidad*, hacia la hibridación cultural, en la que se cruzan muchos factores a la hora de construir identidades comunitarias (se pueden ver con provecho para este tópico: García Canclini, 1995; 1989); otro tanto ocurre con el proceso de socialización televisiva llevado a cabo por la *estructura formal de algunos mensajes*, la que, en palabras de Fuenzalida (1997), actúa en el sentido de “socializar hacia el refuerzo de las capacidades del yo para enfrentar situaciones diversas” (1997: 53-4) y orienta hacia el trabajo en equipo para enfrentar problemas o resolver las situaciones adversas (ocurre, sobre todo, con la estructura de los programas de dibujos animados); también se ha visto que la televisión influye en algunos modos de *socialización familiar* al permitir a las audiencias familiares concurrir en temas de debate o compartir, por ejemplo, magazines, programas de consultas sobre salud, etc.; en último término, y no menos importante, se actualiza a través de la televisión una *socialización que reaprecia la vida cotidiana* protagonizada por gente común y corriente.

³Estos tres conceptos, por lo demás, emergen como los objetivos programáticos básicos de los canales de televisión.

Aun en aquellos hogares en los que se desestiman todas estas potencialidades y que, por lo tanto, intentan eliminar la existencia del televisor en el hogar por otorgarle un efecto desequilibrador en tal tarea de socialización⁴, la televisión es un foco de atención. En efecto, esta crítica sólo aparece, sin duda, a partir del momento en que se reconoce la gravitación de la televisión en la vida moderna, o mejor, posmoderna.

II. SEGURIDAD ONTOLÓGICA

Al momento de esbozar alguna explicación de cómo la televisión tiene un papel preponderante en la vida social contemporánea, aparece como fundamental una descripción propuesta, entre otros, por Silverstone (1996) y Giddens (1984; 1990), denominada seguridad ontológica.

Esta descripción nos recuerda que la vida social responde a la configuración de organización, de algún tipo de orden convencional, que por vía de ritos, sostenida por tradiciones y dinamizada diariamente por rutinas, tiende a hacer desaparecer, en lo posible, la angustia y el caos colectivo e individual. En el trabajo de ordenar la vida social diaria, se gobiernan las relaciones sociales en el tiempo y el espacio; en este trabajo, además, las personas cumplen variados tipos de responsabilidades concertadas que, experimentadas con placer y/o dolor, con mayor o menor control y satisfacción, ayudan a eludir cualquier amenaza de desorden.

La capacidad de defensa y distancia de los individuos y las sociedades, respecto del caos y la inidentidad, ha sido potenciada por las tecnologías y los cambios industriales en general, tras los cuales se han distribuido otros modelos de organización social, sobre la base de que la técnica es un tipo de extensión de las facultades humanas para ordenar la naturaleza y la realidad (supuesto esencial de McLuhan, 1993; 1969). Silverstone (1996) nos advierte aquí, sin embargo, que la tecnología no se puede entender bajo un prisma determinista, esto es, bajo la idea de que dada una tecnología particular sus efectos son específicos e ineluctables⁵; sino más bien se trata de observar a las tecnologías bajo la perspectiva de la producción y consumo de la misma, la que está inserta en las matrices culturales de cada sociedad que produce y

⁴Se puede consultar con provecho para este tópico, Fuenzalida (1997; 1989); también Vilches (1996); desde otro ángulo González (1995). Algunos de los estudios del CNTV dan cuenta de la tarea socializadora de la televisión en los niños; ver, entre otros, *Consumo televisivo en pre-escolares. Diagnóstico y propuestas de acción*. Agosto 1996. Santiago; *Consumo televisivo infantil*. 1995. Santiago.

⁵Como fue la hipótesis que orientó los estudios de Horkheimer y Adorno (1987), al postular un efecto masificador de gustos y una fetichización de los eventos y artículos culturales tras el poder de tecnologías como la radio y la televisión.

consume; en realidad "las tecnologías son a su vez efectos. Son el efecto de circunstancias y estructuras, decisiones y acciones, sociales, económicas y políticas. Y estas definen, en su desarrollo, su aplicación y su uso, el sentido y el poder de las tecnologías" (Silverstone, 1996: 140). Desde este ángulo la televisión, quizás más que cualquier otra tecnología, evidencia la relación de todos los factores sociales que dotan de sentido a una tecnología, el efecto que en ella tienen las construcciones culturales. En tal sentido, por ejemplo, tenemos que en la televisión se combinan algunos de los factores de comunicación simbólica que utilizamos en nuestro diario operar, tales como la imagen, el lenguaje, el estereotipo, la tipicidad, los modismos; en procesos ordenados como las rutinas, las costumbres y las tradiciones.

Reconocer por parte del individuo y los grupos sociales estos factores de comunicación, es reconocer su participación en lo social, y, por lo tanto, reconocer formas de organización de identidad. La importancia de la televisión, desde esta perspectiva, es que funciona como un *objeto transicional* (Silverstone, 1996), es decir, actúa como nexo entre nuestras actividades individuales y las actividades colectivas, la cultura; ocupa un lugar en que las experiencias intensas de la percepción de nuestras actividades en el manejo del mundo, esto es, nuestra experiencia principalmente individual, se cruza con las actividades denotadas por el medio, aquellas actividades que se realizan independiente de algún tipo de participación activa de nuestro hacer en el ámbito social en que ellas ocurren. El espacio potencial en que se convierte la televisión como vínculo entre nuestros modos de actuar y los requisitos sociales de actuación en el mundo, posibilita el manejo de moldes que garantizan la formación de recursos viables de participación ordenada en la cultura, lo cual juega entre la seguridad, la confianza y el equilibrio, por un lado, y lo externo, la indeterminación y el desorden por otro, manifestado en aquella capacidad de la televisión de conectarnos con lo desconocido, con lo Otro, representado, entre otros factores, por la diferencia cultural. A tal formación, a esta configuración de vínculo de equilibrio entre nuestro actuar y el propio desenvolvimiento del mundo se le denomina seguridad ontológica.

La seguridad ontológica para las personas y los grupos sociales, entonces, funciona en el marco de los ajustes entre las experiencias personales y/o grupales y los recursos disponibles por la cultura, es decir, en el trasvasije entre la creación de actividades y los reconocimientos posibles por parte del acervo colectivo. En tal sentido, la televisión como *medio*, o en su significancia más básica, como objeto transicional, posibilita este tipo de contactos, entre lo exclusivamente individual en la apropiación de los formatos sociales y lo culturalmente ordenado por tales formatos. Los límites entre ambas dimensiones no son fijos ni concluyentes. Para nuestra discusión interesa destacar que la apropiación y uso del mundo están coordinados con los requisitos del ambiente social, formateados, como se señaló, por las imágenes, los este-

reotipos sociales, las costumbres colectivas y las arquitecturas temporales y espaciales que una sociedad se da a sí misma.

Los tipos de contactos entre la televisión y los individuos, los grupos y las comunidades sociales, se construyen sobre la base de la confianza, la permanencia e intensidad de tales contactos, a partir de la regularidad con que las entidades sociales desarrollan su consumo en la vida cotidiana de, en este caso, la televisión y su oferta programática ordenada. Silverstone (1996) explica que “la televisión es un fenómeno cíclico. Sus programas se disponen en diversos horarios siguiendo la regularidad que dicta el consumo. Las telenovelas, los informes sobre el tiempo y los noticiarios quizá sean los programas que más participan en esta planificación de las horas, los días y las semanas del año” (1996: 38). La planificación del tiempo y el espacio es uno de los recursos por los que individuos y grupos sociales forman los resguardos frente al desorden. La seguridad ontológica, entonces, opera allí donde se visualiza organización y sobre la cual es posible desarrollar actividades coordinadas con otras. La televisión, más allá del contenido específico de cada uno sus programas, lo que hace es incorporar a los que la utilizan en los tipos de estructuración diaria que una sociedad comparte.

Un buen ejemplo de la coordinación e inclusión de los moldes culturales que gobiernan los consumos sociales en la apropiación que hacen las personas de los programas, es lo que sucede con el visionado y consumo de las telenovelas, género televisivo blanco de las más ácidas críticas por parte de algunos grupos, y género, a su vez, que goza de la más amplia cobertura y consumo en las sociedades latinoamericanas. Al respecto Fuenzalida (1997) sentencia: “En los últimos 20 años, es decir, entre 1975-1995, la telenovela latinoamericana ha desplazado al cine norteamericano como principal fuente proveedora de relatos ficcionales en la televisión regional. Este ha sido un cambio de enorme importancia tanto desde un punto de vista de fortalecimiento de la industria televisiva como desde un punto de vista cultural latinoamericano” (1997: 127). Lejos de ser un género embotador de la conciencia y políticamente alienante, como mucha literatura la calificaba, la telenovela se revela hoy como uno de los canales de sentido de muchos de los temas emergentes que navegan en lo social y que incorporan como factor principal el posicionamiento de tradiciones, pero también rupturas de sentido. En general, se puede entender a las telenovelas como narraciones de orientación social, en las que tienen cabida discusiones como las problemáticas de género, la distribución de riqueza, o cambios en la afectividad social. Así, una de las conclusiones más sostenida es aquella que indica que la “revalorización de la telenovela como portadora de elementos de identidad cultural latinoamericana es parte de un proceso más amplio en el cual se han comenzado a reapreciar otros productos y mensajes culturales, cuya circulación y masiva popularidad se estima actualmente que han constituido importantes cauces para mantener una identidad regional, por encima de

los límites geográficos y de los conflictos entre los estados” (Fuenzalida, 1997: 130). Al respecto cabe anotar que la telenovela, por su formato periodizado y sistemático, permite una mirada distraída que favorece la coordinación de los relatos que en ellas aparecen con las narraciones funcionales socialmente permitidas y aceptables: “La telenovela viene a configurar un estado de narración, un lugar de cotidianeidad; y en vez de un lugar del espectáculo desde el cual se observa la sociedad, es un lugar de domesticación, en el cual los estereotipos y los modelos pasan necesariamente por aquellas racionalidades que permiten mediatizar y vivir tales modelos, ya no como algo puro, sino como un lugar distraído y personalizado que coexiste con la tradición” (Santibáñez, 1997: 39-40).

Programadas en horarios estratégicos—para el caso chileno, y en general para el caso latinoamericano—, ya sea a media tarde (14 a 16 hrs.), al final de la tarde (a partir de las 20 hrs.) o definitivamente en la noche (a partir de las 22 hrs.), las telenovelas permiten crear lazos de fraternidad con sus audiencias, a partir de costumbres sociales dictadas por un orden del consumo originado por la coordinación de tiempos que regulan las actividades diarias. Así se convertirá en compañía necesaria para las personas que se encuentren desarrollando actividades en su hogar; una distracción para aquellas que después de una jornada disfrutan distraídamente de sus contenidos; o una pausa obligada para aquellos que cortan el visionado de la televisión por tratarse justamente de la telenovela.

Un proceso similar ocurre para el visionado de los noticieros. La estructura interna de ellos ya nos permite visualizar una lógica más específica del uso del tiempo: en determinado momento las noticias nacionales; en otros las internacionales; al final del programa el anuncio del tiempo meteorológico, etc. Esto, además, permite ordenar el uso de este tipo de programa en una práctica contextual; nos referimos al caso en que este programa, u otro, se resuelve bajo un visionado pactado familiarmente (por ejemplo durante una cena, después de ella, al desayuno—para los magazines—, en los momentos de descanso, etc.). Un ejemplo del modo en que se elabora la lógica interna del noticiero en el uso del tiempo, en base a rutinas sociales, como lo indica Silverstone (1996), es la retirada gradual del informe sobre un suceso—espectacular, “noticioso”— hacia los programas regulares de noticias, estructurado a partir de la incorporación ordenada del consumo familiar e individual de estos programas, lo que, en un sentido básico, permite volver a las estrategias esperanzadoras de tener un mundo ordenado.

Juega un papel central en estos modos de utilizar la televisión, en sus formas y contenidos, la actividad inaugurada desde las rutinas, los ritos, tradiciones y ciertos mitos sociales. Ellas forman parte de nuestra seguridad ante el mundo, nuestra seguridad ontológica. Hacen posible, en el marco de las representaciones simbólicas, que los eventos sociales sean de algún modo predecibles, esto es, *pre-decibles*.

De este modo, tenemos que “una rutina es inherente tanto a la continuidad de la personalidad del agente, al paso que él anda por las sendas de actividades cotidianas, cuanto a las instituciones de la sociedad, que son tales sólo en virtud de su reproducción continuada” (Giddens, 1984: 94-5). El sentido común que tiene curso en la rutina se basa en el conocimiento práctico, que se expresa y mantiene por una serie de símbolos, los símbolos de la vida cotidiana; las visiones y sonidos diarios del lenguaje natural y la cultura comunitaria; los textos mediáticos emitidos públicamente en carteles y, sobre todo, en televisión; las celebraciones domésticas, nacionales e internacionales; todos estos símbolos, en su continuidad, en sus caracteres dramáticos o ambiguos, no son otra cosa que apuestas por el control. Defensivos u ofensivos, estos símbolos constituyen para nosotros, como seres sociales, los intentos de dominar la naturaleza, de dominar a los demás, y de dominarnos a nosotros. La televisión, desde aquí, se juega entre el ordenamiento visible y oculto de la vida cotidiana, la televisión, como objeto, en cuanto pantalla, puede entenderse como un artefacto que nos suministra el foco de nuestros ritos cotidianos y el marco de la trascendencia limitada que caracteriza a nuestro paso de las rutinas profanas de todos los días a las rutinas iguales de horarios y programas, y que amplía nuestra proyección y nuestra seguridad en un mundo de información, que nos aloja en una red de relaciones espacio-temporales, locales como globales, domésticas como nacionales, que, aunque pareciera ser que nos amenaza con abrumarnos, nos suministra las bases para que nos sintamos miembros de una comunidad o de una vecindad. Silverstone (1996) acá sentencia que “la televisión es en gran medida parte de ese carácter seriado y espacial de la vida cotidiana... los horarios de emisión reproducen (o definen) la estructura de la jornada hogareña, a su vez significativamente determinada por los horarios laborales de la sociedad industrial” (1996: 44-5).

Siguiendo a Giddens (1990) es que podemos definir la idea de seguridad ontológica en la perspectiva de la televisión, en la perspectiva de la seguridad de actuar en el mundo con y a través del medio, pues la seguridad ontológica “denota la fe que la mayor parte de los seres humanos tienen en la continuidad de su identidad propia y en la constancia de los medios circundantes de acción, social y material... La seguridad ontológica concierne al ser o, en los términos de la fenomenología, al ‘ser en el mundo’” (1990: 92). Es aquí donde se encuentra la televisión, en el compromiso activo de imponerse sobre el mundo, sobre las configuraciones y relaciones de la vida cotidiana, en el seno de las relaciones individuales y colectivas.

III. MÁQUINAS DE COMPENSAR

Otra orientación básica a la hora de abordar la complejidad de la televisión es la que nos la señala como parte de una cadena de mecanismos de reemplazos de percepciones conceptuales, por un lado, y de funcionamiento corpóreo, por otro.

Desde el primero, desde el conceptual, el reemplazo se origina desde el campo de las que Perriault (1991) ha llamado mitologías audiovisuales; una perspectiva fértil para abordar el tópico de la construcción social de la televisión como artefacto de comunicación individual y colectiva.

En efecto, y quizás más que ninguna de las tecnologías que combinan imagen y sonido, la televisión es tributaria de funciones míticas⁶. En tal sentido, el reemplazo opera desde el nuevo uso y función de los conceptos, por ejemplo, de distancia y/o compañía, bajo patrones técnicos de registro, almacenamiento y redistribución de imágenes y sonidos, que son, por lo demás, algunas de las modalidades básicas de funcionamiento de toda máquina de comunicar.

Las máquinas de comunicar, en especial la televisión, cumplen a lo menos dos funciones del fenómeno audiovisual: por un lado, la captación y reproducción de los sonidos y las imágenes, y por otro, la difusión de mensajes a través del tiempo y el espacio hacia toda clase de individuos y grupos.

Bajo estas características elementales de los aparatos audiovisuales se ha querido ver un rasgo común, originado tras la pregunta por el propósito que tienen estos artefactos (ver aquí, entre otros, Debray, 1994; McLuhan, 1993, 1969; Morley, 1996; Perriault, 1991; Silverstone, 1996; Vilches, 1996); éste es el que las máquinas de comunicar, a través del "inventor" –social–, intentan atenuar, suprimir, modificar, vía el invento, un desequilibrio, una falta, una carencia, algunas necesidades de los individuos y comunidades sociales, respecto de las relaciones entre ellos, respecto de su relación con la naturaleza y el ambiente, y respecto de la relación con sus cuerpos. He aquí la función mítica de restitución y, a la vez, de construcción social de un estado psíquico, el de compensación.

⁶En un sentido elemental, entendemos por mito, o en su correlato función mítica, aquel aparato de narración que conserva el pasado; como instrumento de almacenamiento de preceptos, directivas, representaciones; como dispositivo de creencias, participación y comunicación, como orientación hacia el futuro; tal como vienen a perpetuar las máquinas de comunicación nuestras imágenes, relatos y descripciones del pasado y posibilidades hacia el futuro. En esta dirección, las tecnologías cumplen el rol de la oralidad comunitaria, de la escritura alfabética mítica, pero ahora situada en sonidos e imágenes. Se puede consultar con provecho, sobre todo, Kirk (1973); en Rivano (1997) hay una lectura profunda y didáctica sobre la función del mito en la sociedad.

Basta un ejemplo, desde la perspectiva mitológica, para buscar cierto sentido a la máquina audiovisual de comunicar. Este llega, como muchos, desde un trabajo sobre el origen, del rastreo genealógico; al respecto Perriault (1991) señala: “Toda genealogía tiene su origen mítico. Por mi parte, atribuyo gran importancia a la que da Plinio, el Viejo, a las artes plásticas. Una noche, en Sicione, están sentados cerca del hogar el alfarero Dibutades, su hija y el amante de ésta. La joven está triste porque el hombre que ama parte al día siguiente a un largo viaje. La lámpara de aceite proyecta el perfil del hombre sobre la pared. La mujer toma un carbón del fogón y dibuja el contorno de la sombra. Al día siguiente –nos dice Plinio–, el padre toma arcilla y modela respetando el contorno del primer bajorrelieve” (1991: 60-1). Esta narración mítica nos permite visualizar tres elementos de la reproducción artificial que equilibra nuestras limitaciones. Uno, que en cada una de las construcciones técnicas está la impronta humana, tanto en una relación directa como indirecta; dos, que es de la misma corporeidad de donde aparece una ligazón estrecha y, tres, que en cada técnica está la anticipación de una falta. En el arte de la proyección, con técnicas y soportes puntuales, como en el caso de la televisión –etimológicamente, *visión a distancia*– reaparece y reafirma, como con todos los inventos anteriores (la lámpara, la radio, el telégrafo, el teléfono, etc.), el sentido de ubicuidad, la necesidad de estar en uno y todos lados, de acompañar a los sucesos.

También, en este relato mítico, se actualiza la necesidad de corregir los desequilibrios de la ausencia y la distancia del individuo y la comunidad, apuesta que proviene de un mito profundamente occidental enraizado en los orígenes desde Gilgamesh y Prometeo, en el dominio del fuego y el dominio de la naturaleza a través de la técnica, respectivamente. Junto con la función mítica de corregir la distancia o la ausencia, aparece, con la televisión y otras máquinas audiovisuales, el mito del conocimiento y la información inmediata –instantaneidad–, patentizado en la multiplicación de canales televisivos y la programación regular y repetitiva de noticieros. Se suma a esto una tercera función mítica inaugurada desde la televisión (iniciada con la cámara oscura, el cine y culminada hoy con los procedimientos ópticos de relieve del láser y la holografía en tercera dimensión), que es la de registrar el espacio por medio de la reproducción artificial del paisaje y, por lo tanto, nuevamente compensar y dirigir nuestra angustia consciente del límite humano de la percepción.

En general, se puede sostener que las dimensiones y funciones míticas de las máquinas de comunicar, principalmente de la televisión, están en preservar las imágenes nuestras y de la comunidad ante la *muerte*, conocer *todo* y saber *todo*, estar en todas partes al mismo tiempo, crear una comunidad ligada, rastrear el origen, visualizar el futuro, incorporar a la naturaleza en nuestros dominios, etc.; es desde este ángulo, además, que ciertos discursos televisivos hacen pensar más en la magia y la imaginación que en la misma

posibilidad técnica. Perriault (1991) aquí es más elocuente y señala que tras cualquiera de las funciones míticas referidas “comunicar por medio de máquinas es producir, almacenar y distribuir simulacros para corregir desequilibrios” (1991: 75-6), con lo que posiciona el ángulo que atribuye a estas máquinas su función de prótesis, ángulo que es una de las orientaciones tradicionales para analizar el rol de la televisión; pero además recuerda que tras la necesidad comunitaria de guiar y fortalecer nuestros lazos, se encuentra un genuino modo mítico de unidad primitiva de conservación.

El caso extremo en ejercicio de la disminución de las carencias, en una función evidentemente mítica (de relato, de narración), realizado por la televisión, es el desarrollado por los dispositivos publicitarios que, a través de sus metáforas, intentan reorientar y rediseñar nuestras lecturas semióticas de los productos simbólicos y materiales para, en último término, desplazar nuestras necesidades existenciales y cotidianas.

Paralelo a estas funciones, tributarias de los grandes mitos de la humanidad como el conjuro de la muerte, el conocimiento exhaustivo, la ubicuidad, el progreso y la fe, se encuentra la orientación analítica que le asigna a la televisión un papel de reemplazo *corpóreo* de algunas funciones de nuestro organismo físico, en la extensión de nuestros sentidos. A este análisis se ha dedicado McLuhan (1993; 1969).

Conocida es la tesis de McLuhan que sostiene que la coherencia comunitaria e individual, así como la dispersión social, están mediadas por la tecnología. Es más, que nuestras actividades corporales con el ambiente están ligadas y definidas por los medios materiales y técnicos que ocupamos. Nuestra relación con el medio social, en las distintas épocas y de acuerdo a la tecnología en uso, ha sido explicada por McLuhan según las modalidades que adquieren las percepciones y el funcionamiento psicomotor a partir del manejo de una tecnología dominante de relación.

En *El medio es el mensaje*, o también, *el medio es el masaje* de McLuhan (1969), se sintetizan buena parte de las ideas vertidas por él respecto de la “función” de los medios de comunicación y, en general, de los instrumentos que median entre nosotros y el entorno, tales como la moneda, la vestimenta, la rueda, la radio, el cine, la televisión, etc. En lo fundamental, el título de este texto hace alusión a que en la forma del medio técnico, en la formación material de su función, está el mensaje propiamente tal, y no en el contenido posible que puede transportar un medio técnico. Un ejemplo: “La imprenta, un recurso repetidor. La imprenta, un recurso repetidor.” (1969: 50); desde acá, y de acuerdo a McLuhan, este medio confirma y amplía, tras el alfabeto, nuestro funcionamiento visual en el mundo y, desde allí, proporciona la primera mercancía uniformemente repetible, siendo la primera línea de montaje e inaugurando la producción en masa, que es la nada trivial mane-

ra que nuestras culturas contemporáneas tienen como modelo de intercambio social, entre los individuos y grupos, respecto de los artefactos del ambiente; o, para ilustrar con otro ejemplo, del mismo modo en que, a partir también de la imprenta, el libro portátil inaugura relaciones sociales, caracterizadas por modelos de individualidad y fragmentación, tras el consumo privado e íntimo de la lectura escogida, aislada de los otros; o mejor, el libro impreso ofrece a todos, todo el saber acumulado y se agiganta la prolongación del ojo hacia el pasado, desapareciendo el coloquio, la lectura en voz alta. Entre otras de las conclusiones, McLuhan sostiene aquí que la coherencia social disminuye y se abre paso la dispersión, la percepción desinteresada, el espacio de la mónada; modos sustancialmente diferentes de las relaciones acústicas orales existentes en los espacios tribales de participación.

Una de las ideas centrales de McLuhan (1993), es que lo que necesite o incorpore de los sentidos básicos de las personas el medio técnico, será lo que defina el modo en que las personas se relacionarán en y con el ambiente social. Es desde este ángulo que para McLuhan cada tecnología dominante de una época inaugura relaciones específicas; por ejemplo, hoy el circuito digital inaugura la relación global, la conexión compleja de los elementos que intervienen en el sistema social; en su momento la pintura de caballete significó el surgimiento de la perspectiva, el ángulo de visión y con ello el modelo de observación externa, objetivista; la tecnología del libro hizo surgir el aislamiento en el consumo, la individualidad y la interioridad, como también la apropiación del pasado; la radio, en cambio, la relación personal de un locutor con su audiencia; etc. (ver McLuhan, 1993).

En lo medular, se trata de apreciar que los medios, al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas, a través de la prolongación de nuestros sentidos; y la prolongación de nuestros sentidos modifica nuestra manera de pensar y actuar, y cuando esas proporciones cambian, los hombres y mujeres cambian. Véase entonces el cambio producido en la prolongación del pie por la rueda, del puño por el cañón, del ojo por el libro, de la piel por la ropa, del oído por el teléfono⁷. Entender "el medio es el mensaje es decir, simplemente, que las consecuencias personales y sociales de cualquier medio (es decir, de cualquier prolongación de nosotros mismos) resultan de la nueva escala que se intro-

⁷McLuhan (1993) aquí nos recuerda que si bien los medios son la prolongación de algún sentido, ellos también, a su vez, son la autoamputación de otro. Esto irá equilibrándose a través de una nueva relación entre los sentidos restantes. Así, cuando, por ejemplo, quedamos privados de nuestro sentido de la vista, "los demás sentidos toman a su cargo, hasta cierto grado, el papel del primero. Pero la necesidad de que se empleen todos los sentidos que haya disponibles es tan insistente como lo es la de respirar, hecho que nos hace comprensible el impulso de tener prendida la televisión y la radio más o menos incesantemente" (1993:98-9).

duce en nuestros asuntos, debido a cada prolongación de nuestro propio ser o debido a cada nueva técnica” (McLuhan, 1993: 29). Así, se puede sostener que el hombre y la mujer de la cultura mecánica o electrónica, o ahora digital, es el hombre y la mujer en la modalidad mecánica, electrónica o digital de existencia.

Cabe entonces observar que el reemplazo de algunos de nuestros sentidos, de algunas de nuestras actividades corporales, que realizan los medios técnicos, arrojan, paulatinamente, y de acuerdo a las funciones que manifiestan, nuevas relaciones sociales, nuevos comportamientos individuales y colectivos; todo en virtud del impacto que significa una tecnología, tanto en la sensibilidad, el aparato perceptual, como en todo el sistema humano de funciones, el cual debe, por lo mismo, reacomodarse al nuevo escenario.

Bajo estas coordenadas de análisis, la televisión inaugura, en la línea de reemplazos, sus propios parámetros. La fórmula de este medio de comunicación significa, desde el ángulo de McLuhan, una nueva estructura de relaciones personales, que se expresan, por ejemplo, en miles de detalles de completación de los mensajes, siguiendo la opinión, a veces el disentimiento, otras la aceptación, un comentario, la crítica, el consenso, y también la divergencia total. Lo primordial es que va produciéndose una participación total del espectador frente a la pantalla, una relación profundamente inclusiva que, caracterizada por la simultaneidad, tiende a la coherencia y participación colectiva del tramado social que la rodea.

El modelo de participación que crea la televisión es el resultado del modelo técnico propio de la televisión. En efecto, de la mano del reemplazo de los hechos y los cuerpos, vía imágenes de los mismos (que la realidad virtual ahora viene a culminar), la televisión, desde la perspectiva de McLuhan, facilita una participación profunda de acuerdo a la reconstrucción que hacen los sujetos de la imagen de esos hechos y de esos cuerpos. De allí que McLuhan sostenga que “con la televisión, el espectador es la pantalla” (1993: 382). La televisión y su imagen es un mosaico que hay que completar, exige que cerremos los espacios de la malla (de puntos y líneas) por medio de una convulsiva participación sensorial (un comentario, una indicación, una crítica, un gesto), que es cinética y táctil (véase al control remoto como la conciencia de la participación táctil que inaugura una relación inclusiva: el tacto es un juego (acción) recíproco entre los sentidos, más bien que un contacto aislado de la piel y un objeto): “La televisión es, por encima de todo, una prolongación del sentido del tacto que implica la máxima acción recíproca de todos los sentidos” (1993: 407). En tal sentido, la participación es tributaria de la modalidad técnica propia de la televisión: “Técnicamente la televisión tiende a ser un medio de ‘acercamiento’” (1993: 387).

Desde acá, la integración o participación social es más producto de la experiencia de consumir televisión que de la comprensión de los contenidos de sus programas. Cuando alguien argumenta que no se trata de la tele-

visión sino del empleo que le damos, está tomando exactamente el camino contrario del debido. Para McLuhan no se trata del empleo que le damos sino de la televisión; este medio implica e impone su propio ambiente y no va a cambiar su efecto porque se le programe pedagogía.

De este modo, la televisión más que un producto es una elaboración, un proceso que incluye a todos nuestros sentidos, como a todos los que nos rodean al momento de completar su "mensaje". Así, la televisión es más táctil que visual, más participación que aislamiento, más elaboración que final, tal como se inaugura la participación posmoderna, de mezcla y multiplicidad. Es en este sentido, además, que McLuhan advierte la vuelta a lo icónico, a la era tribal de participación.

La televisión aparece como portadora, en la perspectiva de McLuhan, de un nuevo *germen* de relación social, relación que define la construcción cultural del sentido comunicativo; la televisión "nos implica en una profundidad conmovedora pero no excita, agita ni despierta. Presumiblemente, éste es un rasgo común a todas las experiencias profundas" (1993: 412) y cotidianas.

IV. LA TELEVISIÓN COMO REALIDAD SOCIOTÉCNICA

Hemos abordado el tópico de la televisión, en un comienzo, a través de la orientación analítica que nos la señala como parte y constructora de los mecanismos de seguridad ontológica que nos ayudan a enfrentar el mundo moderno y/o posmoderno. Esto, bajo el estudio de los derroteros que inauguran el rito, la rutina, la confianza y la tradición colectiva y, sobre todo, individual. Por este ángulo habíamos llegado a otorgarle a la televisión un lugar específico. Este lugar quedó consagrado como posibilidad de intercambio con el ambiente social, según patrones de seguridad, distancia y confianza al momento de actualizar los requisitos sociales e individuales de comportamiento; allí la televisión cumplía un rol primordial. Luego, también vimos que la televisión puede describirse como un dispositivo técnico, bajo la saga de inventos que, o permitía el reemplazo conceptual de los estados psíquicos (como físicos), a partir de la atenuación de desequilibrios sociales e individuales en los problemas de comunicación, o permitía el reemplazo y prolongación de sentidos corpóreos, o ambos a la vez. Cada uno de estos puntos de vista nos arroja fecundas perspectivas y orientaciones para analizar y entender el evento de la televisión en la cultura contemporánea.

Todo esto, sin embargo, debe cotejarse con una comprensión de esa capacidad en relación a la importancia adquirida por otras tecnologías y en *relación con los contextos específicos de producción y también de consumo del medio*. Estos contextos son, en su conjunto, internacionales, nacionales,

locales y domésticos. Esta es una orientación analítica que es necesaria abordar; aquí van algunos apuntes.

Es necesario abordar esta línea analítica porque la práctica de mirar televisión, en términos generales, conduce al televidente al interior de un mundo de sentidos ordenados por, y dentro de, una red de sistemas institucionales y culturales. En otras palabras, a la televisión no se la puede considerar sola, a menos que se fije ese criterio analítico, sino que debe considerársela dentro de las relaciones que establece con otros medios técnicos y, sobre todo, con las políticas sociales y económicas que en un lugar determinado tienen curso.

La idea por lo simple se olvida: la televisión está inscrita e inscribe en un sistema social. Como señala bien Silverstone (1996): "Los medios no son objetos naturales fijos; no tienen fronteras naturales. Son complejos conjuntos contruidos de costumbres, creencias y procedimientos que se incluyen en elaborados códigos culturales de comunicación. La historia de los medios es ni más ni menos que la historia de sus usos, que siempre nos desvían hacia las prácticas y los conflictos sociales que ellos ponen de relieve" (1996: 142); desde esta perspectiva también trabajan Perriault (1991) y Flichy (1993).

En tanto objeto y medio, la televisión es un *mensaje* que se elabora en el interior de las circunstancias sociales en que se desarrolla. Desde este ángulo es que la televisión entra en un proceso de domesticación muy íntima, donde encuentra un espacio, el hogar, y donde juegan un papel transversal los ritos cotidianos, las costumbres sociales e individuales.

Una de las ideas centrales, de este punto, es entender que los sistemas técnicos ocupan o importan más que sus dispositivos meramente materiales, el hardware; importan también el software, esto es, constructos programados de guías, producto de relaciones entre personas e instituciones, del poder del Estado y la política de organizaciones. En la perspectiva, cabe considerar e incluir las relaciones sistemáticas de las tecnologías en un ámbito siempre vulnerable de estructuras sociales, políticas y económicas. Es en este sentido que la noción de sistemas técnicos no debe tomarse solamente como un constructo analítico que refleja estabilidad y ausencia de conflicto, sino, y sobre todo, considerar que los sistemas se mantienen unidos y en equilibrio sólo mientras prevalecen las condiciones —sociales— *correctas*; y sabemos que los sistemas dependen tanto de los cambios sociales y naturales que aparecen en el interior, como de los que se encuentran en el horizonte de ellos como potencias hostiles.

Desde este ángulo, los sistemas sociotécnicos son configuraciones siempre más o menos frágiles, más o menos seguras de relaciones y elementos humanos, sociales y materiales, que se estructuran en la *acción social* (y la estructuran), y se insertan en contextos de selecciones políticas y económicas.

En este lugar también cobra importancia el hecho de que el visionado

televisivo se comparte con un mundo de sentidos que incorpora varias instituciones socializadoras, ninguna de ellas independiente de la otra. Desde acá, los sistemas técnicos, o la realidad sociotécnica de los medios, fundamentalmente el de la televisión, incluyen espacios de configuración de relaciones institucionales que desde lo doméstico, lo suburbano y lo local, como lugares más inmediatos de las audiencias televisivas, mezclan distintas fuentes de sentido socializador, entre otros: la familia, los amigos y la comunidad en general, por un lado, y los mensajes mediáticos, los discursos políticos, los textos televisivos, radiofónicos, periodísticos, por otro.

En particular se puede ver a la televisión como un *objeto guía*. Un objeto guía simbólico que conduce el orden social que hay en una constelación comunicativa. Mejor aún: la televisión es un objeto técnico que, en su uso, define y es definido por una amplia red de canales de comunicación, formales e informales. El objeto guía televisión es un dispositivo de principios articulados de un sistema de relaciones técnicas y culturales, definido históricamente, y con un sustrato social. En este sustrato social, hoy, se encuentran las relaciones de mercado que alimentan a la realidad sociotécnica de la televisión, tanto para la modalidad de producción de programas, como para ciertos tipos de consumo de ella. Este tampoco es un dato menor.

De la mano de los procesos de flexibilización de la época posfordista contemporánea, se viven también, sabemos, procesos como el de especialización en las tareas productivas, como el de subcontratación en la responsabilidad y realización del trabajo, como el de cooperación interempresarial; a su vez, vemos formas de trabajo a pedido de los productos según la demanda del consumidor, modalidades de contrato adaptables a tiempos y espacios cambiantes y reducidos, en suma, profundos giros que orientan hacia la ductilidad de la formación de la empresa, el trabajo –producción– y el consumo. Estos son algunos de los patrones que caracterizan a la globalización.

La televisión no queda inmune a estos cambios. Es, como lo sostenemos, producto y productora de éstos y sus modalidades. Su trabajo, como realidad sociotécnica, actualiza estas realidades: batallas en torno a las normas de la televisión de alta definición, esto es, en torno a la definición de la modalidad del hardware; choques en la conquista del mercado mundial para la próxima generación de televisores; competencia en la distribución de sus programas –satelización de noticieros de la CNN, la DW, la RAI, TVN, y de programas musicales como MTV, BOX TV, HTV– que navegan en el cable; se trata aquí de la competencia alrededor del software exportado e importado. Véase en esto, y como lo dice bien García Canclini (1995), repercusiones problemáticas en la configuración de identidades nacionales que, a partir del consumo de programas –de software de información y discursos– televisivos, no encuentran cierres identitarios claros: “Cuando la circulación cada vez más libre y frecuente de personas, capitales y mensajes nos relaciona cotidianamente con muchas culturas, nuestra identidad no puede definirse





Estudios Canal Satellite, Francia.

ya por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional” (1995: 109). Este tipo de conclusión es apoyado por el análisis que nos indica que, bajo la integración actual del campo audiovisual, el consumo de programas televisivos, de video y cine, por nombrar algunos de los medios relacionados, abre nuevos escenarios de audiencias que utilizan las modalidades y el carácter de la distribución globalizada de productos.

Más en detalle, podemos observar (Silverstone, 1996) que existe un paralelo entre los procesos que viven las economías de gran escala con los aspectos que adquieren la formación de los conglomerados mediáticos, y que definen algunos usos específicos de la televisión. Como las economías de gran escala, estos conglomerados señalan que la formación de los mercados mediáticos apuntaría hacia procesos de desregulación (ver García Canclini, 1995; Lull, 1997; Silverstone, 1996).

Sin embargo, se ha visto que, en realidad, se trata de nuevas formas de regulación, caracterizadas por la *privatización* que confiere mayor libertad y poder de presión a los empresarios para intervenir en cuestiones públicas, bajo el manejo de las comunicaciones y la información vertida a través de la televisión; estos procesos se caracterizan también por la *desnacionalización* que conduce, como en el caso de la televisión del Reino Unido, a una mayor

concentración de la propiedad de las acciones en grupos particulares. Otro factor de la formación es el proceso de *liberalización* que se introduce, vía competencia, en mercados que antes recibían sólo los servicios de la empresa pública, en su correlato, del Estado, como en el caso de los países de la órbita soviética; y la *comercialización*, en la que emisoras de servicio público abren todas o algunas de sus frecuencias al uso privado y comercial, con la concomitante dependencia económica y ajuste de intereses (Silverstone, 1996; Lull, 1997).

Es en este marco que aparecen producciones de televisión comunitaria, paquetes de programas privados en canales públicos, publicidad pagada. En otras palabras, y como conclusión posible, se puede señalar que la convergencia de la propiedad en el nuevo ambiente regulador tiende a sugerir la convergencia en el producto, los programas y, en general, en los contenidos de la televisión. Se tiende a pensar que se trata de un nuevo colonialismo o imperialismo cultural que hace circular no sólo los programas específicos sino los modelos de género y formato de la televisión occidental. Al respecto, Silverstone (1996) recuerda: “Las crecientes presiones presupuestarias que se ejercen sobre las series documentales que cubren los grandes sucesos, así como la demanda de ellas y los beneficios económicos que producen, hicieron favorecer los acuerdos internacionales de coproducción que generan, como se ha sostenido a menudo, una anestesia cultural: un híbrido más en el que las diferencias culturales se desdibujan en un texto homogeneizado” (1996: 157). Se trataría de una red intertextual de la producción televisiva, tanto en las modalidades técnicas de definición como del contenido programático de la misma. Bajo estas consideraciones analíticas, o argumentos de análisis, la presión desde los grupos o conglomerados comerciales de la producción mediática hacia las comunidades sociales y los individuos sería total y vertical; se reproducirían modelos de comportamiento y consumo, de producción y asimilación, se guiarían los gustos y las preferencias. Este es el tipo de resguardos que, desde esta orientación analítica, habría que tomar.

Una de las orientaciones centrales es no perder de vista dónde reside el poder del sistema sociotécnico de la televisión, esto es, visualizar algunas de las fuerzas responsables de la institucionalización, centralización y consolidación del poder mediático de la televisión y su sistema sociotécnico; puesto que tal aspecto es parte de la integración vivencial de la televisión, influye, de distintos modos, en la significación cognitiva del medio técnico y, por lo tanto, en la relación que establecemos con el ambiente social desde la programación televisiva. Si describimos el sistema sociotécnico, o algunas de sus variantes, describimos las relaciones entre lo económico, lo social, lo político, lo cultural, lo comunicacional, etc., y el peso que cada uno de estos factores tiene en el carácter técnico de los medios que sirven para actuar —y estar— en el mundo. El esfuerzo del análisis, entonces, está en unir metodológica y teóricamente la historia particular del medio técnico, sus características

específicas, con contextos más amplios en los que se incluyen variables sociales y culturales.

Silverstone (1996) nos recuerda que el solo hecho de usar nuevas tecnologías, aun en el caso de una tan generalizada como la televisión, es algo que se inicia con *aprender* el uso de tal tecnología, y durante tal aprendizaje se actualizan los sentidos acumulados por generaciones política, económica y socialmente diferentes. En particular, no debemos perder de vista que las posibilidades de recontextualizar un objeto técnico, como la televisión, “pueden variar en el caso de cada objeto de acuerdo con su poder histórico y de un individuo particular a otro, de acuerdo con su cambiante ambiente social” (Silverstone, 1996: 169).

Efectivamente, intentar entender, describir y explicar, en suma, analizar un medio técnico, en nuestro caso la televisión, es detenerse en las historias individuales de cada tecnología, la de sus productos y la de los sentidos transmitidos socialmente. La biografía de un televisor en América Latina revelaría varios datos culturales: el modo en que fue adquirido, cómo se junta el dinero y de quién se obtuvo, la relación comercial que media, las aplicaciones que regularmente se da al televisor y la identidad de quienes lo usan; todos estos datos revelarían una biografía por entero diferente a la de un televisor perteneciente a un francés, a un navajo o integrante de clase media norteamericana; se agrega al análisis la narrativa sobre cómo fue producido y por quién, cómo fue promocionado, esto es, la relación analítica entre cultura productora y cultura consumidora.

La integración de la televisión en la economía de mercantilización, en las políticas de suburbanización, el rol de su programación, de sus contenidos, la confección de sus textos (de juegos intertextuales), sus características técnicas, sus usos y funciones esperadas, reúnen un arquetipo social que caracteriza al mundo televisivo; ya lo hemos dicho, el sistema sociotécnico de la televisión es el producto de las relaciones y determinaciones de la producción y el consumo social.

CONCLUSIÓN

Los factores culturales asociados a dimensiones macrosociales perfilan varias de las consideraciones analíticas para el estudio de la televisión. Analizar estos factores ayudan a describir algunas de las dinámicas diarias que se asocian al acto de ver televisión, ya que transportan las características que sumergen a las prácticas culturales cotidianas en las direcciones sociales en que las cosas de una época tienen sentido.

Los procesos de socialización que la televisión puede provocar están ligados a los procesos de interpretación y usos específicos. La socialización que le atribuimos a la televisión, entonces, está ligada a los factores sociales

que circundan al medio técnico, como a las modalidades que ella ocupa para dar a conocer los mensajes que emite. Desde el momento en que queda establecida la relevancia de la televisión, de la mano de estadísticas y explicaciones sociales de su importancia en la actividad humana contemporánea, el análisis de los contenidos televisivos puede tener mejor destino.

En términos generales, como hemos visto, lo que hay es una relación estructural entre los sistemas sociales y las agrupaciones e individuos que consumen los medios de comunicación, en especial la televisión. En esta relación, las corrientes sociales de sentidos, provenientes de los intereses institucionales existentes en una sociedad, son asimiladas o rechazadas por las audiencias televisivas, a partir de los movimientos en que las personas interpretan las ideas, las imágenes, los relatos (por ejemplo el género televisivo de la novela) y los puntos de vista (por ejemplo el género televisivo noticiero, conferencias, estelares, etc.), en parte fusionando los recuerdos culturales con una imaginación cultural que responde tanto a expectativas como a rutinas y tradiciones sociales que cobran vida diariamente. La televisión es un medio de comunicación que se inserta en las actividades normales de la sociedad y los individuos. Esta inserción coordina temporalidades y espacios cotidianos, límites generacionales y prácticas familiares, modalidades genéricas y relaciones técnicas. La televisión, efectivamente, transmite discursos culturales organizados en sentidos dominantes o preferenciales, pero el modo en que se negocian esos discursos, en concordancia con la cultura del consumo en la que actualmente nos movemos, no está predeterminado ni está necesariamente limitado.

También podemos decir que la televisión tiene un perfil funcional; esta funcionalidad, primero, es una seguridad organizativa, una seguridad ontológica, en la que el medio técnico extiende las facultades humanas para ordenar la naturaleza y la realidad; es su faceta de objeto transicional, que actúa como nexo entre las actividades individuales y las actividades colectivas, entre los espacios privados y los públicos; la televisión posibilita los contactos entre lo exclusivamente individual y los formatos sociales que configuran a lo colectivo; la televisión es, en un sentido genealógico, una máquina más de compensación, tras la saga de inventos, para atenuar los problemas de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, JEAN. 1993. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Editorial Kairós.
- CONSEJO NACIONAL DE TELEVISIÓN DE CHILE. División de Estudios, Supervisión y Fomento: *Consumo televisivo infantil*. 1995. Santiago; *Consumo de televisión por cable. Un estudio cualitativo*. 1996. Santiago. *Consumo televisivo en pre-escolares. Diagnóstico y propuestas de acción*. 1996. Santiago.

- DEBRAY, RÉGIS. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona. Paidós Ediciones.
- FLICHY, PATRICE. 1993. *Una historia de la comunicación moderna*. México. Ediciones G. Gili.
- FUENZALIDA, VALERIO. 1997. *Televisión y cultura cotidiana. La influencia de la TV percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia*. Santiago. Ediciones CPU.
- FUENZALIDA, VALERIO & MARÍA HERMOSILLA. 1989. *Visiones y ambiciones del televidente. Estudios de recepción televisiva*. Santiago. CENECA Editorial.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo Editorial.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México. Grijalbo Editorial.
- GETINO, OCTAVIO. 1998. *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*. Santiago. Ediciones LOM.
- GIDDENS, ANTHONY. 1984. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- GIDDENS, ANTHONY. 1990. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid. Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ, JESÚS. 1995. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid. Cátedra Editorial.
- HORKHEIMER, MAX & THEODOR ADORNO. 1987. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- LULL, JAMES. 1997. *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- KIRK, GEOFFREY. 1973. *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona. Barral Editores.
- MC LUHAN, MARSHALL. 1969. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- MC LUHAN, MARSHALL. 1993. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México. Editorial Diana.
- MORLEY, DAVID. 1996. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- ONG, WALTER. 1997. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- PERRIAULT, JACQUES. 1991. *Las máquinas de comunicar*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- RIVANO, JUAN. 1997. *Los mitos. Su función en la sociedad y la cultura*. Santiago. Bravo y Allende Editores.
- SANTIBÁÑEZ, CRISTIÁN. 1997. *La problemática de género en la telenovela chilena: un acercamiento a la comunicación masmediática*. Centro Itata.
- SILVERSTONE, ROGER. 1996. *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- VILCHES, LORENZO. 1996. *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona. Ediciones Paidós.



VIVIR ENTRE DOS CULTURAS: LA DIFÍCIL SUSTENTACIÓN DE LA DIFERENCIA

*Jorge Rojas Hernández**

INTRODUCCIÓN

ENTRE 1973 Y EL 2000 HAN TRANSCURRIDO 27 años del trágico episodio que marcó para siempre la historia y la vida de la sociedad chilena. Este capítulo aún no se cierra, aunque las fuerzas políticas conservadoras, los “vencedores”, desean fervientemente cerrar definitivamente la página, olvidar el pasado y pensar sólo en el futuro, dejando que los muertos entierren a sus muertos, aun cuando sus paraderos permanezcan desconocidos... A su regreso al país, luego de su arresto o larga “retención” de Londres, más de cien procesos buscan inculpar a Pinochet por los asesinatos, torturas y desaparecimientos forzados ocurridos bajo el régimen militar.

El 23 de mayo de 2000 se filtró –y luego se confirmó– a la opinión pública la noticia de que la Corte de Apelaciones de Santiago habría desaforado al dictador autorrefugiado en la inmunidad del Senado, para someterlo a



Jorge Rojas Hernández

*Magister en Sociología y Ciencias Políticas de la Universidad de Hannover, Dr. Phil. Universidad de Hannover, Alemania Federal. Profesor Titular del Departamento de Sociología del Programa de Doctorado en Ciencias del Medio Ambiente del Centro EULA-Chile y del Programa de Doctorado en Educación de la Universidad de Concepción. Subdirector de Formación e Investigación del Centro de Ciencias Ambientales EULA-Chile, Universidad de Concepción, Chile. Autor de numerosas publicaciones.



proceso. Parece que estaba esperando esta noticia para empezar a escribir este artículo, con la esperanza de ver algún indicio de justicia. La derecha que durante su arresto en Londres clamó por el atropello inglés a la soberanía nacional, por el hecho de retener a un senador de la República y que defendió la competencia de los tribunales chilenos para ocuparse de los casos de atropello a los derechos humanos, ahora cambió su discurso patrioterico y ofrece intercambiar la impunidad de Pinochet por reformas políticas, que permitan cerrar la transición a la democracia. A esto denominan el paquete de la "paz social".

La historia del 11 de septiembre de 1973 aún no finaliza, aunque la Moneda haya sido remodelada, incluso abierta al tránsito de peatones y la democracia se haya reinstalado hace más de diez años. Chile avanza hacia la modernización, como queriendo olvidar en medio de la altura de los edificios y el esplendor de los productos importados, dejando atrás parte de su historia, entrando en el mercado y el mundo globalizado. Pero las heridas del pasado siguen abiertas, el bombardeo no ha cesado, las balas no han sido extraídas de los cuerpos, los muertos deambulan sin destino y los asesinos se han disfrazado de civilizados, callando lo que saben, sin testigos ni memoria, como si nada hubiese ocurrido o todo hubiese sido una simple equivocación.

Con un cierto éxito, semejante y paralelo al económico, la influyente elite, especialmente los herederos naturales del régimen autoritario, han buscado producir un "blanqueo" de Chile (Moulian, 1997: 33), un Chile sin memoria, reconciliado, digno de la confianza de los inversionistas, pragmático, libre de resentimientos, odiosidad y afanes de venganza. Es decir, un país emprendedor, que entierre sus heridas y mire con optimismo su futuro.

EL QUIEBRE DE 1973

Miren, ustedes son sacerdotes y trabajan en la iglesia. Ustedes pueden permitirse el lujo de ser misericordiosos y benevolentes. Yo soy soldado y tengo, como jefe del Estado, la responsabilidad de todo el pueblo chileno. El bacilo del comunismo ha invadido al pueblo. Por eso tengo que exterminar el comunismo. Los comunistas más peligrosos son los miristas. Hay que torturarlos porque si no, no cantan. La tortura es necesaria para extirpar el comunismo (declaraciones de Pinochet en: Ahumada y otros, tomo I, 1989: XXVII).

Estas declaraciones fueron hechas por Pinochet, el 24 de julio de 1974, al obispo Fernando Ariztía y al obispo de la iglesia luterana, Helmut Frenz, en una audiencia que les concedió en la calidad de presidentes del Comité de Cooperación para la Paz en Chile (COPACHI). Ambos personeros de la igle-



sia estaban en poder de numerosas denuncias, debidamente documentadas, sobre casos de torturas y existencia de centros de tortura a lo largo del país. Para Frenz, la expresión violación a los derechos humanos resultaba, en ese momento, una fórmula “eufemística y apaciguante”, frente a los crímenes gravísimos cometidos en nombre del Estado y con su autorización: detenciones arbitrarias, deportaciones y desaparición de personas, tortura y asesinato por orden del Estado. Al enfrentar a Pinochet, los sacerdotes fueron cuidadosos y prefirieron hablar de “apremios físicos” en vez de tortura, pero el propio dictador los increpó “¿quieren ustedes decir tortura?”. Luego defendió, sin eufemismos, la necesidad de la tortura, como instrumento legítimo para combatir a quienes eran considerados enemigos.

El pastor Frenz pagó con la expulsión de Chile su compromiso con la causa de los derechos humanos. Como muchos chilenos, tuvo que abandonar el país para salvaguardar su vida, regresando a Alemania, su país de origen. Su persona, sus acciones, representa emblemáticamente la solidaridad alemana con el pueblo chileno, sobre todo con los perseguidos. Entre ellos se encuentra también mi persona.

1973, 11 de septiembre, constituye una fecha traumática e inolvidable en la vida del país, especialmente de las víctimas, de los que sufrieron la persecución por sus ideas, por luchar por una sociedad más justa e igualitaria. Aún hoy, en el año 2000, en la entrada del siglo XXI, persiste vivo el quiebre violento de la democracia y de la convivencia entre los chilenos.

DE LA EMBAJADA AL EXILIO

Entrar a la embajada alemana en Santiago, así como a la de otros países, era una verdadera hazaña. Cercadas por militares o policías, atentos a cualquier movimiento extraño en su cercanía, resultaba muy difícil y arriesgado saltar un muro o golpear sus puertas. Para franquear los guardias se requería de la ayuda de instituciones humanitarias, como la iglesia. Se produjeron muchos casos de personas detenidas en los intentos de ingresar a las embajadas, así como de disparos contra los que saltaron muros, en busca de un territorio internacional protegido por las Naciones Unidas. Las entradas más formales, en algunos casos, requerían incluso de la “aprobación” de los partidos políticos organizados al interior de las embajadas, a fin de impedir el desmantelamiento de los partidos en el país y de evitar posibles infiltraciones del exilio por parte de los servicios de seguridad. Finalmente, antes de partir se produjeron los interrogatorios realizados por agentes de la policía alemana sobre la vida política del exiliado. Se trató, sin embargo, de un interrogatorio “voluntario” y amable.

Luego, la llegada a Alemania a fines de diciembre de 1973, en pleno invierno, frío y cubierto de nieve. Otra cultura, otro idioma, otra gente, otra

geografía. Todo era extraño, muy diferente a Chile. El fuerte sentimiento nacional, que históricamente ha cultivado el chileno, se reforzó en el exilio. La primera reacción fue siempre encontrar todo “malo”, el rechazo a la nueva realidad, la incomprensión de la nueva sociedad, agravada por el desconocimiento del idioma y la cultura.

La recepción fue cálida y bien organizada. Muchas familias alemanas, especialmente jóvenes, estaban dispuestas a llevarse a sus casas a una familia chilena para, de esta manera, facilitar nuestra integración. De hecho ello ocurrió, con muy diferentes resultados, incluyendo desencuentros culturales. Los problemas elementales fueron rápidamente resueltos, hasta quedar en departamentos, con cursos de idioma, becas para estudiar, kindergarten para los niños, trabajo para algunos y guías para enfrentarse a las instituciones y desafíos cotidianos.

LA SOLIDARIDAD

Las campañas por Chile en Alemania fueron impresionantes. Rápidamente se crearon innumerables Chile-Comités en diferentes ciudades. Nunca podré olvidar la gigantesca manifestación solidaria realizada a comienzos de 1974 en la ciudad de Frankfurt, convocada por los Chile-Comités existentes en Alemania. En ellos la participación de los chilenos exiliados era fundamental. Muchos jóvenes alemanes se politizaron con la experiencia chilena. Había que contar una y otra vez la experiencia socialista del gobierno de Allende, la historia de los partidos políticos, las causas del golpe militar y las perspectivas de lucha. Los chilenos, durante los primeros años de exilio, permanecieron organizados en sus respectivos partidos políticos, lo que se tradujo también en la reproducción de rencillas políticas y actitudes sectarias. Cada partido tenía una explicación particular al fatal desenlace de la historia. Los partidos alemanes, incluyendo a los extraparlamentarios, buscaron sus afines y apoyaron a los que mejor se acercaban a sus propias ideologías o definiciones doctrinarias. Con el transcurso del tiempo, esta tendencia se fue agudizando, introduciendo irracionalidad e ineficacia a las acciones del exilio.

Pero la solidaridad alemana fue también muy espontánea y masiva. Se emprendieron muchas acciones importantes para salvar la vida a muchos chilenos que estaban aún presos en Chile. Se apoyó la reconstrucción de los sindicatos, a poblaciones pobres víctimas de la represión, a comedores populares, a las organizaciones de defensa de los derechos humanos. Se recolectaron recursos económicos para apoyar la resistencia contra la dictadura.

Los primeros años de exilio fueron alivianados por esta inmensa solidaridad, por la generosidad de muchos alemanes, a quienes les recordaba la dura época del fascismo y, al mismo tiempo, anidaban la esperanza de con-

tribuir a poner fin a la dictadura. Se creía en la resistencia, en la capacidad histórica de organización del pueblo chileno, se creía incluso, en un comienzo del exilio, en la posibilidad de una división del ejército, entre constitucionales liderados por el general Carlos Prats y golpistas, encabezados por Pinochet. Esto último tampoco sucedió y Prats, con su señora, murieron en Buenos Aires, víctimas de un atentado terrorista planificado por la dictadura, como recién a partir de 1999 comienza a ser clarificado por una jueza argentina que investiga dicho crimen. La izquierda no entendió el carácter “fundacionalista” de la intervención militar y se propagó la ilusión de una caída inminente del régimen militar. Lo que no ocurrió, profundizando la desesperanza y desazón entre los exiliados.

EXILIO PROLONGADO

El exilio se prolongó, para algunos chilenos incluso se hizo permanente, sin retorno. Algunos fallecieron en el exilio, sin poder volver a ver la tierra donde seguían atrapadas sus raíces. Otros vivieron con la culpa del exilio, de haber abandonado la lucha, de ser “traidor” a la causa revolucionaria. Un grupo, minoritario, retornó clandestinamente al país, obedeciendo a algún ideal emancipatorio, una orden del partido o de algún caudillo equivocado. Pero todo fue inútil, la dictadura sobrevivió a todos los análisis apresurados y a las acciones voluntaristas de querer derrotarla. Los ideales tuvieron un alto costo para sus autores, en algunos casos les costó la vida o la separación familiar.

El exilio prolongado a la larga se transforma en una segunda derrota. Los partidos dejan de existir o se transforman en el último refugio de la patria lejana, inaccesible. La acción solidaria se limita a lo mínimo: al primero de mayo, al 11 de septiembre y reuniones en comités reducidos. El proceso progresivo de despolitización avanza en la conciencia de la mayoría de los chilenos, inmovilizándolos, generando inercia, disputas entre posiciones políticas, desconfianzas y distanciamiento entre amigos.

Todo ello se traduce en dispersión y, finalmente, en la búsqueda individual de caminos. Un sector de exiliados buscará por todos los medios retornar a Chile, lográndolo a mediados de la década de los ochenta, cuando la dictadura, como consecuencia de las protestas populares de esa época, permite el regreso al país de algunos chilenos, publicando sus nombres en diarios y consulados. Se trata del regreso legal. Muchos políticos, hoy en el Parlamento y el Gobierno de la Concertación, regresaron en ese momento. Pero también lo hicieron chilenos agobiados por el exilio, no deseosos de integrarse a la sociedad alemana, especialmente aquellos que vivían con las “maletas listas”, como se acostumbraba a decir.

El exilio significa desarraigo, separación violenta del hábitat territorial,



S3 S21 RICHTUNG WEDDEL

Estación Central de Hamburgo (Ext. Rev. Humboldt No. 113)

humano, social y cultural de una persona. Significa destruir los lazos comunitarios y societarios de un individuo, arrojándolo a un medio desconocido donde, por lo general, no quiere vivir. El exilio se traduce en una especie de desgarramiento interior, entre una parte del cuerpo que sigue afiatado a la tierra de origen, negándose a aceptar la nueva realidad y otra parte del cuerpo que sobrevive trasplantado, sobrepuesto en una nueva realidad. Esta escisión existencial es cotidiana, permanente. Se vive leyendo periódicos en español, recibiendo y archivando recortes de prensa sobre los acontecimientos del país, se escucha la radio Moscú, donde periodistas en el exilio informan sobre la resistencia. Se cuentan los días, meses y años, en medio del insomnio, el cansancio y la desesperanza. Se vive dividido, recordando la patria, la ciudad natal, los familiares, los amigos. Los recuerdos reconstituyen una y otra vez el pasado, impidiendo que se construya el presente y se avizore el futuro.

LA DIFÍCIL INTEGRACIÓN

Un grupo quiere retornar al país, otro se trata de integrar a la sociedad alemana y otro se desintegra. Pero, en el fondo, todos quieren regresar, sólo que mediante diferentes estrategias, plazos y caminos.

El proceso de integración a la sociedad alemana fue difícil. La primera barrera lo constituye el idioma, la segunda es de carácter cultural y la tercera, probablemente la más importante, la constituye la resistencia psíquico-cultural a perder lo propio, a pensar y actuar en forma diferente. Por otro lado, las facilidades proporcionadas por el “estado de bienestar social” permiten una forma pasiva o espontánea de integración: el acostumbrarse a no vivir en la necesidad, a tener asegurada la sobrevivencia, aun sin la imperiosa necesidad de trabajar o de hablar alemán. El “Arbeitsamt” y el “Sozialamt” son vocablos institucionales que traducen la integración pasiva y hacen llevar la vida en el exilio, aunque la dependencia económica, en algunos casos, produjo frustración, apatía y depresión permanentes.

Los prejuicios y estereotipos existentes entre muchos chilenos sobre la sociedad alemana: por ejemplo, los alemanes son “fríos”, “individualistas”, “programados”, “racionalistas”, “racistas”, se consideran “superiores”, “autoritarios”, etc., dificultaron la comprensión de la sociedad alemana y, por ende, retardaron el proceso de integración.

Otros se integraron, consumiendo. La sociedad alemana ofrecía —ofrece aún— muchas posibilidades de consumir, de adquirir bienes que, en la década de los setenta, sólo eran accesibles en Chile a una minoría. Rápidamente los chilenos adquirieron autos, refrigeradores, artefactos electrónicos, lavadoras, muebles, etc., así como pudieron viajar y disfrutar de vacaciones. Ningún chileno se hizo rico ni vivió el llamado “exilio dorado”, pero no le faltó

nada elemental, salvo la patria, el terruño, algo que probablemente cuando se tuvo no se apreció tanto como cuando se perdió. Se entró al consumo, aunque haya sido en forma moderada, sin mayor ostentación. También había que enviar ayuda económica a familiares necesitados en Chile.

También hubo quienes rechazaron el consumo y decidieron vivir en forma alternativa, asumiendo pautas y valores de vida provenientes del movimiento estudiantil del '68. Se incorporaron a comunidades, vivieron solidariamente. No fueron los más, pero fueron consecuentes. Estos sectores fueron los que mejor se integraron a la sociedad y los que con mayor rapidez "olvidaron" la patria. Eran jóvenes asimilados al medio alemán, familiarizados con la música, el arte y las nuevas formas de relaciones humanas que surgieron de los movimientos sociales.

No tenían patria que perder, no estaban dispuestos a vivir pensando en algo que estaba demasiado lejano, a un país que, si bien los había visto nacer, no los había visto crecer. El rápido aprendizaje del idioma, el establecimiento de relaciones con alemanes —de tipo amorosa, amistosa, de estudio, de trabajo y de convivencia— facilitaron enormemente el camino de integración a la sociedad alemana. El ser chileno les servía, en todo caso, como carnet de presentación, porque venían del socialismo, de un país pequeño que había intentado hacer una verdadera hazaña: abolir el capitalismo y construir el socialismo desde la democracia. Y por lo tanto, aunque derrotados, eran una mezcla entre "héroe" (idealista) y ciudadano golpeado del tercer mundo.

Algunos de estos chilenos asimilados a la cultura alternativa no lograron traspasar la frontera apátrida. Sus padres seguían representando el pasado, la derrota y la vida alternativa era dura y no garantizaba el éxito. Algunos jóvenes alemanes de la escena alternativa sufrían también sus dramas particulares y sociales, expresados en el rechazo del conservadurismo y la represión del estado alemán. Precariedad económica y social, desorientación, crisis de relaciones familiares y personales e incomunicación, dificultaban enormemente la posibilidad e intento por organizar y construir nuevas formas de vida y relaciones humanas. Los jóvenes chilenos, que frecuentaban el medio alternativo, fueron víctimas de una doble frustración: la incompreensión familiar y la del medio alternativo más radical. En algunos casos se produjeron desenlaces trágicos, caída en la drogadicción y en conductas delictivas. Ello se agravó con la desintegración de las familias: los padres se separaron, uno de ellos regresó a Chile, con uno o todos los hijos o bien, los hijos, ya grandes, se quedaron en Alemania.

Otros chilenos, los menos, trataron de mantener un "equilibrio" entre lo viejo y lo nuevo: Mantuvieron una difícil relación con Chile, mediante la información permanente, la solidaridad, el análisis crítico de los acontecimientos y de los partidos, dudando sobre la eficacia de la "resistencia" y de las posibilidades de derrocar al régimen militar, sufriendo desde lejos las



razzias practicadas en contra de jóvenes de poblaciones (conocidas como "operaciones rastrillo", la detención de todos los jóvenes de la población) y apoyando con entusiasmo y esperanza las protestas populares. Al mismo tiempo aprendieron alemán, se reciclaron profesionalmente, asimilaron los valores y comportamientos alemanes, respetando y apreciando los aspectos positivos de la sociedad alemana. No olvidaron su país, pero aceptaron la nueva realidad y se integraron socialmente, incluso políticamente, tomando parte en las discusiones y alternativas políticas imperantes en Alemania. Estos chilenos establecieron relaciones estables y profundas con alemanes, amistades que se mantienen inalterables al tiempo y la distancia.

EL PAÍS QUE YA NO EXISTÍA

Chile había cambiado profundamente, ya no era más lo que un día fue o lo que pensamos que había sido, cuando soñábamos desde lejos, desde el exilio, cuando rememorábamos su cordillera, mar y campo, su cultura y familia campesina. Ahora, era un país famoso por su dictadura y sus exportaciones. No se podía hablar muy fuerte ni claro. Los amigos ya no existían, habían muerto, emigrado o se habían olvidado de nosotros. Casi nada quedaba del pasado, salvo el nombre del país, algunos rincones y calles conocidas, aunque cambiadas, transformadas en negocios o edificadas con edificios. Es decir, a veces el cemento había tapado los recuerdos, borrado las pequeñas casitas, donde hablábamos bajito y creíamos ser felices, sin grandes ambiciones ni globalizaciones.

Ahora, el país se había internacionalizado, buscaba nichos para sus productos, sobre todo para los llamados no-tradicionales. El comercio y las ganancias inundaban el vocabulario y las preocupaciones de los chilenos. El RUT (Rol Único Tributario), una especie de número de presidiario, símbolo de la modernidad criolla, es lo más importante en la vida cotidiana. Sin RUT no se puede hacer nada, se carece de identidad, dignidad y credibilidad. Quien no tiene RUT no tiene territorio ni domicilio, es simplemente apátrida. Es indispensable para conseguir trabajo, para pagar con cheque, para abrir una cuenta bancaria, para obtener tarjeta de crédito, para matricularse en la universidad, para comprar o vender, para casarse o anular el matrimonio, para viajar, abandonar o ingresar al país, para recibir una carta del correo... Para todo es indispensable y se pregunta en cualquier circunstancia. El proceso de reintegración, la re-chilenización, pasa por éste RUT. Con el tiempo, se termina por aceptarlo, por aprenderlo de memoria y escribirlo automáticamente, como algo íntimamente nuestro, como el verdadero yo objetivado, numerizado. Forma parte del Chile moderno, individual e individualizado.

Muchas cosas no se entienden, simplemente. El lenguaje no es directo, está profundamente estructurado y codificado. Y los códigos, su desciframiento, son indispensables para entrar a la nueva sociedad, para comprenderla y buscar los intersticios adecuados de integración. Muchas veces un sí significa un no, depende cómo se diga, cómo se pronuncie. Bajo la dictadura no se podía hablar abiertamente, había que camuflarse, decir las cosas de otra manera. El lenguaje se convirtió en un instrumento fundamental de supervivencia. Uno no debe saber nada, el saber o la información constituye un peligro, porque es visto como una amenaza por los servicios de inteligencia. Mientras más “tonto”, menos informado y menos “inteligente”, mejor para el ciudadano. La inocencia y la ingenuidad constituyen virtudes apreciadas por el poder militar y económico. Y el estado de inocencia se puede aprender inteligentemente. Es decir, se entiende y no se entiende al mismo tiempo para sobrevivir, pero luego el lenguaje y sus secuelas permanecen, persisten en la sociedad postdictatorial como herencia y transformación.

Veinte o más años de alejamiento producen una significativa distancia entre los que se fueron y regresaron. Simplemente no se entienden las nuevas relaciones sociales y manifestaciones culturales. Se es extraño o el país resulta desconocido, por lo que es necesario empezar de nuevo, una especie de nuevo “exilio” interior.

¿Dónde está la comunidad, se preguntan los que regresan? ¿Dónde están mis raíces? ¿Dónde está mi país? Estas preguntas quedan sin responder.

El que partió al exilio se llevó como equipamiento un determinado país. En Alemania, a pesar de las resistencias a integrarse, el exiliado cambió bajo el influjo de la cultura y modo de ser alemán: se hizo más crítico, más abierto y más exigente, más formal y consciente de sus derechos. Por su parte, el mercado y la dictadura transformaron profundamente la sociedad chilena y los chilenos: les arrebataron sus derechos civiles y políticos, reduciéndolos a meros objetos de intercambio.

El chileno tuvo que abdicar de su pasado, olvidarse de sus tradiciones. En primer lugar, se despolitizó: la política, desprestigiada y reprimida por el régimen militar, dejó de tener sentido en la vida cotidiana del ciudadano. Ahora, para vivir había que prescindir de la política. La política se transformó en algo peligroso e indeseado. En segundo lugar, el chileno dejó atrás el sentido comunitario o colectivo, para entrar al progreso en forma individual, transformándose en competitivo. El individualismo surge del dominio del mercado y de la falta de estado social. Para triunfar en la vida es necesario atravesar individualmente la selva del mercado.

El retornado se encuentra con otro tipo de chileno, un ser con un perfil que no coincide para nada con el que conoció en el pasado, con lo que él mismo fue en definitiva. Esta realidad no se entiende o no se quiere entender, porque es dolorosa y desconcertante, muy difícil de aceptar. Entonces,

se puede volver a Alemania, ya sea imaginariamente o de verdad. Se vive desdoblado, con muchos países y realidades y sin ningún territorio seguro.

EL PRECIO DE SER DIFERENTE

Los testimonios que a continuación se relatan confirman las dificultades que representan los procesos de reintegración de personas que vivieron en exilio en Alemania (puede asimilarse también a experiencias ocurridas en otros países). El factor personal o subjetivo es esencial para poder comprender mejor lo que significa reincorporarse a una comunidad que se perdió y que no está dispuesta a recibir con los brazos abiertos a los hijos que partieron al extranjero, aunque haya sido por razones involuntarias y de fuerza.

A mi regreso a Chile, en 1983, me resultó muy difícil comprender los códigos de habla empleados por los chilenos. En sectores democráticos, con los que uno tenía normalmente relaciones, resultaba difícil establecer relaciones. Te observaban con desconfianza, como un ser "raro", diferente, vestido con otras ropas... Ellos se quedaron adentro, en Chile. Tú saliste, al exilio "dorado", lo pasaste bien, mientras que los que se quedaron lo pasaron mal, se sacrificaron. Se siente envidia profesional. Por lo tanto, no había posibilidad de comunicación. Había que pensar en otras cosas. Ya no hablé más de que fui exiliada. Traté de borrar el hecho de haber sido exiliada. Cada vez me resultaba más difícil decir "yo fui exiliada".

Por su parte, algunos exiliados, en Santiago, vivían del pasado. Se juntaban y hablaban de lo rica que eran las Bratwurst, la cerveza y de lo bien que lo habían pasado en Hamburgo o Hannover. La historia se repetía. Ahora hablaban mal de Chile, todo lo encontraban malo. Igual que en Alemania, al comienzo del exilio, todo era malo...

La gente no maduró la experiencia del exilio, en el sentido de decir esto fue bueno o malo. Tampoco se maduró el retorno. Las experiencias del exilio no se analizaron ni comunicaron. En mi trabajo con exiliados retornados, entre 1985 y 1991 en la OIM (Organización Internacional de Migraciones), pude constatar esta falencia, la falta de espacios y discusiones sobre las experiencias de exilio.

¿Dónde se plasmaron las experiencias del exilio? La sociedad chilena no creó espacios para aprovechar las experiencias de los exiliados en el extranjero. No se valoró la visión más amplia que se podía traer de afuera. No se reconoció el aporte que esta visión podría significar para el desarrollo de la sociedad chilena. Por el contrario, ¡ojalá nadie se entere que fuiste exiliado!

Resulta muy difícil integrarse a la sociedad chilena. No se produce una integración profunda de tu ser, porque no te reconocen tus valores, lo que eres. Este es un país muy escindido socialmente. Un sector social no conoce al otro. Nosotros somos una escisión más. Pero lo que se quiere ocultar no se puede ocultar, siempre sale a flote, reverbera... La gente en Chile ve sólo

parcialidades. Nadie dice que el problema de los derechos humanos es un mal para todos, como también lo es el exilio. Además, el hecho de ser mujer y de vivir sola con sus hijas complica aún más las relaciones. Se vive encerrada, trabajando, con pocas amistades.

Eramos diferentes. Es muy difícil asimilarse como diferente y ser aceptado como diferente. Por lo mismo que no te puedes integrar completamente, porque eres diferente y no te respetan como tal. En Alemania aprendí a ser más tolerante, a tener una visión más amplia de las cosas y problemas. Allá es posible ser diferente y se respeta la diferencia, hay más oportunidades. En Chile, la sociedad es más superficial, lo que dificulta el diálogo y la comunicación. Si a ello agregamos la inseguridad en el trabajo y las bajas remuneraciones, se completa el cuadro de las dificultades de reinserción... (entrevista a retornada de Alemania, 4.6.2000).

Mario llegó a Alemania en diciembre de 1976. Vivió en la cuenca del Ruhr, en Bochum, Essen y Gelsenkirchen hasta 1990, fecha en que regresó a Chile, a la ciudad de San Felipe. Llegó joven a Alemania, estudió Pedagogía Social y trabajó vinculado a la iglesia luterana. Trabajó activamente en comités de solidaridad con Chile, apoyó proyectos sociales. Se solidarizó con los extranjeros discriminados en Alemania y se integró a la vida alemana, asumiendo aspectos fundamentales de la cultura alemana alternativa: se sumó al movimiento pro desarme y pro paz, al movimiento verde de defensa del medio ambiente y a la construcción de nuevas relaciones humanas. Respaldo por el CIM regresó a Chile, para trabajar en un Hogar de Niños en situación irregular, perteneciente al Obispado de San Felipe, entregando los conocimientos pedagógicos adquiridos en Alemania. Mario también ha experimentado dificultades en su proceso de integración al medio chileno:

La integración ha sido difícil, sobre todo en un pueblo pequeño. Las resistencias dicen relación con la existencia de profundos celos profesionales. Existe el temor de que uno le quite el trabajo, por el hecho de haber estudiado en Alemania. En el trabajo me hacían la vida imposible, porque pensaban que podía ascender. ¿Cómo se manifestaba esta hostilidad? Bueno, en el trabajo me dieron un puesto formalmente importante, el de coordinador pedagógico, pero los colegas no asistían a las jornadas pedagógicas que organizaba y la directora del Hogar no me respaldaba, lo que se tradujo en frustración profesional y personal. Por estas razones decidí renunciar al trabajo.

Un año estuve cesante, sin poder encontrar trabajo. Con mi mujer, alemana, pensamos incluso en volver a Alemania si no encontrábamos trabajo. Al final, decidimos quedarnos y gracias al respaldo económico de Suecia y de la Iglesia Luterana alemana y al respaldo institucional del Obispado, organicé un Hogar de Jóvenes y una Casa para Mujeres Jóvenes (maltratadas). De esta manera, estos jóvenes logran vivir en un hogar, tener familia, estudiar e insertarse en la sociedad.

Lo que más me “choqueó” (molestó) en Chile fue el “chaqueteo” (chilenismo que significa “tirar la chaqueta”, impedir que alguien ascienda socialmente o que sea mejor), así como la existencia de “pitutos” (arte de conseguir beneficios por medio de influencias o relaciones amistosas). También me impresionó la poca autenticidad en las relaciones personales. Las relaciones personales son muy sofisticadas, se dan muchas vueltas o rodeos antes de decir la verdad, no se es franco ni abierto. En cambio, en Alemania existe una mayor franqueza en las relaciones personales, los problemas se discuten abiertamente, sin mayores rodeos.

También me impresionó el miedo existente en la sociedad, el temor a una vuelta atrás, a pesar de vivir en democracia. Así por ejemplo, el tema de los derechos humanos se trataba muy restringidamente. La mayoría quiere vivir sin venganzas, sin importarle mayormente la justicia. Decían que habían sufrido mucho. A ello se suma el materialismo y el consumismo, el deseo de tener más cosas, de portar tarjetas de créditos y endeudarse más allá de sus ingresos.

Me ha costado mucho integrarme, no obstante los esfuerzos desplegados en ese sentido. A partir de 1997, después de la separación de mi señora, al romperse una parte del vínculo bicultural (lo mantengo aún con mi hijo), me vi en la necesidad natural de construir nuevos tejidos de relaciones sociales, las que quedaron “liberadas” de ese constante doblarse y responder a dos patrones culturales diferentes. No es que lo “alemán” se me fue, sólo que mis relaciones se hicieron más abiertas. Pero tampoco son fáciles ahora. Por ejemplo, las relaciones amorosas son, muchas veces, difícilísimas, por las distintas expectativas que se despiertan. Ahí mantengo una cierta influencia alemana: no me dejo “atrapar” tan rápidamente... Pero he tenido que empezar a vivir más a fondo la realidad chilena, tal cual como ella es y fui, de esta manera, mejor aceptado, como uno más de ellos. Pero a pesar de este cambio, aún tengo problemas de integración. Me increpan que soy muy “frío” en las relaciones personales, muy alemán... Lo que no es cierto, simplemente soy diferente. Es muy dura la integración (entrevista a Mario, retornado de Alemania, 4.6.2000).

La dificultad de la integración se explica por las transformaciones sociales y culturales que experimenta tanto el que retorna como la sociedad en la que quiere insertarse. A los chilenos en general no les interesa que retornen los que se fueron, sobre todo si pueden representar una “amenaza” a sus posiciones. Además, los que se fueron ahora son “diferentes”, es decir, son extranjeros, se germanizaron (en el caso de los que vivían en Alemania) y ello molesta a los chilenos, acostumbrados a discriminar a las minorías, a las étnicas como el pueblo mapuche por ejemplo. El chileno “de afuera”, ahora ex exiliado, resulta demasiado “diferente”, no representa el Chile de hoy, lo que él es como ciudadano en la homogeneidad simplificadora del mercado. Este chileno no quiere escuchar otro discurso, después del “sacrificio” que hicieron, al hacer patria permaneciendo en el país. A ello se agrega la cultura

de la desconfianza y el individualismo premoderno imperantes, dificultando aún más las relaciones humanas.

Las cosas malas que en este país ocurren se hacen también con “orgullo” nacional. Una vez un nuevo chileno estacionó indebidamente su inmensa camioneta en un supermercado y se fue a comprar, obstruyendo la salida de mi auto y la de otros que igual que él hacían compras, no obstante que había otros estacionamientos libres. Cuando le pregunté de buena forma por qué se había estacionado allí en medio de la calle, respondió: “Bueno, si no les gusta vuélvanse a su país...” No era necesario disculparse frente a extranjeros. Otro ejemplo similar, pero más fuerte ocurrió en 1996: con motivo de un conflicto estudiantil en la universidad, un pequeño grupo de estudiantes escribió en un muro “que retornen al exilio”, refiriéndose a docentes que habían vivido en el exilio, no obstante que los problemas en cuestión se relacionaban con la falta de recursos estatales para las universidades y a pesar de que los docentes retornados apoyaban con fuerza la causa estudiantil. Era muy duro leer esa frase fascistoide o cargada de resentimiento. Por cierto que no se debe ni se quiere generalizar. Pero cuesta ser aceptado, ser reconocido. Ello sólo es posible en la medida que se construye un espacio propio, aceptando las reglas locales, pero sin renunciar a la diferencia, a la identidad propia.

La diferencia hoy es un valor universal. Precisamente el proceso de globalización que afecta al mundo deja espacios a la diferencia. Una identidad global sería una especie de etiqueta de masas, difícil de sostener en el tiempo. La diversidad local o regional, las formas alternativas de pensar y vivir, constituyen pilares fundamentales de construcción de arraigo e identidad. El cultivo de la diferencia enriquece la sociedad, proporcionándole más opciones posibles de desarrollo y superación de sus diversos problemas.

Con el tiempo y la perseverancia y, sobre todo, mostrando una actitud “positiva” o constructiva —muy valorado en la sociedad chilena— se logra obtener el reconocimiento social, echando nuevas raíces, desde la diferencia y con acento alemán.

¿A qué sociedad se pertenece? La globalización o la aldea global, de que tanto se habla, no tiene respuesta para esta pregunta. Sólo puedo adelantar que en la medida en que Chile es cada vez menos país, en la medida en que se desterritorializa junto con sus productos de exportación y la navegación por internet, en esa misma medida resulta vital haber asimilado otra cultura, para autosostenerse en un mundo frágil e incierto y contribuir desde la diversidad al desarrollo del nuevo país, que aún está por nacer a partir de todos nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUMADA, EUGENIO; RODRIGO ATRIA, JAVIER LUIS EGAÑA, AUGUSTO GÓNGORA, CARMEN QUESNEY, GUSTAVO SABALL Y GUSTAVO VILLALOBOS (1989). *Chile: La memoria prohibida*. Tomos I, II y III. Pehuén, Santiago.
- COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN, presidida por Raúl Rettig (1991). *Síntesis del Informe de la Comisión Verdad y Reconciliación*. Comisión Chilena de Derechos Humanos / Centro IDEAS. Santiago.
- GUILLAUDAT, PATRICK Y PIERRE MOUTERDE. *Los movimientos sociales en Chile 1973-1993*. LOM. Santiago, 1998.
- LIRA, ELIZABETH Y BRIAN LOVEMAN. "Derechos humanos en la transición 'modelo': Chile 1988-1999". En: Drake, Paul e Iván Jaksic (compiladores). *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*. LOM. Santiago, 1999.
- MOULIAN, TOMÁS (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM, Santiago.
- ROJAS, JORGE. "La sociedad chilena postdictatorial. Entre la modernización y el imaginario democrático", *Nueva Sociedad* N° 165, Caracas, enero-febrero, 2000.



Plástica

ROSER BRU: FUGAS Y RETORNOS DE LO VIVO LEJANO

*María Nieves Alonso**

“Sólo lo fugitivo permanece y dura”.

QUEVEDO

“El dibujo da existencia, todo lo dibujado es”.

LEONARDO

I

SE HA DICHO QUE LOS DIBUJOS de las pinturas rupestres tenían más el propósito de capturar una especie de sortilegio que de representar a los hombres y animales que allí aparecen. Es como si la línea, al mostrar la esencia del objeto, se hubiese apoderado de él con una fuerza mayor que la del acoso o la caza. Dibujar es un intento de poseer a través de la representación. Por otra parte, representar la muerte, el dolor, la ausencia, es un intento por conjurarlos. Al nombrarlos, trazarlos, dibujarlos, tal vez, se los aprehende y se los domina.

En otro lugar, Barthes ha escrito que la foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí y del cual han salido radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí. Importa poco el tiempo que dura la transmisión: la foto del ser desaparecido viene a impresionarme igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de lo fotografiado a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados... La fotografía no dice forzosamente “lo que no es, sino tan sólo y sin duda lo que ha sido” (Barthes, 1994).



María Nieves Alonso

*Profesora de Literatura, Directora de Extensión de la Universidad de Concepción.

La fotografía no es inocente, transforma lo real, es huella y ante todo es "index". Restitución de una presencia: "Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia" (Dubois). El dibujo es el instrumento que nos ayuda a pensar sobre la forma, su función está lejos de ser la de reproducir la realidad. El verdadero dibujante no quiere enseñarnos cómo es la realidad, sino más bien cómo podría haber sido y en otro sentido es también un adelantado del futuro, es la extensión de la mano hacia un porvenir. Por eso su tarea oscila entre el entusiasmo y el terror. Todo determinado por el arte de mirar y el oficio de capturar. Se pinta con el cerebro, no con la mano, afirma Leonardo. Lo natural del hombre es la creatividad, para lograrla se vale tanto de la ciencia, como de la técnica y el arte. Mirar, conocer, poseer, animar, los ojos y las manos... el cerebro... la memoria... la voluntad. Lo importante no es saber hacia dónde se va, sino de dónde se viene, nos dice Jorge Luis Borges citado por Roser. Además, ¿quién habló de certezas?, ¿quién habló de victorias?, lo que hay aquí es pura resistencia; puros encuentros que permiten poblar el desierto con tribus, faunas y floras; puro reconocimiento y conjuro de las fuerzas de la finitud.

II

Todo lo escrito es, la escritura da existencia. Y yo recuerdo que la crítica sobre Roser Bru es lúcida y diversa. Está llena de voces que dan otras palabras a esta artista de infinita mirada, heredera de muy buenos antepasados y uno de cuyos fuertes es la animación, la acción y efecto de animar, es decir, "infundir vigor a un ser viviente (...) infundir energía moral a uno; excitar a una acción, hacer que las obras de arte, hacer que las cosas parezcan dotadas de vida, dotar de movimiento a cosas inanimadas" (DRAE). Todo esto bañado por las luces y sombras de una historia de la que la pintora es testigo y a la que responde con el "estruendo mudo" del gesto que le permita transitar, "cobrar ánimo y esfuerzo para pasar" las zonas fronterizas del territorio del arte y la existencia.

Así, Enrique Lihn destaca su preocupación por la fotografía, la búsqueda de sus "imagos" en los fantasmas contemporáneos de la cámara. Roser pinta lo pintado y lo fotografiado. Pulsión gráfica. Pictogenia. Acertijo de la femineidad. Animitismo. Conversión del cuadro en "animita", sagrario o relicario: "Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Edith Piaf, Violeta Parra, esas muertas punzantes, fotogénicas, pasto de los olvidos y las memorias" ("Acertijo de la femineidad", en Varios, *Roser Bru*, Santiago, Editorial Antártica, p. 22). La esencia de este arte, piensa Alexandre Cirici, es el metalenguaje, la forma que nace de la relación establecida entre las imágenes y sus entornos, entre los textos y las imágenes, entre los entornos y los textos ("La perfecta

coherencia de los conjuntos”, ob. cit., p. 29). Por eso, el miliciano que estalla en el aire en 1936 no es sólo la víctima que cae en España. “El transcurso del tiempo”, “50 años después”. España 1936. Chile 1973. “España en el corazón de Pablo Neruda”. “Canto a la muerte y resurrección de Lluís Campanys”... Muerte y resurrección. Anima. Todo lo dibujado es y la memoria no será más inocente después de oír a Churchill decir que “todo lo que se ventila en España no vale la vida de un marinero inglés”. Pero no quiero pensar en los dichos del Primer Ministro.

La pintura de Bru –afirma Justo Pastor Mellado– es una extensión materizante de la práctica del grabado con la que realiza una doble resistencia: “por una parte contra la dictadura política, y, por otra, contra el reduccionismo analítico que sepultaba –y aún sepulta– la tradición pictórica chilena, negando las vicisitudes simbólicas y formales de su origen” (“La doble resistencia de Roser Bru”, ob. cit., p. 23). Roser remeda, parodia, vuelve a pintar y reescribe, exhibiendo sus filiaciones, su genealogía y sus diferencias. Resignifica de tal modo, dice Carlos Pérez Villalobos, que el prefijo *re-* no designa un exceso, una agregación, sino todo lo contrario, un receso, una resta, que quita, des-construye, en la sustancia del ícono biográfico todo lo que en ella disimula la ausencia. Distingue “entre conmemoración y recuerdo, como quien opone erección a pliegue (...), pone la imagen bajo el régimen del velamiento, de la mutilación, del desenfoque, del trazo inacabado, todas operaciones que quieren connotar el trabajo de la memoria –trabajo de aniquilamiento y reserva– y que devuelven a la efigie las huellas de la ausencia y el faenar de la muerte que los demarca” (Carlos Pérez Villalobos, “El recurso de la memoria”, ob. cit., p. 28). Pintura, pues, que no es huella de lo que ya no es (“el pasado clausurado”) sino rastro del fantasma (“lo que ha sido y retorna”).

Transcurso y permanencia en el tiempo. Son más de cuarenta los años de vigencia de esta obra que Adriana Valdés ha analizado como apasionante meditación sobre el cuerpo de la mujer, sobre la muerte y sobre la pintura, la mirada y la representación: “Larga meditación suya, pincel en mano, ésa es la pintura de Roser” (Adriana Valdés, “Cita con la pintura”, ob. cit., p. 9). Registro intenso de cambios enormes en la historia colectiva y personal a la vez que una notable coherencia meditativa, un hilo que no se pierde en las diferentes variaciones de los motivos recurrentes. Nada reaparece igual: pero todo reaparece en esta obra que Diamela Eltit descifra como lúcida y lúdica forma de persistencia de la mujer en la configuración de su propia gramática: “Roser Bru ejerce su propia manualidad al volver a recorrer este cuerpo que también le pertenece en el interior de la pintura nacional. Roser Bru, en tanto pintora, ha generado cuerpos y más cuerpos integrando, denunciando, confirmando su incesante hacer que la ha ubicado en los centros de un relato visual de indudable sentido cultural. Y, a la manera de una

fina y particular sintaxis, (se) ha retratado en la espera, espera del hijo, impacto del cuerpo”. Embarazadas con brazos que esperan una lana inexistente, pues las parejas de estas madres aún no se presentan: “¿Quién falta?, ¿qué falta en esta escena?” (“La asombrosa cercana”, ob. cit., p. 25).

Pedro Millar asegura que la obra de la hiladora de cuerpos así expandidos, así duplicados, procede de un tipo de pensamiento que señala siempre a la espiritualidad de los cuerpos y materias y María Luisa Borrás la enraíza de modo fundamental en Cataluña: “Me atrevería a situar el conjunto de su obra, tan personal e inconfundible, a medio entre las materias de Antonio Tàpies y el matizado colorido de Ráfols Casamada. Además, por su compromiso con la historia así como con los hombres y mujeres de su tiempo, sin embargo, creo que cabría situar su pintura en proximidad, quizás, a la de Guinovart” (“La obra comprometida de Roser Bru”, ob. cit., p. 21). Ella viene, sin duda, de España, de su guerra, de sus poetas, de sus pintores, pero también procede de América, de Chile, de Frida Kahlo, de Gabriela Mistral, de Enrique Lihn, de Pablo Neruda, de las animitas... Ella procede, ella viene, ella anima, ella mete algo en el hueco de algunas piezas para darle solidez (DRAE). Ella anima sus fotos, se apropia de su ánima en una captura precisa, singular.

III

Entre presencias y ausencias, el arte de Roser, el gesto de hilar y capturar, el deseo de celebrar y animar y el oficio de mirar. Mirar la muerte, descifrar el enigma, mostrar el horror, exorcizar el miedo.

Hay en las pinturas, dibujos, grabados, aguafuertes, serigrafías y buri-les de esta artista de memoria amorosa y rebelde un carácter elegíaco que yo quiero destacar y que parece proceder de, al menos, dos pasados, dos genealogías, dos líneas inevitablemente consanguíneas. Una de ellas, la de la antigua forma cultivada por Catulo, Tíbulo, Propertio y Ovidio, se expande en nuestra lengua castellana, familiar y transgresora, desde que el Arcipreste imprecara y reclamara por la muerte de Trotaconventos y Jorge Manrique aceptara y se consolara de la muerte de su padre. Quevedo, Rodrigo Caro, Garcilaso, García Lorca, Miguel Hernández, Pablo Neruda, han sido algunos de los poetas que han tematizado la caída, la muerte a deshora, el transcurso del tiempo, la fugacidad de los bienes, la cogida y el *ubi sunt* tan potente de esta serie que siempre se pregunta: ¿Dónde están? ¿Qué se hicieron?

La tradición occidental de la elegía literaria y “Alturas de Macchu Picchu”, gozne de la otra línea, de la otra tradición. La gran genealogía de los cantos aztecas, mayas, náhuatl, otomíes y quechuas que también preguntan y afirman, caen y se levantan:

¿He de irme como las flores que perecieron?
¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada de mi fama aquí en la tierra?
¡Al menos mis flores, al menos mis cantos!
¡Aquí en la tierra es la región del momento fugaz!

¿Tienen raíz, son verdaderos los hombres? (...)
Sin terminar dejamos las cosas.
Por esto lloro,
me aflijo. (...)
Nuestra casa común es la tierra
En el lugar del misterio, allá,
¿También es así?

El río pasa, pasa:
nunca cesa.
El viento pasa, pasa:
nunca cesa.
La vida pasa,
nunca regresa.

Los unos y los otros, frágiles y expectantes, tratando de descifrar el rostro de la esfinge. En unos y otros la imprecación a la muerte y el dolor por la fugacidad de toda cosa. Pero he ahí el poema, he ahí el dibujo. Memoria y consuelo. He ahí la resistencia. Una resistencia que toma la forma, la hechura y el aspecto de palabras, líneas, manchas o esfumado de colores de poemas, dibujos y pinturas. El milagro del arte es entonces su artificio, su mentira es su don, su regalo es velarnos, ayudarnos a luchar con la angustiada ansiedad por no morir que nos palpita adentro. Animar en el doble sentido o en sus múltiples sentidos: dar ánimo, dar alma, divertir, hacer permanecer...

Pintar un cuadro, escribir un poema, dice Pedro Salinas, dura siempre un punto más allá de la experiencia que recoge. Caer y recoger. La caída también como constante en esta historia. Roser trabaja y desconstruye la disyunción que con Quevedo podemos denominar cuna y sepultura y con Roser, vientre y sepultura.

El *ubi sunt* de las elegías cultas y de la tradición popular, las "animitas" de los caminos y de las gracias están aquí presentes. Muertos que conceden favores, que protegen, castigan y muestran, aparecen y reaparecen en estas pinturas cargadas de obsesiones, guiños y señales.

Así puedo entender la serie de los muertos notables de Roser, los héroes personales de esta pintora que tiene mucho de épica y que como

Manrique en su elegía famosa hace de su pintura historia de lo(s) mortal(es) y no relato de muerte.

Vida de honor, el mundo atrozmente fugitivo es la ocasión que se le ofrece al ser humano, al artista, para hacer algo y rechazar la indiferencia y el desaliento. Lograr una medida de grandeza. Eso han hecho, eso tienen todos los ojos, todos los rostros en que se mira Roser: Kafka y Milena, Frida, Gabriela, Enrique, una detenida desaparecida, los rostros del Fayum. Eso se ve en los ojos de Diamela, de Agna, de Tessa...

Dicen que son mortales. Aquí se sostiene que parecen (in)mortales. La infinita vida... más que la infinita muerte.

Conviene recordar, lo debí hacer antes, que, según el arte poética de Horacio, la elegía procede tanto de las ceremonias fúnebres (llantos e inscripciones en honor al difunto) como de las acciones de gracias votivas que acompañan a las obladas de los fieles. De allí proceden dos caracteres bien diferenciados de la elegía: la tristeza y el dolor por la muerte de alguien, pero también la alegría que se debe al amor, a la cosecha. Estas son las dos vertientes entre las que discurre leve, intensa, "subversiva", "levantisca", heterodoxa, áspera, la creación de esta artista catalana, chilena y española que pinta con tan gozoso afán, "con una especie de rara felicidad", tal vez porque sabe, como Nietzsche, que la vida sólo es posible por las ilusiones artísticas, que la *única* felicidad está en la creación. Esta doble vertiente que aparece y desaparece, se adelgaza o potencia en los dibujos y pinturas significados por el *entre* del que hablamos. Entre el principio de la vida y de lo erótico –las maternidades, las hijas, el pan, la sandía, ¿por qué no la granada?, la mesa de la paz, las epifanías– y el principio de la destrucción, de lo tanático: las caídas, las tomas, la desaparición de los cuerpos, la guerra estableciendo sus marcas en las líneas a través de las reiteraciones, las desfiguraciones, el desdibujamiento, el esfumado, las incisiones, el claveteado, el scotch. Hilando y deshilando la vida, hilando y deshilando la muerte. Las parcas y las hadas son hilanderas. También Roser usa el hilo, la madeja, ¡el pelo!, como conexión esencial en cualquiera de los planos (espiritual, biológico social) para crear y mantener la vida. Pero parcas y hadas son femininas, están relacionadas con la esfera de la luna, es decir, con lo transitorio, con lo que tiene fases, con lo que se pliega y se despliega: los álbumes, las fotos, las camas, las mesas, el ovillo, el cuerpo.

Retracción y expectación. Hay algo expectante en las figuras de esta pintora, escribe Santos Torrealba en 1963, en sus hombres y mujeres ausentes, situados fuera del tiempo, y en sus niños que no se sabe si duermen o se encuentran indecisos entre el ser y la nada: "No hay en ellos angustia ni temor excesivo". Este rasgo de quietud y entereza se mantendrá en la mayoría de sus obras, aun cuando en las posteriores a 1973 la "subversión" plástica de la que habla Romero en 1967 se vuelve acusación airada, resistencia potente y muda por los sucesos que nuevamente debe vivir. "Todo lo que se

ventila en España no vale la vida de un marino inglés”: el lado de allá... “Los detenidos desaparecidos me tienen curco”. “Hay que extirpar el cáncer marxista”: el lado de acá. La repetición, la pesadilla, la vuelta de las fuerzas reactivas y de muerte. La artista va agregando intensidades éticas y nuevas figuraciones a una obra ya, en el origen, profundamente domiciliada, de fuerte inclinación antropomórfica y muy alerta.

Estos son los momentos de la “despintura”, de tachar, borrar y violentar el dibujo, la tela. El tiempo de producir un álbum de fotos transpersonal para una mirada colectiva y el de los colores negros, violetas y cárdenos. El tiempo de invocar y exhibir el hueco real de los ausentes. Aparecen las cariátides, las mujeres sin brazos, esas “contrafiguras de la memoria, sus víctimas petrificadas” (Valdés) que también tienen el sello de las grandes mujeres de la península ibérica como la Dama de Elche. La memoria de los rostros tan queridos y las luminosas materias tocadas por la mano de la mala muerte, de la muerte a traición y sin ritos familiares, con puros rituales de sangre derramada y extrañeza.

Sin embargo, lo suyo es animar(se) y vendrá pronto el reencuentro con Velázquez, el pintor que mira, se mira y es mirado por excelencia, y una nueva epifanía descenderá sobre las cosas y los seres de sus cuadros. En la etapa posterior a 1988 reaparecen temas aparentemente dejados de lado, como las figuras de las Meninas (“explosión de pinturas sobre las Meninas”), ahora diseminadas, intervenidas, entrecruzadas con otros destinos y otros gestos. La riqueza de esta etapa reciente combina el cambio de luminosidades, el redescubrimiento del gozo pictórico, de los frutos y de las materias de la vida, con la reflexión tal vez más dura que jamás haya hecho sobre la fugacidad de estas “producciones del tiempo” (He vuelto a Valdés).

Y, finalmente, en esta obra en que observamos a Roser en un constante devenir otro(a), en una reelaboración multiforme de sus temas y obsesiones, se produce el encuentro explícito con Goya, el gran antepasado que crea la serie de grabados más notable de nuestra historia del arte y que da otro sello al dibujo que hereda de las cuevas de Altamira, de Puente Viesgo, de Leonardo y de Rembrandt. Roser aún aprende, aprende de Goya, de las formas de crónica, demanda, sátira y alivio que son ellas mismas. Rostro de grandeza y figura de grotesco, Goya se le ofrece plural en sus caprichos, sus peleles, sus fiestas, sus fusilamientos, sus horrores, sus personajes de corte, sus colores y su realismo que incluye el ánimo, la imaginación, el subconsciente productor de monstruos, el sueño y la razón. “Intellectum tibi dabo”, también imaginación, voluntad, memoria... y grandes posibilidades de infringimiento.

Umbral y llave, la pintura de Roser, genealógica, celebradora, personal y pública, escenifica su múltiple filiación, su estar *entre* y su “yo es otra” aprendido de Rimbaud que le permite aprovechar el otro cuerpo para decir quién se es y dónde se está.

Un poeta catalán que yo amo dice que “la poesía no tiene más función que enunciar, expresar o describir (dar forma) relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son o lo serán...”. Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son sacrales cuando te devuelven una imagen inteligible de ti mismo. De la luz de la infancia a la de todos los días hay un trecho muy grande: la experiencia del tiempo y la biografía de una deserrada, pero por entre esto el relámpago de la vida. Umbral y llave, la pintura, los dibujos, las fotos de Roser limpian, alivian y animan. No fabrican ser, mantienen las cosas en el ser. Alguien estuvo allí. En nuestro pasado ellos están. Como escribe Foucault, a propósito de Roussel, su función consiste en hacer permanecer, conservar las imágenes, guardar la herencia y los derechos. También dejar “pasar”, franquear los obstáculos, mostrar lo borrado, reaparecer del otro lado de la noche, abrir ese espacio que también es el del amor y la comunicación.





50 años después, 1989 / 100 x 100 cm.



A las maternidades, 1990 / 92 x 73 cm.



La memoria I, 1973 / 85 x 60 cm.



Gabriela Mistral, 1983 / 50 x 80 cm.



Kafka y Milena, 1983 / 50 x 80 cm.



Vida de Rimbaud, 1992 / 150 x 120 cm.



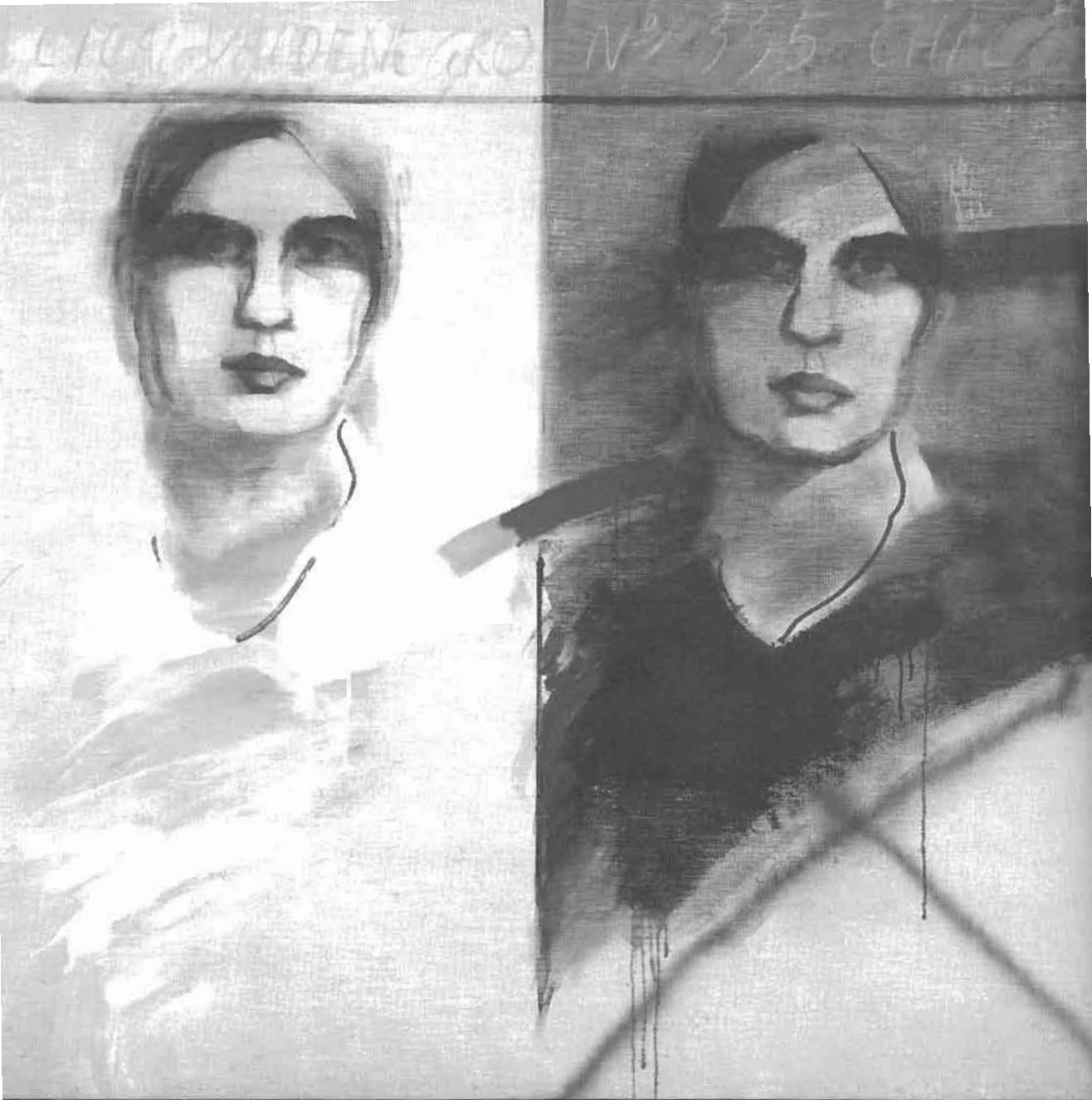
Triptico de Rimbaud, 1995 / 40 x 90 cm.



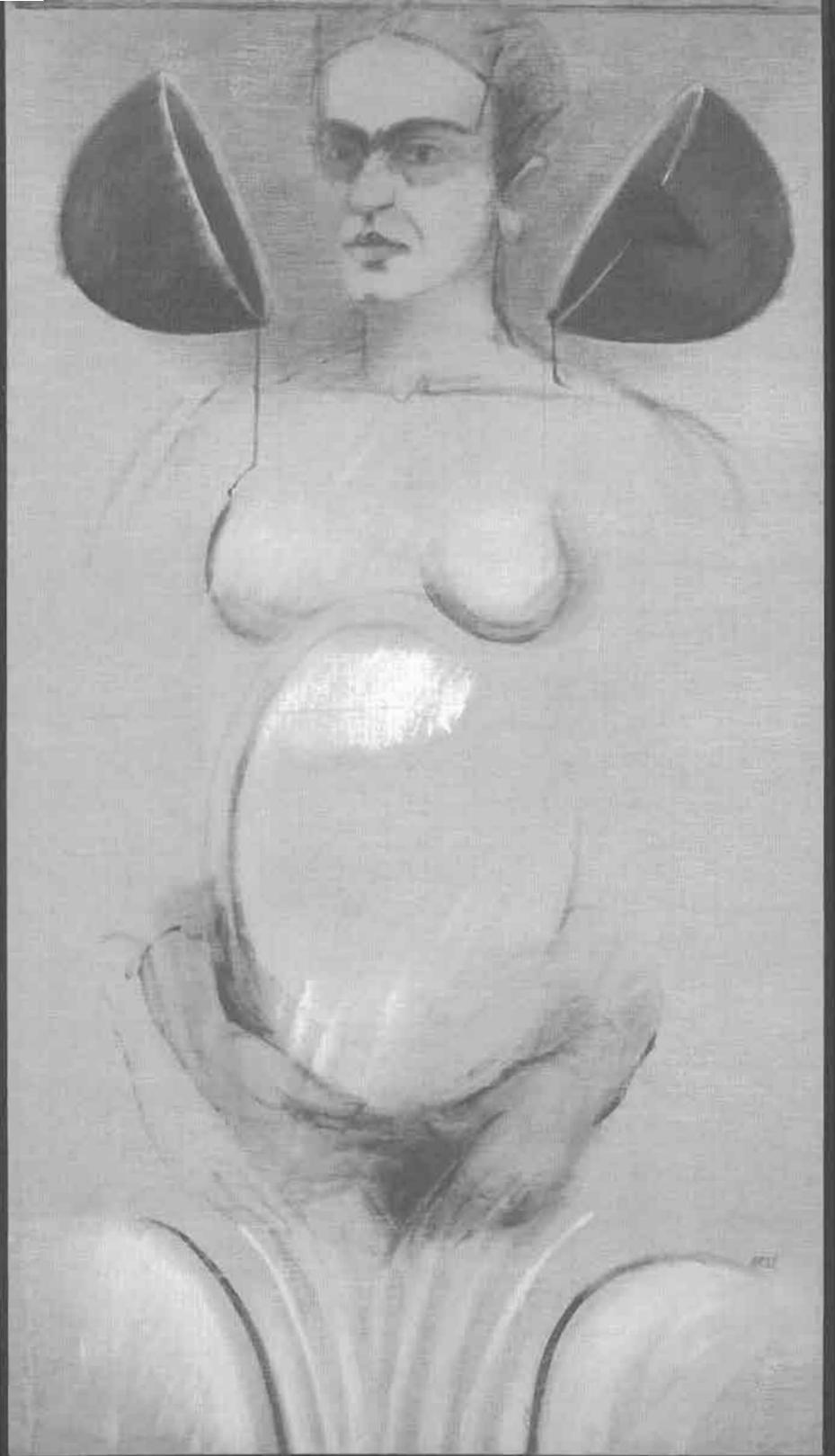
César Vallejo, 1983 / 75 x 55 cm.



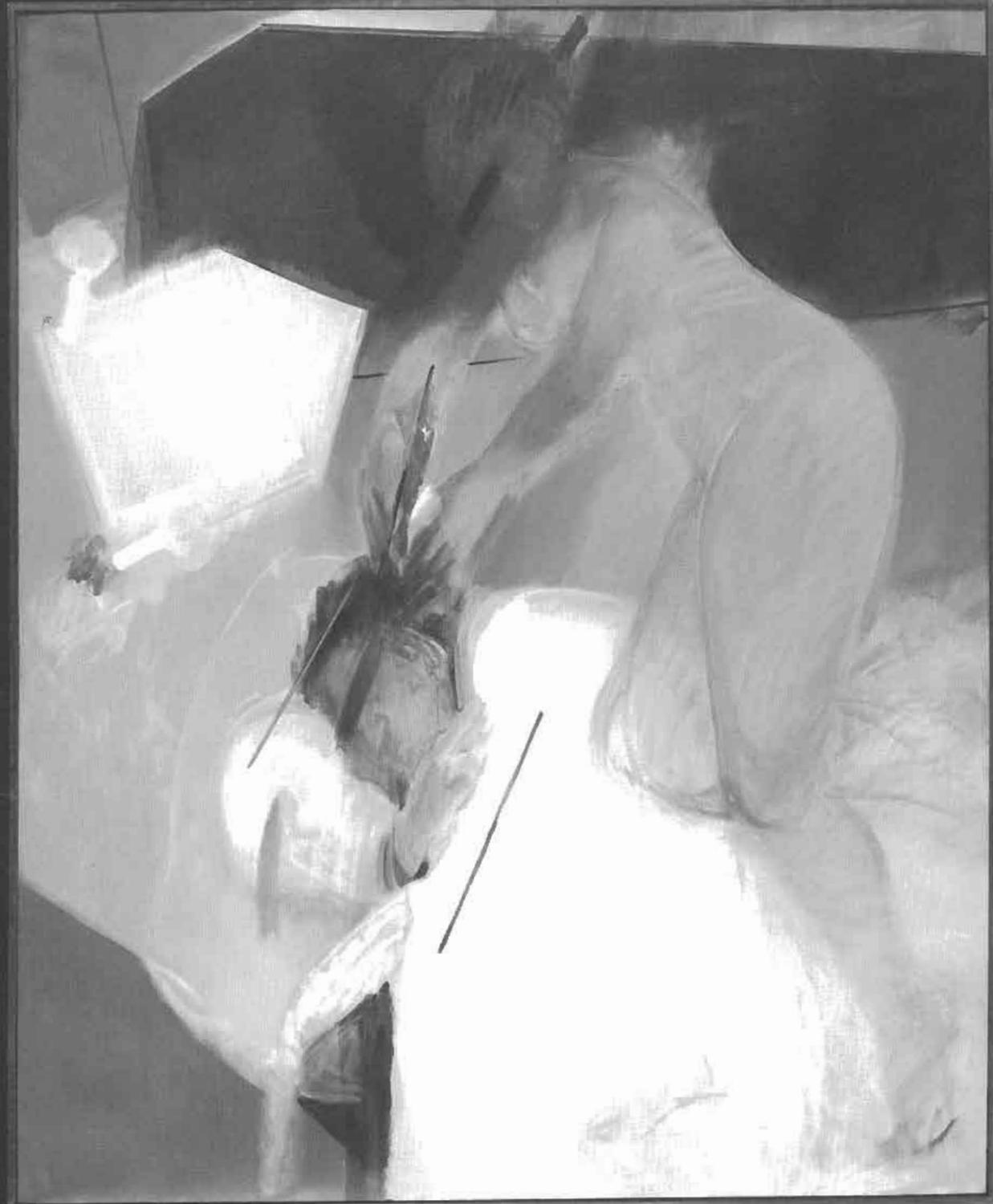
Inventario de Vallejo, 1982 / 127 x 156 cm.



Retrato de una desaparecida, 1986 / 170 x 162 cm.



Las obsesiones de Frida Khalo, 1985 / 163 x 90 cm.



La toma del poeta Lihn, 1988 / 157 x 127 cm.



Zurita en la mente, 1986 / 270 x 80 cm.

Entrevista

ISABEL ALLENDE HABLA DE LO QUE LE IMPORTA

CONVERSACIONES CON LA ESCRITORA CHILENA

*Marcelo Coddou**

EN SU LUGAR DE TRABAJO, CALEDONIA 116, Sausalito, teniendo como impresionante marco la bahía de San Francisco, en unos soleados días de junio de 1998, nos recibe Isabel Allende, todavía grandemente entusiasmada por la reciente aparición de su última obra, *Afrodita*, en varias traducciones casi simultáneas, todas muy bellamente impresas. Ha accedido a conversar formalmente con nosotros —interrumpiendo un tanto la elaboración de su novela histórica en la que está empeñada desde hace poco—, siempre que respetemos el hecho de que ella es, ante todo y por sobre todo, una escritora y de ninguna manera una estudiosa de la literatura.

Sucede que le habíamos enviado con anterioridad un esquema del cuestionario posible que nos iba a servir de guía en nuestro diálogo. Había sido formulado de modo tal, con la pedantería al parecer inevitable del catedrático, que la narradora se vio obligada a advertirnos, también por escrito, que ella no estaba capacitada para dar respuesta a muchas de las preguntas. Insistió en que su oficio era escribir lo mejor posible y no juzgar su propia obra o la ajena, situarlas en sus referentes literarios o inquirir en ellas a par-



Marcelo Coddou

*Profesor de Literatura Hispanoamericana y director del Departamento de Español de la Universidad de Drew, New Jersey, EE.UU. Autor de *Poética de la poesía activa. Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas, Para leer a Isabel Allende...*, *Hija de la fortuna de Isabel Allende. Rediagramación fronteriza del saber histórico*.

tir de abstrusas teorías. Convencido de todas formas de que lo que ella dijera, sería de interés para sus lectores-críticos, pero ahora atentos a su desig-nio de encaminar la conversación de un modo que no fuera estrictamente académico, es que mantuvimos el diálogo que a continuación transcribo. La transcripción es literal: no quise dejar fuera nada de lo dicho por Isabel Allende y, por otra parte, apenas edito lo por ella dicho, respetando hasta el orden en que se fue dando nuestro diálogo. Lo que se pierda en rigor —un borrar repeticiones, por ejemplo—, creo que se gana en espontaneidad y riqueza de matices.

AFRODITA. LOS AVATARES DE LA TRADUCCIÓN. LOS RECURSOS DEL PERIODISMO

MC: *Te noto muy feliz con las traducciones de Afrodita, todas tan bellas.*

IA: Claro, ¿cómo no voy a estar feliz con ellas? Mira, es muy curioso: los libros son como los amantes, que tienen un tiempo. La literatura igual: en el año '91, cuando terminé de escribir *El plan infinito*, que fue la última vez que escribí ficción, tenía lista la idea para hacer una novela histórica. Tú sabes que empiezo todos mis libros un 8 de enero. El 8 de enero del '92 Paulita estaba enferma en un hospital en Madrid, de modo que no escribí nada ese año y en el '93, después que ella murió, escribí *Paula*, que es una memoria. Después de eso vino una especie de bloqueo que duró varios años, en que no pude escribir nada: escasamente podía escribirle las cartas a mi mamá, a quien le he escrito casi todos los días de mi vida. Pero hasta eso me costaba. Y por último, después de varios años de estar en seco, me acordé que yo soy periodista de oficio y que si me dan un tema, cualquier tema, a la larga puedo escribir sobre eso. Volví, entonces al recurso que había empleado en mi juventud, de escribir con humor, con ironía, con un tono más bien feminista, un poco en broma, y busqué un tema. Coincidió con que yo estaba teniendo sueños eróticos por primera vez en años, cuando creía que ya era una abuela seca para siempre. Comencé a soñar con Antonio Banderas desnudo... De ahí salió la idea de escribir un libro sobre afrodisíacos, pero la idea creció con la investigación. Cuando ya tenía 300 páginas llamé a mi mamá diciéndole: “Oye, mira, aporta unas recetas y esto puede ser un libro”. Y así salió *Afrodita*, que fue un poco como una cana al aire, porque, la verdad, no podía hacer ninguna otra cosa. Cuando terminé, y salió publicado, yo no quise saber más del tema ni del libro...

MC: *¡Tan hermosa la edición, además!*

IA: ¡Ah! Preparar la edición me demoró más que escribir el libro. Contraté a una diseñadora gráfica —que ahora se va a casar con mi hijo: todo queda en familia...— que se puso a trabajar en la oficina de al lado. E hici-

mos el libro, página a página, entre ella y yo. Ella es la responsable del resultado, la que tiene buen gusto y la que sabe el oficio... Elegimos cada ilustración, entre miles y miles de *slides* que llegaron de una agencia: escogimos lo que queríamos. Cada página está estudiada. Y después le impusimos el diseño a todos los editores, de manera que lo único que ellos pueden cambiar es la tapa. El libro es igual, con el mismo tipo de papel en todas las traducciones. Te voy a mostrar 3 versiones para que tú veas la diferencia de "carácter" entre ellas. Mira: ésta es la versión española; fijate en la tapa. Esta es la versión americana, por dentro exactamente igual, con los mismos dibujos, muy buen papel, pero, ¿te fijas? No muestra pezones... Nota la actitud: allí está con los brazos abiertos, ofreciendo la comida; en la versión norteamericana está con los ojos cerrados, los brazos cruzados sobre el pecho. Esta otra versión, la inglesa, no parece en absoluto un libro sobre afrodisíacos, es un libro color espinaca, con unas manos que sujetan algo que parece un órgano y es una alcachofa... Es una tapa que me parece horrorosa. Esta es la que hicieron los alemanes, algo muy lindo: hicieron el mismo libro, pero con mejor papel, por lo que salió más grueso y con este color marfil, que me parece precioso.

MC: *¿Y ya está en tantas lenguas?*

IA: Sí, está también en portugués, y ahora viene en todos los países escandinavos: sale en septiembre. En holandés sale ahora en junio.

MC: *Cosa increíble: se ha convertido también en un best-seller.*

IA: Curiosamente, pues no es ficción, no es un libro de cocina, tampoco es un libro de erotismo. Los editores estaban bien preocupados porque no sabían cómo catalogarlo, como comercializarlo y tampoco era una cosa que correspondía a la imagen que la gente tenía de mí después de haber escrito *Paula* y *La casa de los espíritus*. Hubo una actitud como de reticencia, pero el libro ha estado en la lista de los best-sellers en todos los países en que se ha publicado.

MC: *¿Cómo explicas tú ese fenómeno? Yo tengo mi explicación, cada uno tiene la suya, pero me interesa la que tú le des.*

IA: Primero, el libro es muy bonito. Es un libro para regalar. Pero yo (no quiero sonarte pretenciosa) creo que tengo un público que compra todo lo que escribo, público que siempre es más o menos el mismo, pero que ha ido creciendo en países como Estados Unidos, donde el progreso se nota y en los últimos diez años ha ido escalando. Pero en lugares como Alemania, desde *La casa de los espíritus* se vende todo lo que yo escribo; o en España y en muchos países latinoamericanos, donde pasa lo mismo. En otros países he ido conquistando un mercado. Es lo que pasa hoy con los italianos. Italia es donde más vendo en el mundo. En Italia vendieron 222.000 ejemplares

en 9 días de *Afrodita*, que no es barato. Claro que hice promoción: fui allí y yo tengo la impresión que firmé los doscientos mil libros... Pero estuve ahí. Los alemanes estaban muy preocupados, porque yo no podía ir y creían que es un libro muy difícil de vender. Dicen que hubo un grupo de librerías feministas que se opusieron al libro y lo partieron en la prensa (lo que más les molestó fue la foto mía atrás). Bueno, en Alemania no se sabía lo que iba a pasar, pero por suerte también está en la lista de los best-sellers.

MC: *¿A qué atribuyes tú la oposición de esas feministas alemanas?*

IA: Yo no sé. Pienso que a veces la ironía se pierde en la traducción. Uno no sabe lo que sale publicado: yo puedo escribir con una intención y al ser traducido, si se pierde la ironía puede quedar un texto espantoso.

MC: *Porque tú puedes controlar la traducción al inglés. Pero ¿qué pasa con otros idiomas?*

IA: Con la única persona que trabajo estrechamente es con mi traductora al inglés. Siempre la misma, Margaret Sayers Peden. Hay cosas que si no están dichas en un contexto irónico pueden resultar muy hirientes, como cuando digo que los hombres se parecen mucho más a los monos que las mujeres, y otras cosas por el estilo. Depende del contexto y de cómo el libro está traducido. Cuando hacíamos la traducción al inglés yo me di cuenta muchas veces que la ironía se le pasaba a la traductora, porque la gente que traduce a otro idioma normalmente tiene un buen conocimiento académico de la otra lengua, pero no un conocimiento coloquial y muchas veces son capaces de traducir un texto complicadísimo y no pueden hablar bien la lengua.

MC: *Eso se enlaza, de alguna manera, con lo que me decías hace poco, sobre cómo tu primera escritura después de Paula la hiciste retornando a tu antiguo oficio de periodista...*

IA: Me alegro mucho de que así haya pasado: siempre tengo ese recurso magnífico de poder irme al periodismo.

MC: *Recurso —el periodístico— que por lo demás, de una u otra manera, siempre ha estado presente en todas tus obras.*

IA: Uso algunas técnicas que aprendí del periodismo, como la entrevista, por ejemplo. A menudo, cuando estoy trabajando en algún personaje temo caer en mis propios clichés, en mis propios prejuicios. Digamos que estoy escribiendo sobre un militar: todo mi prejuicio antimilitarista aparece en el texto, y entonces busco una persona que sea un militar al cual yo pueda entrevistar. La gente siempre es muy compleja, tiene muchos matices: entonces, para tratar de agarrar algunos matices (eso que llaman el *body language*, los gestos, el pasado, todo eso), uso la entrevista y todas las técni-

cas de investigación que son como las que hacía en el periodismo. Mucho lo hago en la calle. Por supuesto que voy a la biblioteca y recorro a periódicos antiguos, a todo eso, pero si puedo encontrar a una persona que haya vivido la experiencia, eso es lo más precioso para mí. En el caso de *El plan infinito*, de toda la parte del Vietnam yo tenía toda la información que quisiera: este país está lleno de información al respecto.

MC: *Empezando por el propio Willie, claro.*

IA: Claro, empezando por él. Pero yo necesitaba que alguien me contara la historia desde el punto de vista de un soldado de la infantería, no de un piloto que ve las cosas desde arriba, no una persona como Willie que era un oficial y no estaba en eso. Y no como te lo presenta el periódico: “cuántos murieron, cuántos vivieron, el *orange agente*”, o qué sé yo; lo que uno necesita saber es lo que siente una persona. De repente, en la conversación, el veterano del Vietnam que entrevisté me dijo: “Podíamos olerlos, porque comían pescado con soya y la transpiración traía el olor a soya y ellos nos podían oler a nosotros, porque bebíamos *after shaving lotion* a falta de alcohol y podían oler ellos en la transpiración del miedo el olor del *after shaving lotion*”. Se reconocían por el olor; eso no te lo puede decir ningún periódico, tampoco una persona que ha estado en el aire en un avión. Te lo puede decir solamente alguien que ha estado arrastrándose en el fango con los del Vietcong al frente. La trayectoria del periodismo me ha ayudado mucho. La otra cosa que hace el periodismo —y que yo la encuentro esencial—, es que te enseña a trabajar en circunstancias adversas; siempre tienes poco tiempo, trabajas con otra gente en una pieza, estás apurado, tienes un *dead line*, tienes que entregar tu trabajo en plazo definido, te dan seiscientos cuarenta palabras... Tienes una historia fantástica, pero la tienes que contar en una columna. Eso es un entrenamiento muy bueno para un escritor, porque además te da la noción de que siempre tienes un interlocutor; de que no estás escribiendo para ti solo. Tú conoces la historia completa, así que no necesitas los detalles y tú te interesas (por eso hiciste la investigación), pero el lector no: el lector no sabe nada y tú lo tienes que interesar en el tema y lo tienes que dar en esa columna toda la información que tú has obtenido en tres semanas de investigación. Esa técnica de acercarte con la información de una manera directa para atrapar al lector, yo la trato de usar cuando escribo: que no se me vaya el lector. Yo no estoy escribiendo para mí.

LECTURAS DECISIVAS. EL “TONO” DE LOS CUENTOS. CUENTO Y NOVELA

MC: *De allí la extraordinaria factura que tienen los cuentos tuyos, los de Eva Luna. Y algo que me parece decisivo también en la estructura de las novelas: en ellas se unen historias, historias interrelacionadas, claro, pero diversas. Quiero*

decir que las características que tú le señalas al periodista, en el caso de la literatura narrativa debe tenerlas, también en alto grado, el cuentista, el que escribe cuentos. ¿Qué dirías tú al respecto?

IA: ¡Yo le tengo tanto miedo a los cuentos!

MC: Pero tú sigues escribiendo cuentos...

IA: No. Voy a volver alguna vez a hacerlo, pero le saco el cuerpo, porque me parece que el cuento es como la poesía: realmente es como un “regalo”, tiene mucho más de inspiración que de trabajo. En cambio en la novela se te da la posibilidad de trabajarla mucho. Y yo soy buena para eso: si tengo que trabajar algo, lo hago a fondo y lo saco. Pero cuando tengo que depender de la inspiración me siento terriblemente insegura. En un cuento lo que más importa es el tono: muchas veces ni siquiera puedes contar un argumento, el cuento a veces ni siquiera tiene argumento. Y no hay tiempo para desarrollar un personaje, hasta el punto que se te convierta en inolvidable. Qué es lo que realmente te atrapa en un cuento? ¿Qué es lo que tú retienes de un cuento? ¿Por qué lo quieres leer de principio a fin? ¿Por qué se te queda? Por el tono... Acabo de leer una serie de cuentos traducidos al inglés de García Márquez: quería leerlos traducidos, porque a mí lo que me atrapa de García Márquez es la maravilla de la lengua. Entonces quería ver en qué consiste —al estar traducidos— lo que de ellos se pierde de esa maravilla de la lengua. Y claro que pierden mucho. Por ejemplo, ese cuento sumamente sencillo de unos muchachos que viven en la mitad de Madrid, quieren un bote, el papá se los compra y entonces navegan en la luz (ya que no pueden navegar en el agua): eso es todo el cuento; pero el tono en que está contado no se pierde en su traducción al inglés. Se pierde, quizás, la belleza poética de la elección de los adjetivos, el largo de las frases, etc., todo eso se pierde, pero el tono no se pierde. Y eso es lo que hace inolvidables a los cuentos de García Márquez, ¿no te parece?

MC: Creo entenderte, pero quiero estar seguro de que te entiendo bien, ¿a qué llamas el tono?

IA: Para mí el tono es la voz que uno elige para contar algo. Por ejemplo, cuando yo estoy con mi mamá en la cocina y estamos hablando de Paulita, yo puedo escoger para contarle a mi mamá el tono de la tragedia —que es de lo que ocurrió y que ella lo vivió conmigo— y “enchufarme” en eso; pero también puedo ir al tono irónico. O al tono íntimo, de la confidencia. O del sueño, del sueño interpretado. Como puedo ir al tono poético y tratar de relacionar eso con la muerte de mi abuelo, o con la pérdida de Chile, con tantas cosas. Por eso, encontrar el tono justo para contar una historia, en mi opinión, en el cuento es esencial. En la novela —donde también es importante— hay tantas otras cosas que son igualmente importantes: el ritmo, el arte para

enlazar las historias sin que se te noten los nudos, etc. La novela es como una tapicería, que te da tantas posibilidades de color, textura; el cuento no te da nada de eso. Lo que te da es un soplo poético, en que juega mucho la inspiración. Y por eso te decía que le tengo miedo: o lo agarras a la primera frase o ya lo perdiste.

MC: *Los de Eva Luna ¿tú los escribiste en una sola "tirada", o son de un largo período?*

IA: En un solo período. Pero son muchos más de los 23 que aparecieron publicados. Yo quería que fueran todos cuentos de amor, de distintas clases de amor, pero cuentos de amor. En ese momento me había trasladado a California, me había enamorado de Willie, quien tenía una casa que era un desastre, y estaba yo viviendo con él, con sus hijos —drogadictos, hiperactivos, de todo había—, y yo no tenía un lugar para escribir. Coloqué una mesita en la pieza de Willie y ahí escribía un poco. Como no me quería quedar en la casa sin él, para no tener que enfrentar a los hijos, me iba con él cada mañana a su oficina en San Francisco, en donde tampoco tenía un espacio para mí sola. Me instalé donde estaba la fotocopidora y escribí muchos de los cuentos a mano, en papel amarillo, porque además no disponía de una computadora, de nada... Y creo que la única ventaja que tuvo esa experiencia de los cuentos para mí fue el que se pudieran escribir en dos o tres semanas, en forma fragmentaria. Una novela necesita tiempo largo de dedicación y concentración. En cambio, el cuento, en dos semanas, en una semana, y si tienes suerte en tres días lo sacas. La vida que yo llevaba en ese momento era tan..., tan aleatoria, tan inestable, que lo único que podía escribir era eso.

MC: *Tú recién me decías de esa lectura o re-lectura de García Márquez. Antes de iniciar esta entrevista me mencionabas a Borges. ¿Qué otros son para ti autores decisivos? Autores de cuentos: sigo pensando en los cuentos.*

IA: Yo creo que muchos escritores rusos, que para mí son extraordinarios. Creo que tengo un poco de los cuentistas rusos que leí cuando joven: me queda de ellos algo que tienen mis propios cuentos. Mis cuentos tienen argumento, pues a mí gusta contar episodios, algo que tenga principio, desarrollo y final. Cuando leo cuentos modernos en los que a veces no pasa nada, tengo la misma sensación que deja el saborear un bombón, de lo cual no queda nada... Así que me gustan los rusos. Ah y, por supuesto, muchas cosas de Julio Cortázar, que son también extraordinarias. Pero en general, el cuento es género difícil, en muchos sentidos. Mira los millares y millares de cuentos que se publican, y los millares de cuentos que tú debes haber leído; ¿de cuántos te acuerdas? De un puñado. Yo a veces me acuerdo del cuento y se me olvida el autor para siempre.



Isabel Allende en su casa de Sausalito (Fot. de Pablo Andrés Coddou).

MC: *¿Pero tú tienes algunos cuentos que para ti sean inolvidables?*

IA: Claro, tengo un cuento sobre un torturador de la Inquisición, que no se me olvidó nunca, pero no me acuerdo quién lo escribió... Sí me acuerdo de la circunstancia en que lo leí y me acuerdo de la circunstancia en que lo conté. Yo siempre he dicho que no hay nada más afrodisíaco que un cuento bien contado entre dos sábanas recién planchadas. Yo tenía un amante al cual le conté ese cuento, por eso me acuerdo: por la impresión que le causó). Me acuerdo, entonces de ese cuento, y me acuerdo de otros, de Borges, por ejemplo, de García Márquez. Creo que el mejor cuento que he leído en mi vida es "Un señor muy viejo con unas alas enormes", de García Márquez, me parece un cuento excepcional.

MC: *Así como me señalabas que trabajas cuidadosamente la novela, en el caso de los cuentos me parece entender que te vienen completos y que el trabajo posterior en ellos es muy mínimo. ¿Es así?*

IA: Mi experiencia con los cuentos es que si uno los soba mucho, pierden. Es como amasar: hay ciertas masas que tienen que ser muy amasadas —como la de las empanadas— y hay otras que no las puedes amasar mucho. Si se te pone la grasa demasiado líquida, te queda dura la masa, fatal si es para hacer *croissant*, para hacer pie, la masa que se llama "de hoja", la que se deshace al tacto. Hay ciertas masas de galleta, también, que tienen que ser así: si la sobas mucho, se te pone dura. Y con el cuento yo siento que pasa lo mismo: cuando tú lo trabajas demasiado, va perdiendo frescura, va perdiendo textura, se va convirtiendo en una novela chiquitita, recortada y pierde esa cosa crujiente, que es tan importante en ese tipo de masa... y en el cuento, que tú sientes que están hechos como con urgencia.

GESTACIÓN DEL LIBRO. CÓMO SE PERFILAN LOS PERSONAJES. TÉCNICAS

MC: *Son curiosas las comparaciones que tú frecuentemente haces entre el que-hacer literario, el amor, la cocina. Una cosa que a mí me impresionó mucho en Paula —entre tantas otras— fue la aproximación que tú haces entre la gestación de un hijo y la gestación de un libro.*

IA: Es igual. Es igual: la única diferencia es que el hijo se queda contigo para siempre y los libros se van. Por lo menos yo me olvido de ellos para siempre también (a veces algunos personajes vuelven...). La semejanza está en el proceso de gestación, en cómo uno va sintiéndolo adentro, en el vientre. Cuando se me va el libro a la cabeza, me asusto, porque ya entonces lo estoy perdiendo. Es un proceso intelectual la corrección, la investigación que precede —o acompaña— a la elaboración del texto, pero la escritura misma tiene que ser como bailar, que uno le agarre el ritmo a la música y se larga; si

empiezas a contar los pasos, te jodiste, te jodiste... Si te distraes, ya se te fue el ritmo, y agarrarlo nuevamente cuesta mucho. Por eso ahora, en que estoy escribiendo ficción de nuevo, no quiero interrumpirlo para ir a Chile, como lo tenía planeado, ni para ir a ninguna otra parte. Precisamente porque estoy agarrando el ritmo del baile y tengo que terminarlo.

MC: *¿Te refieres a esa novela histórica que me decías estabas escribiendo?*

IA: Sí, precisamente.

MC: *Ahí es donde me imagino que ese proceso de investigación al que aludías juega un papel muy importante: necesitas documentarte cuidadosamente, supongo.*

IA: Sí, es un proceso muy cuidadoso y como no tengo una gran experiencia en eso y tampoco soy una historiadora, creo que perdí mucho tiempo investigando lo que no tenía para qué haber investigado. Lo que hice fue que me zambullí en una época, leí mucho e investigué y tomé notas que ahora ni siquiera sé dónde están... Tengo, por ejemplo, un viaje en barco: hice una extensa investigación sobre los viajes en barco, qué clases de barco existían, cómo se llamaban, cuándo y cómo salían. Y, por supuesto, se me olvidó todo y ahora ni siquiera puedo encontrar las notas... Ahora he descubierto que no es así como se hace la investigación; primero, lo que tengo que hacer es contar la historia y después, de acuerdo a la historia que tengo escrita, hacer la investigación que en verdad necesito, para cada párrafo si es necesario, pero no largarme a la deriva a toda una época, ya que eso es demasiado.

MC: *Para el caso de tus obras ya publicadas no es muy difícil encontrar su motivación: lo que contabas de Afrodita, la obvia de Paula, la de tu primera novela, que la has señalado tantas veces...*

IA: El problema es que la motivación la sé después...

MC: *¡Ajá! Por eso te iba a preguntar si para la nueva novela había una motivación clara.*

IA: No. Tampoco la tenía para *Afrodita*; después que el libro estuvo publicado alguien lo señaló; no fue una cosa que se me ocurrió a mí. Alguien dijo: "this is a very healing book" y entonces yo pensé: "—Ah, es cierto: este libro lo escribí como una reacción contra los años de duelo, después de lo que pasó con Paulita". Pero no se me había ocurrido: mientras lo estaba escribiendo yo no sabía por qué lo escribía. Ahora, con este otro libro, me ha pasado una cosa muy curiosa: es un libro que lo tengo dentro de mí hace siete años, muchos años, que ha ido gestándose, gestándose, en un largo proceso. Siempre ha estado ahí como dormido, esperando, esperando, esperando... Una vez que decidí ponerme a escribirlo, se me fue como forman-

do también en la mente una imagen de quién era mi protagonista. Físicamente, no tenía nombre, no tenía nada, pero tenía esa persona, que ya la empezaba a vislumbrar. Algo que me pasa mucho con ciertos personajes. Me pasó, por ejemplo, con Riad Halabí, de *Eva Luna*, que un día prácticamente entró en mi oficina, y traía un labio leporino y un traje café. Yo dije: “¿Y por qué un personaje así? Cambiémosle ese labio leporino tan horrible...” ¡No pude cambiarle nada! Ni el nombre, ni el traje, ni nada. Era demasiado real. Y esta nueva protagonista también: se me ha ido perfilando cada vez más real, cada vez más real. Bueno: un día me voy a tomar un café, a una cafetería a la cual no había ido por mucho tiempo y la muchacha que está sirviendo el café es idéntica a la protagonista que yo había ido formando en mi cabeza. Volví a tomar café allí todos los días, hasta que me atreví a hablarle y le pregunté si quería posar para una foto, para un daguerrotipo. Ella no tenía idea lo que era un daguerrotipo, claro. Tenía que conseguir alguien que conozca la técnica, que esté dispuesto a hacer un daguerrotipo. Hablé con una fotógrafa que hizo una investigación sobre cómo eran los daguerrotipos de la época y contratamos una persona que preparó el set y que consiguió dos trajes de un museo histórico. Los vestidos eran auténticos, las joyas también lo eran, la iluminación, la técnica, todo. Y la fotografiamos a ella con el vestido que más me gustó. Te estás preguntando, ¿para qué hice esto? ¿Para qué todo este trabajo y este gasto espantoso? Para recortar la foto, ponerla en un marco y tenerla todos los días al lado de la computadora, y la miro y ella me va diciendo algo, se me va revelando, va saliendo su personalidad. Yo no le dije cómo quería que ella posara, para nada... (curiosamente, ella es hija de polaca y japonés, y se ve totalmente chilena), y ella posó de una manera muy seria. Es una niña pequeña, frágil, pero proyecta una gran determinación, una fortaleza extraordinaria...

MC: *Tu personaje...*

IA: Mi personaje. Entonces se me va revelando el personaje a través de la foto. Nunca me había pasado esto, de esta manera. Pero tú me vas a preguntar tal vez dentro de tres años por qué escribí este libro y tal vez pueda decírtelo. Otra cosa que voy viendo, mientras más la miro, es cuánto se parece a Paula: nada de personalidad, tal vez, pero cómo se parece físicamente, con ese pelo largo y oscuro... ¿Por qué es así? Todo se irá revelando de a poco.

MC: *¿Qué curioso el proceso de escritura...!*

IA: Y tan poco que depende de uno, porque yo te prometo, Marcelo, que no sé por qué lo hago ni cómo lo hago. Y con cada libro vuelvo a sentir el mismo pánico: de que esto me fue dictado y yo no tuve ningún control y que tal vez no voy a tener la suerte, esta nueva vez, de que alguien me hable al oído, y salga el libro, porque no lo puedo forzar.

MC: Pero ese “hablante al oído” ya lo tienes ahora, en este momento en que escribes.

IA: Claro, ahora lo tengo. Me siento a escribir y va saliendo, va saliendo, una cosa y otra y los personajes se van entrelazando y va pasando. Pero yo no sé lo que va a pasar ahora y lo que va a pasar mañana. No tengo idea. No hago un *out line*; no tengo una guía que me permita hacerlo con cierto orden. Lo que hago es que, con esos papelitos amarillos que tienen un pegamento detrás, escribo algo, lo que quedó en el aire”: lo escribo en los papelitos amarillos y los pego en la pared y así, en mi oficina, en la casa, están todos los libros abiertos –por todos lados, por el suelo, no se puede limpiar–, y todas las paredes llenas de estos papelitos amarillos y, a medida que recojo la idea nuevamente, destruyo el papelito, para no hacer uso de él nuevamente.

MC: ¿Son ideas o son frases? ¿O imágenes? ¿Qué es exactamente lo que escribes en esos papelitos?

IA: En general son ideas. Por ejemplo: si pongo en la página 15 que, digamos, le tenía miedo a las ratas –por decir algo–, entonces escribo “miedo a las ratas” en el papelito amarillo que pego en la pared, porque tengo que volver a retomarlo, tiene “sentido”, por algo lo puse: lo puse porque después, cuando esté en el barco, va a aparecer la rata o lo que sea y entonces necesito volver a eso y no quiero que se me olvide. Por mucho que trate de tener todos los hilos en la mano, y por mucho que trabaje todos los días, se me olvidan detalles. Y no quiero que después, cuando el libro ya está hecho, darme cuenta de que se me quedaron un montón de hilos colgando, sin anudar.

MC: Lo que acabas de decirme me hace entender tanto uno de los elementos que singularizan tu escritura: ese adelantar un hecho que se va a contar después.

IA: Bueno, yo sé cuales son las cosas que voy a retomar y las que no puedo retomar, o las que no tienen sentido y las voy eliminando. Porque a veces uno escribe por el regodeo de escribir y va perdiendo fuerza tu caballo, lo vas distraendo con cosas que no tienen nada que ver con esa carrera en particular. Por eso es que escribo toda la historia primero y no la leo. Ni siquiera la imprimo. Sólo cuando ya la tengo hecha, la imprimo y la leo por primera vez. Y es entonces cuando hago cambios, “esto quedaría mejor acá” o, “esto no es consecuente con el temperamento de este personaje; esta persona no puede hablar así, no puede decir esto, porque en la página 19 yo dije... a ver, ¿qué dije?” Y ahí lo tengo en el papelito amarillo; lo tengo puesto en la pared. Como ves, lo que hago es algo totalmente artesanal.

MC: ¿Y eso desde cuándo? ¿En *La casa de los espíritus* también?

IA: Siempre. En *La casa de los espíritus* hacía algo parecido; no tenía papelitos con pega, pero iba anotando papelitos que se me iban quedando por todos lados, y a medida que lo escribía lo arrugaba y lo botaba, para no caer

en la tentación de volver a usarlo. No tenía computador, no había lo que hay ahora, en que tú puedes corregir hasta el infinito, sino que había que ponerle typex: las páginas se paraban solas de tanto typex; caminaban por la pieza las páginas... Entonces no había nada de la ayuda que hay ahora, empezando por la computadora. Aunque yo la uso como máquina de escribir solamente. Y aún ahora pierdo cosas, se me va un capítulo entero porque llega un niño y desenchufa la computadora.

DUDAS EN LA ESCRITURA. EL LECTOR IDEAL. LECTURAS ACTUALES

MC: *Eso me lleva necesariamente a preguntarte —y no estoy necesariamente pensando sólo en la parte mecánica de la escritura—, si el proceso de escribir es o no el mismo de cuando estabas comenzando tu trabajo literario. Hay una “prehistoria” de tu escritura, como sabemos, el de Los impertinentes de Isabel Allende, pero si la “historia” de tu escritura comienza con La casa de los espíritus, ¿en qué ha variado, desde ese primer libro, al que estás escribiendo ahora? Me refiero no sólo a la técnica, sino a todo lo que tiene que significarte el hecho de que te aceptes ya como escritora —desde Eva Luna, según creo recordar has señalado tú misma—, el hecho de que ya estás muy segura en tu trabajo creativo y, por lo tanto, con un grado de dominio mucho mayor de lo que significa el proceso de la escritura.*

IA: Con *Eva Luna*, efectivamente, se me dio claro de que me iba a ganar la vida escribiendo y que iba a escribir para siempre, que no quería trabajar en ninguna otra cosa. Eso se vio claro. Pero no tengo nunca la sensación de seguridad total que percibo en un Vargas Llosa, por ejemplo. Cuando leo a Vargas Llosa, tengo la sensación de que es un capitán, que todos sus mapas los tiene en la mano, que navega por aguas conocidas y que sabe exactamente para dónde va: conoce los vientos, las estrellas, todo. Yo no, yo voy en una balsa, en la noche, no sé leer las estrellas y no tengo la más mínima idea de para dónde voy, no sé... Lo mío es, también en ese sentido, muy artesanal. De modo que con cada libro vuelvo a sentir, como con *La casa de los espíritus*, la misma exaltación, que es una exaltación sólo comparable —no sé— a los momentos en que uno está locamente enamorado o que viene despertando de una anestesia, en que estás como en un estado alterado de conciencia. Y esa exaltación me pasa con cada libro. Y si no me pasara, el libro se muere... se me pierde por el camino. Junto con eso, el pánico de que me estoy lanzando en una cosa que no controlo, que no conozco, que no sé por dónde va a ir. Y que puedo estar perdiendo mi tiempo, miserablemente... Willie y mi hijo dicen —y de esto no me acuerdo, pero ellos me lo cuentan— que en el proceso de escribir, que dura un par de años, yo llego a la casa y digo: “¡Esto es una cagada; esto no sirve absolutamente para nada!; ¡cómo puede ser que en 16 años no haya aprendido absolutamente nada!, y ese día

no quiero comer, me voy a la cama furiosa... Y al día siguiente llego exaltada, diciendo: "¡Yo soy una gran escritora! ¡Esto está saliendo fantástico! ¡Este es mi mejor libro!" O sea, tan poco sé... no tengo idea de lo que estoy haciendo. Y tengo una gran incertidumbre cuando el libro está terminado. Incertidumbre de muchas cosas. Ahí me bajan todas las dudas: de por qué lo escribí, de si tiene sentido publicar una cosa más entre las muchas que se publican. Ahí me entran todas las dudas, al final.

MC: Y la pregunta inevitable, entonces, ¿por qué lo publicas? ¿Qué te lleva a la publicación? Porque, claro, ya hablamos de lo que te motiva, consciente o inconscientemente, a la escritura, pero una vez que está ya el manuscrito, ¿qué te hace pensar que debes publicarlo? ¿Qué pasa con el lector, quizás sería la pregunta, en el sentido de qué quieres tú darle a él? No en el momento de la escritura, te insisto, sino cuando el libro ya está terminado y va a llegar a manos de tus lectores potenciales.

IA: Hay muchas cosas. Primero, que yo no escribo para mí: yo escribo para otro. Yo quiero que otra persona lo lea. Cuando escribía periodismo era lo mismo, ¿qué sacaba con escribir periodismo si iba a quedar en mi cajón? Tenía que publicarse, tenía que haber una respuesta; lo mío tenía que estrellarse contra algo y rebotar, y volver a mí, de alguna manera. Cuando escribo, siempre tengo la voz hablando a otro: estoy escribiendo y se lo estoy diciendo a alguien, se lo estoy contando a alguien. Y tiene que haber alguien al otro lado.

MC: Pero ¿tú tienes una imagen de un lector "ideal", que va variando según la historia que cuentas?

IA: Mira, en general es un lector benevolente, joven. Si es joven, puede ser hombre o mujer, pero si es mayor, es mujer siempre. Yo tengo un público muy determinado, diría que es un 65-70% mujeres...

MC: ¿Cómo sabes?

IA: Por las cartas que recibo. A pesar de que Carmen Balcells dice que las únicas que escriben a las escritoras son las mujeres; ningún hombre le escribe a una autora, o es muy raro. La mayor parte de las cartas que recibo son de mujeres. (Curiosamente, con *Afrodita* me llegan cartas de hombres...). Luego, si me toca hablar en cualquier parte, 70% de la audiencia son mujeres, generalmente muy jóvenes. Más o menos sé quiénes son los que me leen. Ahora, me lee un público joven también, porque los míos son textos obligados en muchos *high schools*, *colleges* y universidades. Cuando escribí *Paula* pensé que su público lector iba a ser madres, mujeres mayores que habían perdido hijos, viudas, etc. Y no, la mayor parte de las cartas que he recibido —y he recibido cajones y cajones— son de mujeres jóvenes que han leído *Paula* y se sienten identificadas con Paula, no conmigo. Una cosa que

yo creo que hace que los jóvenes “se enganchen” es justamente lo que estábamos hablando del tono, que les da esa sensación de que se lo estoy contando a una persona, pues se lo estoy contando con la mayor intensidad, con la misma intensidad, digamos, que le conté ese cuento del torturador de la Inquisición a ese amante entre las sábanas.

MC: ¿Eso está en ti, en tu temperamento, o de dónde viene?

IA: Es la única manera en que puedo contar. Cuando me siento a contarles cuentos a mis nietos, me es muy difícil leerles de libros de cuentos, a pesar de que me han pedido en el colegio que lo haga, pues a veces los cuentos que les hago son lo menos *politically correct* que hay... Pero no puedo leerles el cuento: tengo que contárselos, ya que se los voy actuando, se los voy representando. Y en esa representación, los voy creando. La forma en que lo hago con los niños es que ellos me dicen de qué quieren los cuentos: uno me dice la sirena, otro un samurai y la más chiquitita generalmente me dice la varita mágica. Entonces, yo agarro los elementos e inmediatamente empiezo a contar el cuento y lo voy creando según las respuestas que voy viendo en las caritas de ellos. Cuando veo que con la varillita mágica la cara de Nicole se anima, y recuerdo que hace rato que Nicole no está animada, ahí hay que volver a meter la varillita mágica. Voy viendo sus reacciones... Con respecto a tu pregunta: creo que en el fondo yo voy imaginando a un lector a quien le estoy contando algo, y lo tengo que tener interesado. Se lo cuento con una gran pasión, porque quiero que me escuche, quiero que no pueda dejar el libro, que no tenga tiempo de ir a tomarse un café, porque está agarrado. Quiero que al lector le pase lo que a mí me pasa con la escritura: cuando empiezo a escribir un libro, no lo puedo dejar. Por eso te decía, no puedo ir a Chile ahora: estoy embalada, absolutamente embalada y esa misma cosa que me pasa a mí al contar, quiero que le pase al lector cuando lea, esa urgencia de saber “¿qué pasó?, ¿por qué pasó?, ¿a quién le pasó?”

MC: De nuevo: tendrá mucho que haber ahí de la periodista que fuiste tú, para quien tales preguntas resultaban fundamentales al redactar un reportaje. Y, puedo suponerlo, de una lectora. Por eso, insisto en la pregunta molesta ésa de tus lecturas: ¿hay escritores que te han enseñado también tales procedimientos, tales estrategias escriturales?

IA: ¿Qué puedo decirte? He aprendido de todos los escritores del *boom* de la literatura hispanoamericana, que me lo he leído entero... Ahora mismo estoy leyendo literatura de mujeres, de minorías étnicas en los Estados Unidos, lo que me ha permitido descubrir grandes narradoras que tienen esa misma pasión por contar de los latinoamericanos del “boom”. Ese sentido mágico de la existencia, ese reconocer que hay muchas dimensiones de la realidad y que el “arte” consiste en pasar de una dimensión a la otra y hacerlas permeables. Tony Morrison es el mejor ejemplo, y tantas otras. Cuando

leo, busco *story-tellers*: me interesa la narración. Por eso me encantaron esos narradores rusos de los que te hablaba, con los que me crié; escritores de literatura juvenil, los que me dejaron el gusto por la aventura, por el argumento, por el suspenso, por los personajes fuertes e inolvidables. Los hermanos Salgari, por ejemplo, con esos piratas, el Rojo, el Negro que se quedaron conmigo para siempre.

EL PLAN INFINITO. LA NOVELA DEL ESPOSO

MC: Y en el caso de *El plan infinito*, ¿leíste tú a los escritores chicanos? Te lo pregunto porque se ha dicho que esa obra tuya en medida importante se aproxima a la llamada narrativa chicana.

IA: Más que leer de los chicanos hice todo un viaje al pasado con Willie: Fuimos a Los Angeles, encontramos su familia mexicana, en la cual se habían muerto los más viejos, hablé con los compañeros de clase de Willie (pude hacerlo en español con ellos, porque son fundamentalmente mexicanos). O sea, estuve en contacto con ese mundo que quise presentar en la novela. Novela que tiene una historia muy chicana: es vista por los ojos de un gringo, pero es la historia de aspectos de una cultura inserta en este país, que es la cultura hispana. No leí mucho a los chicanos porque estaba recién llegada a este país y no sabía que era tan importante el movimiento chicano. En realidad, no sabía nada de cómo son los chicanos: me fui enterando por el camino. Me interesó mucho California, lo que había pasado en Vietnam, esos 50 años que cubre la novela, la mezcla de ideologías, de razas, de lenguas... Tú como chileno sabes cuán homogéneo es Chile: todos hablamos con el mismo acento, comemos la misma comida... Por eso, cuando fui a Venezuela me maravilló que fuera un país de emigrantes también; me maravilló la textura. Y cuando vi lo de acá, superior todavía a lo de Venezuela en ese aspecto, me deslumbré. Venezuela es del Caribe, que "caribiza" todo... pero, California no: cada grupo humano mantiene su identidad de una manera extraordinaria. Basta caminar por las calles de San Francisco. Eso me sorprendió: quise aprehenderlo, escribir sobre eso, investigar sobre eso, para poder entenderlo y para entender a Willie (¿tú conoces a Willie?). Porque Willie es una extraña mezcla: es un hombre bien especial, totalmente irlandés de aspecto, que ha sido un abogado blanco de éxito en una sociedad en que los hombres blancos tienen éxito, pero que se quita la camisa y tiene tatuajes, hechos por sus compañeros de clase, en español; habla español, le gusta la comida hispana, va a México a cada rato, todos sus clientes son mexicanos... Su alma está completamente identificada con eso que él tuvo en su primera infancia, en el *ghetto* latino de Los Angeles. Es una extraña mezcla, para mí muy fascinante, de fortaleza y refinamiento, de gentileza —que poca gente ve— y de sabiduría de la calle, de esa gente que sabe que

tiene que caminar cuidándose las espaldas y estar dispuestos a meterse en una pelea en cualquier momento.

MC: Tú me preguntabas si lo conozco, tendría que decirte que mucho, pues constituye un personaje (también fascinante) de El plan infinito. Me parece, uno de los personajes más logrados, más configurados, de tu ficción; ficción—en este caso— tan apegada a lo documental, a lo real inmediato.

IA: Sí, él es el personaje. Y coincido contigo que es el más “real”, porque lo único que tuve que hacer fue oírlo, oír, oír, oír por cuatro años. E ir a los lugares, que era importante para mí, pues no los conocía. Ir a los lugares: cuando me llevó, por ejemplo, por esos espacios por los que iba el camión de su padre, haciendo los *revivals* esos, que eran anticristianos... Y cuando vi la zona, comprendí la pobreza, por qué se daba y cómo habían sido los años de la depresión. El paisaje. La vastedad. Esos caminos que parecían no terminar nunca; nosotros los chilenos, estamos acostumbrados a distancias menores, a paisajes que siempre tienen la montaña como fondo y el mar como posibilidad, pero éstas son llanuras inmensas.

LAS COMPLICACIONES DE LA FAMA

MC: ¿Y te gusta aquí, donde vives y trabajas ahora?

IA: Sí, mucho. Porque además de su hermosura tiene algo muy bueno, una cosa de pequeña aldea en la que, sin embargo, nadie te molesta. Todo el mundo me conoce, en la tintorería, en la cafetería, voy a un restaurante y el mozo latino me vio en el “Programa de Cristina”. Y nadie se mete contigo: te saludan y te dicen una palabra amable, pero nada más. Entonces hay una gran independencia. Es un lugar muy protegido—y protector— en ese sentido. Y puedo decir que “no” a casi todo. Supondrás cuánto se ha complicado mi vida. Tú me preguntabas las diferencias que yo veo en mi vida, desde que comencé en la literatura y ahora: en la aproximación a la literatura, hay muy poca diferencia, porque—como te decía— sigo con la impresión de que no sé nada. Pero hay una diferencia en la calidad de vida y en el tiempo del que puedo disponer. Cuando escribí *La casa de los espíritus* yo trabajaba 12 horas al día en un colegio y escribí de noche: me iba a la cocina de mi casa, con una máquina portátil. Circunstancias más adversas eran difíciles de imaginar, salvo que escribieras en prisión, o como Cervantes, con una pluma de ganso y una sola mano... Había una especie de gran libertad, a pesar de que no disponía ni del espacio ni del tiempo, ni de la tecnología. Ni siquiera sabía si el libro se iba a publicar, si se iba a vender, si iba a poder vivir de la literatura (idea que no se me había ocurrido en absoluto). Todo se me fue dando como una sorpresa, por etapas. Y todavía, cuando con *Eva Luna* dejé el trabajo de la escuela y me dije: “—Me voy a ganar la vida escribiendo”, fue

como lanzarse al abismo. Ya ahí comenzó a complicarse mi vida: toda esa burocracia que hay en torno al trabajo de la escritura, que yo no sabía que existía. No sólo los contratos y todo eso, sino un sinnúmero de invitaciones, algunas tan tentadoras que son difíciles de rechazar. Y todo eso te aleja de la escritura, todo te distrae. Después, cuando se adquiere un poquitito de celebridad con lo que estás haciendo... Es muy engañoso: uno pierde el centro, fácilmente, y se deja llevar. Lo que te decía: tengo como catorce "Doctorados Honoris Causa", piensa cuán halagador es para mí, que no terminé la secundaria, tener doctorados de grandes universidades norteamericanas. Hasta que me di cuenta que era pura vanidad... ¿Para qué! Los premios: pura vanidad también. Mantener esa "burocracia" en un círculo exterior, para poder tener esa privacidad de escribir en mi círculo interior, me ha sido una tarea cada vez más difícil. Empujar a todo el mundo afuera; superar las tentaciones de la vanidad. La vanidad, que es una cosa tan fuerte. Y yo que soy una persona tan orgullosa: todo lo que me infla el ego me importa. Tener la conciencia clara, todos los días decir: "¿Es vanidad o no es vanidad esto? ¿Vale la pena o no vale la pena?" Hacerse la pregunta cada mañana.

SITUACIÓN LÍMITE. EL DESPRENDIMIENTO COMO ACTITUD VITAL

MC: Pero yo me imagino que hay ahí una especie de proceso que va desde la nada, la inseguridad, a un reconocimiento que no sólo te tiene que haber necesariamente asombrado, y gustado, sino también, conducido a un punto de serenidad —digamos—, para tomar eso y otras cosas como lo habitual.

IA: Yo creo que lo que marcó eso no fue una saturación de la fama, ni mucho menos. Lo que marcó eso fue lo sucedido con Paulita. Ese año de Paula enferma me volvió al revés, como un guante. Fue un año tan difícil. Tan difícil que por el camino tuve que ir tirando por la borda todo, y fue quedando sólo lo más esencial. Y la experiencia, Marcelo, no disminuye ni se olvida. Es tan fuerte y te cambia tan profundamente, que uno nunca vuelve a ser la persona que era antes. Por suerte, por suerte. Esas cosas que tiré por la borda nunca más las volví a incorporar a mi vida: ya no me importan nada, absolutamente nada. Por ejemplo, no me interesa la vida social. Yo soy hija de diplomático y me crié con el precepto de que las relaciones humanas son el único capital que uno tiene, y que si uno tiene buenas relaciones y buenos contactos, todo funciona bien y todo se puede hacer. Esa es la teoría del tío Ramón. Y a él le ha funcionado y ha sido su profesión. Yo no soy una persona sociable e hice de esto una tarea, una parte de mi vida, muy importante. Ese año en que Paulita estuvo enferma no vi a nadie, lo único que hice fue estar en el hospital e ir al hotel en la noche. Después, traerme a Paulita para acá, estar a su lado y tomarle la mano hasta que se murió. Fue un viaje

hacia adentro y ahí comprendí que la gente que me importa es la masa humana en general, porque lo que me importa es lo que le pasa a la gente; me importan las historias personales de la gente. Pero yo no puedo hacer vida social; no voy nunca más a un cóctel y si es una comida de más de seis personas, tampoco voy. Eliminé de mi vida, de un plumazo, toda una serie de obligaciones y, junto a ello, la ropa que va con eso, la actitud que va con eso, el tiempo que hay que disponer para eso. Y las retribuciones, o sea, las comidas que hay que preparar, la casa y todo lo demás... ¡Todo eso se fue al carajo! Junto con eso, darme cuenta de que no controlo nada. De que si no pude salvar a mi hija de la muerte, no puedo salvar a mis nietos de la vida. Los puedo adorar, pero los tengo que querer como uno quiere a los árboles, sin esperar que estén seguros, ni que vayan para adelante y que sean inteligentes y que no tengan porfiria, porque los tres la pueden tener. Mi tarea, al dejar ir a Paula, fue aprender algo que yo no tenía, que nunca había tenido, que es lo que en inglés se llama *detachment*, desprendimiento, que no es lo mismo que indiferencia. Es la certeza de que uno no es dueño de nada, de que no controlas nada, ni siquiera tu propia vida. Vivo al día. Vivo en lo de hoy, en amar a mi hijo, en amar a mis nietos y a Willie mientras dure y mientras lo tenga conmigo. Y con un gran desprendimiento de lo material, de los halagos. Un como irse despidiendo de muchas cosas. Eso no significa que he perdido la alegría de vivir; no, sigo teniéndola. *Afrodita* es la mejor muestra de que todavía me interesa la vida, los sentidos y todo eso. Pero con un gran desprendimiento que me lo enseñó Paula... Mira, soy tan insaciable, Marcelo, en materia de ego –tengo un ego tan frágil y tan insaciable– que hubiera necesitado toda la celebridad de Michael Jackson y no habría sido suficiente... si no hubiera pasado lo que pasó con Paula. Hoy escribo porque me encanta el proceso, y no me importa lo que vaya a pasar con el libro, no lo vuelvo a leer más, me da lo mismo si está en la lista de los *best-sellers* o no. Te lo digo de todo corazón, honestamente: me da lo mismo. Eso ya es un problema de los editores: ellos verán si quieren empujar el libro o no, si lo van a publicar o no, si se van a preocupar de la traducción. A mí lo que me importa es esta tarea maravillosa de escribir. Igual como me importa la relación que tengo con mis nietos hoy, el proceso de estar con ellos. Lo que va a pasar mañana, si su mamá se los va a llevar a vivir con ella a otro estado, qué sé yo, de eso no me preocupo. Me volvió con mis nietos el recuerdo claro de lo que fue criar a mis propios hijos.

VENTAJAS DE UN AGENTE LITERARIO. LOS “TRUCOS” DE LA ESCRITURA

MC: Sigamos hablando, si te parece, de otros aspectos de tu trabajo. Me interesa, por ejemplo, lo relativo a tus relaciones con Carmen Balcells: tengo entendi-

do que te enteraste de la existencia de los agentes literarios por tu lectura de El jardín de al lado. ¿Cómo llegaste a contactarte con Carmen Balcells y qué ha significado para ti ese encuentro?

IA: Yo tenía ya escrito *La casa de los espíritus*. En ese momento pasaba por Caracas Tomás Eloy Martínez, el gran novelista, cuya *Santa Evita* encuentro una obra de arte. Estuve en una comida con él y me dio vergüenza decirle que yo tenía un manuscrito (porque a uno le da como vergüenza...), pero mi mamá, bocona, fue y lo asaltó, preguntándole si sabía de algún agente y él le dijo que Carmen Balcells era la mejor agente para los escritores hispanoamericanos y le dio un teléfono. Resultó que se había cambiado, pero mi mamá consiguió el teléfono por otro lado. Llamamos, pedimos la dirección y mandamos el manuscrito. Pasó como un mes y recibí una carta de Carmen diciendo que quería ser mi agente. ¡Ah!, y el contrato de Plaza & Janés en España. Seis meses más tarde el libro estaba publicado y al año siguiente traducido a todos los idiomas europeos, cosa que no habría sucedido sin Carmen. Si se hubiera publicado en Venezuela, estaría en una bodega todavía y se habrían vendido 14 copias.

MC: *Pasemos de ese momento inicial, el de la aparición de tu primera novela, al presente. Ayer, después que nos separamos, escuché parte de la cinta que grabé y me pareció curioso que me hubieras hablado de una obra que tienes en preparación, algo que sueles eludir en tus entrevistas. Me pregunto si podré seguir consultándote sobre ella...*

IA: Es que no te he contado nada... Y tienes razón de que no hablo de lo que estoy escribiendo. Primero, por superstición. Después, porque encuentro que se van energías en contar y no en escribir. Y lo otro, porque como te decía, yo escribo sin un guión: no sé por dónde camino, y si me pongo a hablar de la novela, lo que va a salir quizás no tenga nada que ver con lo que yo te cuente. Es algo que me pasa a cada rato, incluso con mi mamá; a veces le voy medio contando y cuando mi mamá agarra el manuscrito, me dice: "—Esto no tiene nada que ver con lo que hemos hablado durante dos años". Y es cierto, no tiene nada que ver. El texto se me va por otro lado. Otra cosa que me pasa, curiosa, es que, en general, los libros terminan solos y terminan mucho antes de lo que yo había previsto. Un truco que empleo para no encontrarme en blanco al día siguiente cuando vuelvo a trabajar es que dejo la frase inconclusa. Sobre todo cuando estoy pasando por un mal período, cuando hay mucha distracción. Ayer, por ejemplo, escribí de cuatro a ocho; antes de acostarme no terminé la frase, sino que la dejé colgando, en el aire. Y hoy día, cuando vuelva, yo sé cómo terminarla, pues de eso me acuerdo. Y si puedo terminar la frase, generalmente termino el párrafo, y si termino el párrafo, termino la página. Mi objetivo es una página al día, una página decente. En general, escribo como diez, pero de esas: ¿cuántas se salvan? Como una. Entonces, te repito, mi objetivo es una buena página al día. A

veces termino la frase –en la forma que te indicaba– y me doy cuenta con espanto que el libro ha terminado... que no hay nada que agregar, que si le agrego una cosa más, lo arruino. Es una sensación de naufragio. De no haber puesto la palabra final, “el broche de oro”. No: es pura extenuación, es una sensación de que *I give up!*, *This is it!*

LOS FINALES DE LOS LIBROS

MC: El caso más notable de final es el de tu primera novela, que termina como comienza.

IA: Esa terminó con un sueño. No sabía cómo terminarla: escribí el final 15 veces. Me desperté a las tres de la mañana –estaba durmiendo al lado de mi marido, en Caracas–, con un sueño clarísimo: el sueño era que se moría mi abuelo. Para entonces mi abuelo ya estaba muerto. Cuando se murió mi abuela, mi abuelo pintó los muebles negros y él se vistió de negro, como un cuervo, de pie a cabeza. Después, con los años, la casa adquirió otro aspecto con los muebles color madera –como esta mesa, que siempre había estado en la casa–, pero quedó la habitación de mi abuelo siempre negra. Y yo me acuerdo de haber visto muchas veces a mi abuelo en la cama, acostado, de espaldas –porque dormía sin almohada y dormía con los brazos sobre el pecho, como si estuviera muerto, así tapado con una sábana– y en el sueño así lo veía: la cama negra, la sábana blanca, mi abuelo entero vestido de negro, con los brazos cruzados sobre el pecho, muerto. Y yo estaba sentada a su lado, contándole que había escrito un libro, y contándole el libro. Y entonces me desperté sobresaltada y dije: “–Pero éste es el final: la nieta que está contando el libro ante el cadáver de su abuelo, que acaba de morir y lo va a enterrar el día siguiente”. Y entonces es todo lo que pasa en una noche: el recuerdo que ella hace en una noche. Y ahí se cerró el libro, con el sueño. Pero es un final al que le había dado vueltas un millón de veces. Otra cosa que me pasó, muy similar, fue con el epílogo también de *Paula*. Cuando re-escribí el libro –que empecé a escribir en el hospital–, yo ya sabía cuál era el final, por supuesto, pues Paulita había muerto. Y escribí toda la muerte de Paula y el final, cuando nosotros, la familia, fuimos a echar sus cenizas en el bosque. Y después, cuando lo leí, me di cuenta que el libro terminaba antes, y que terminaba en un estado de ensueño, que fue la noche en que Paula murió. Esa noche creo que estábamos todos, no sólo yo, en un estado alterado de conciencia. Yo tuve la sensación de que había en la pieza mucha más gente de la que en verdad había. Estábamos muy pocos, pero no sé por qué yo creía que estaba el tío Ramón, que estaba Ernesto y gente que estaba muerta ya, incluso. A mí me pareció que estaban todos en la pieza y después me costó recordar quiénes habían estado y quiénes no. Al día siguiente ya llegó todo el mundo: el tío Ramón, mi hermano, Ernesto, se llenó la casa

con toda la familia y yo ya no me acordaba quiénes realmente habíamos estado la noche anterior, y tenía como una nebulosa y me daba la impresión de que esa noche fue mucho más larga de lo que realmente fue; yo creí que fueron varios días que ella se demoró en morir, pero ella empezó a morir el sábado por la mañana y se murió en la madrugada del domingo, a las cuatro de la mañana. Pero a mí se me hizo como una semana, larguísimo. No comí en ese día tampoco. Pero tomamos champaña; abrimos una botella de champaña porque a Paula le gustaba y brindamos por ella y había música, y también había velas y había incienso y había flores, y yo creo que todo eso fue produciendo, más la angustia y la tensión, una sensación de alivio, de que por fin esta pobre niña se iba. Y todo eso debe haber producido en nosotros, los que estábamos en la pieza, un estado de embriaguez, porque teníamos versiones distintas de lo ocurrido, y no nos podíamos poner de acuerdo sobre qué era exactamente lo que había sucedido. Cuando llegó el momento de contarlo, hablé separadamente con cada una de las personas que habíamos estado allí y hablé con las personas a quienes yo les conté la primera versión, que fueron Ernesto y el tío Ramón. Después decidí que no, que nada de eso me servía, que lo que realmente servía era el ensueño de esa noche, era el estado de ánimo de la noche. Esa noche fue como la noche que nacieron mis nietos, en que el mundo se detiene y da la impresión de que nunca va a salir el sol, de que todo se paró, en una especie de foto: era como una foto de la realidad... Y esa misma sensación es la del epílogo de *La casa de los espíritus*, en que ella también escribe en un estado alterado de conciencia: está el abuelo muerto, ella ha sido torturada, la casa está en ruinas (mira todas las cosas que han pasado), y ella está esperando el día siguiente para enterrar al abuelo y en ese estado ella escribe el libro. Y yo creo que eso es lo que me pasó con Paula también.

MC: *Dos obras tan distintas, La casa de los espíritus y Paula y que, no obstante, guardan notables analogías. Empezando por el hecho de que las dos narran la historia de una familia.*

IA: En las dos están los mismos personajes, pero unos son reales y los otros son de ficción. Es la misma historia, efectivamente: la historia de la familia, pero contada una como ficción y la otra no. Y las dos se iniciaron como una carta a alguien que se estaba muriendo: en el caso de mi abuelo, para despedirlo, y en el caso de Paula, para retenerla.

LOS PREMIOS. EL FEMINISMO. LA FUNDACIÓN "ISABEL ALLENDE"

MC: *Tu obra ha encontrado ese reconocimiento extraordinario que a todos nos alegra y que tanto mereces. Háblame un poco de lo que ello significa para ti, de los premios que has recibido, etc.*

IA: Recientemente me ha pasado una cosa maravillosa: Dorothy y Lilian Gish, las actrices del cine mudo, dejaron un dinero en un banco —donde se ha ido acumulando— para dar un premio a una persona que hubiera contribuido a la belleza del mundo. El premio se ha dado cuatro veces, y me lo dan a mí este año. Y son doscientos mil dólares. ¿Tú puedes creerlo? Pero lo extraordinario no es eso, sino que sea un premio a quien haya contribuido a la belleza del mundo y a la comprensión de la humanidad. Está redactado de una manera preciosa y yo estoy muy emocionada que me hayan elegido. Por supuesto, la mitad se va a ir en impuestos, pero pienso destinar el resto para establecer un premio para alguien que haga un descubrimiento significativo para curar la porfiria. El premio me da esa chance de hacer algo que venía soñando desde hace mucho.

MC: *Hermoso premio y hermoso gesto el tuyo. ¿Y cómo se llegó a tu nombre para tal premio?*

IA: Hay un grupo de *trustees* que están encargados de seleccionar. Mandan cartas a las distintas áreas de las artes, las letras, las ciencias, qué sé yo; pidiendo nombres de gente que podría ser premiada; si hay nombres que se repitan en esas listas, ellos investigan sobre esos postulantes y luego deciden. Resulta —según me dicen en su carta— que mi nombre apareció muchas veces y lo decidieron por unanimidad. Supondrás lo contenta que estoy. Para mí es un premio muy especial. He rechazado premios porque no he podido ir a buscarlos. Por ejemplo, rechacé un premio en que te dan un lingote de oro —en Italia— y que no podía ir a buscarlo, pues estaba escribiendo. La verdad es que ningún premio de los que me han dado ha tenido la calidad... *poética* del de Lilian Gish, pero me han dado premios que para mí son muy importantes, el “Gabriela Mistral”, en Chile, que se lo daban por primera vez a una mujer en esa categoría. Lo recibí en la misma sala en que yo había visto por última vez a Salvador Allende. Fue muy, muy emocionante: en La Moneda y estaba el Presidente Aylwin, la Tencha, la familia de Allende, la familia mía. Muy significativo para todos nosotros. Y, además, me dio la oportunidad de decir unas cuantas cosas sobre Allende también.

MC: *Y ese premio, además —te lo pregunto—, ¿crees tú que tiene algo que ver con tu condición de feminista? Repasando lo que conversábamos el primer día, noté que, al hablarme de cómo en tu vuelta a la escritura habías retomado rasgos que caracterizaron tu período inicial, el de periodista, te referías precisamente a esa dimensión de tu quehacer, dominante, por lo demás, en toda tu obra. Y es casi fatal que, cuando se te entrevistó, aparezca esta condición tuya como una interrogante importante, pero la pregunta te la haría en la misma forma en que lo hacía ayer, vale decir, pidiéndote que me señales tu posición actual, de hoy. ¿Es la misma de antes? ¿En qué consiste?*

IA: Igual... igual. Ahora estoy más enfocada, digamos. Cuando era más

joven tenía una especie de energía indómita e inacabable, que me permitía saltar de una cosa a otra y abarcarlo todo. Hoy día no, ahora me concentro mucho más en las cosas que creo que pueden hacer una diferencia. Por ejemplo, la educación. Yo tengo una fundación, fundación que está destinada a la educación solamente de niñas y de mujeres (a pesar de que también damos becas a hombres). Las mujeres que se han beneficiado del feminismo son un puñado solamente y son aquellas que han tenido acceso a la información y a la educación, mujeres que viven en zonas urbanas, que pertenecen a una clase educada y que tienen acceso a la salud. Esas son las que se benefician del feminismo: la gran masa humana de mujeres en el mundo, el 90%, o no ha oído hablar del tema o no tiene la educación para implementarlo o no tiene la salud, tampoco, pues está muriéndose de hambre. Nunca me planteé –tampoco cuando era muy joven–, el feminismo como una lucha contra el hombre. Jamás. Lo planteé siempre como el socialismo: una lucha por un mundo más igualitario, más justo, más noble, donde la compasión y los sentimientos tuvieran espacio. Es la misma forma en que me planteé la política. Pienso que, a pesar de la derrota del comunismo en el mundo, y de la desilusión tremenda con lo que fueron los movimientos de izquierda, sigo teniendo el mismo idealismo de entonces respecto a la posibilidad de establecer un mundo más justo, en el que la ganancia no siga siendo el único objetivo que mueve a la sociedad. Son los mismos ideales de cuando era joven y en los que sigo creyendo igual. La derrota, como te digo, de la izquierda en el mundo, no acabó con eso. No creo que la derrota de la izquierda signifique el triunfo de la derecha, ni mucho menos, sino la necesidad de buscar alternativas. No creo que la humanidad pueda seguir desarrollándose, evolucionando, en un mundo puramente materialista.

MC: Me interesa eso de la fundación, que supongo lleva tu nombre, ¿dónde funciona?

IA: Aquí. Willie la maneja. Ayudamos a programas de educación en el país y algunos afuera también, incluso hay uno en Bangladesh. En Chile no tengo todavía nada, pero mi mamá está empezando, con una amiga a echar las bases. Uno de los problemas graves que hay con esto es que, si tú tienes una fundación privada, como la mía, el IRS inmediatamente lo detecta, porque se han usado mucho estas fundaciones para eludir impuestos. Por lo tanto, si yo doy plata a Bangladesh, tiene que ser a una fundación allí, que el IRS pueda confirmar que existe y es legal. Hay un montón de papeleo que va y viene para justificar cada donación. Lo mismo debemos hacer con cualquier organización en Latinoamérica. Hasta ahora la fundación no tiene gastos administrativos. Willie lo hace como voluntario y lo único que pagamos es el contador, quien se encarga de todo el papeleo. Tú sabes que hay gente que tiene fundaciones como ésta y compra un Mercedes Benz: son formas de evadir impuestos y sacar la vuelta... Y ésa no fue en absoluto la

intención nuestra. La intención fue cumplir con algo que Paulita dejó escrito en una carta. Resulta que ella tenía un poco de dinero en una cuenta de ahorros y ella, sin saber que se iba a morir, escribió un testamento pidiendo que lo suyo se destinara a la educación. Me quedó esto sonando y, apenas pude, como dos años después de su muerte, con la plata que entró del libro, hicimos la fundación. Ha sido muy satisfactorio: acabo de ver la lista de la gente que recibió educación el año pasado gracias a la fundación. Hay una comunidad latina, por aquí, un barrio de inmigrantes, casi todos latinos ilegales, pobrísimos, que reciben becas. En esa lista que te digo aparecen con sus nombres y lo que están estudiando. Incluso hay una persona que está estudiando “Chinese Studies”, porque es china de origen, emigrante también, que apenas habla inglés. Willie me pasó la lista ayer y yo me quedo con una sensación de felicidad, porque pienso que esto es lo que Paulita hubiera querido.

MC: Lo hermoso es cómo se enlazan las cosas: por un lado está la voluntad de tu hija, a la que puedes darle cumplimiento y, por otro, lo que conversábamos de que tú quisieras ayudar, por todos los medios a tu alcance, a la educación de la mujer.

IA: Mi necesidad básica cuando yo tenía 30 años era darle educación a mis hijos. Necesitaba educarlos de la mejor manera posible y echarlos a andar en la vida, que quedaran enriellados. Otras necesidades: tener acceso a la salud y a la información, que me parecían fundamentales, y en lo posible trabajar en algo que me gustara. Esto último no pude hacerlo después que salí de Chile, pues como inmigrante y sin papeles en Venezuela era imposible. Pero llegó un momento, cuando yo tenía 45, Paula iba a hacer un PhD en Virginia, Nicolás estaba terminando la universidad en Caracas y yo estaba trabajando en lo que yo quería —escribiendo *Eva Luna*— y tenía las necesidades básicas cubiertas. Han pasado desde entonces varios años... y tengo las mismas necesidades de entonces: terminar de educar a mis nietos de la mejor manera posible, dejarlos enriellados en la vida, trabajar en lo que me gusta —que lo estoy haciendo—, tener acceso a la salud —que lo tengo, con un seguro estupendo—. Bueno, ¿qué más? No puedes tener más de un auto y para qué vas a tener un Mercedes Benz, si puedes tener otro que vale la mitad. Llega un punto en que todo lo extra pesa, como una carga horrenda. La fundación me ha permitido ayudar a otros. Mira, si uno tiene mucha plata, la tiene que manejar y ése ya es otro trabajo... Los libros me han dado dinero, vivo bien, mantengo la fundación y he podido ayudar a mi familia y a mis amigos. Así todos vamos para arriba. Pero, déjame decirte, en mi familia no hay extravagancias: Nicolás y Paula se educaron en esa escuela, no del rigor, pero sí en una escuela de elegir qué se va a comprar y qué no. Ahora, con mis nietos, mi tendencia es regalarles todo lo que quieran. Salen los *beanie babies* y yo quisiera ir a la fábrica y comprar un camión de esos

muñequitos y llevarlos a la escuela para que ellos los repartan entre sus amigos... Por supuesto no lo hago, porque mi hijo me mata. Con mis nietos establecimos este procedimiento: ellos pueden recibir dos regalos al año, uno para su cumpleaños y otro para la Navidad, dos regalos buenos al año y ellos los reciben siempre que se deshagan de una cosa que ellos tienen, que esté en buenas condiciones. ¿Cuál es la idea de esto? De que cuiden lo que tienen. Si desean para la Navidad una bicicleta, tienen que tener en buenas condiciones el triciclo para regalar el triciclo a un niño pobre del Canal. Sólo así tienen la bicicleta. Esto crea en los niños una sensación de que las cosas, primero, no hacen la felicidad y, segundo, que las tienes que obtener, tienes que cuidarlas y trabajar para ellas. Es una buena escuela: se lo agradezco a mi hijo que me enseñara eso desde el principio, porque, como te digo, yo como abuela, todo se lo daría a mis nietos.

“ESCRIBO PARA QUE LA GENTE SE QUIERA MÁS”

MC: Oye, y en relación con eso, aunque pareciera que no: lo que tú das en tu escritura (ayer conversábamos sobre la imagen que tú tienes de un lector que te va escuchando a medida que tú escribes), ¿por qué y para qué lo das? Quiero decir, ¿cuál es la razón de tu escritura? Tú muy claramente me señalas que están administrando —en el mejor sentido del término— lo que entregas o no entregas a tus nietos, para que ellos logren con eso una actitud frente a las cosas, frente a la vida. La pregunta es ésta, cuando tú entregas tu obra, cuando tú escribes, ¿qué estás pensando que vas a darle al lector?

IA: Primero, escribo por el puro placer de escribir, sin ánimo de predicar nada, o de dar un mensaje o de cambiarle la vida a nadie. Pero creo que, inevitablemente, todo lo que se escribe refleja a quien escribe. Uno va poniendo en la escritura sus propios valores. ¿Por qué todos los personajes femeninos en mi obra son personajes fuertes? Nunca escribo sobre una ama de casa golpeada por el marido, por ejemplo. ¿Por qué? O porque no me identifico con esa persona, o porque inconscientemente estoy tratando de promover una imagen de mujer fuerte, capaz de determinar ella misma lo que hará con su vida. En todos mis libros, los personajes más interesantes son siempre marginales: ladrones, homosexuales, travestis, prostitutas, hijos ilegítimos, gente deforme... Los que están fuera del gran paraguas de la sociedad. Esos que están en los márgenes son los que más me interesan. ¿Por qué? O porque yo me he sentido siempre un poco marginal (por diferentes razones) o porque tengo una tendencia a incluir a todo el mundo. Y eso se va reflejando en lo que escribo. Al concebir un personaje no lo hago conscientemente, no me digo: ahora voy a poner un homosexual para que los homosexuales se identifiquen o para cambiar a una persona homofóbica. No, no me lo planteo así, sino que las cosas van saliendo. Una vez terminé

un discurso con una frase que yo creo que es profundamente verídica, frase que respondía a la pregunta: ¿Por qué escribe? Si García Márquez dice que él escribe para que sus amigos lo quieran más, yo, después de pensarlo mucho, creo que escribo para que la gente se quiera más. Creo que los libros son puentes, son manos extendidas, son saludos que van de un lugar a otro, conexiones. Cuando me toca enfrentar a un público, hablar ante una masa de gente, puedo sentir la conexión físicamente. Esa conexión no es sólo conmigo sino que es también entre ellos. Gente que piensa similarmente y se identifica con algún libro mío y encuentra un espacio donde reunirse. Eso es lo que justifica mi trabajo y lo hace muy lindo. Muchas veces cuando escribo, me hago la pregunta: “¿puedo decir esto?”, porque tengo un gran sentido de responsabilidad frente al texto. Por ejemplo: sé mucho de tortura, pero nunca la describo, porque no quiero meter la idea en la cabeza a nadie. Describo el olor, el ruido, el espacio, describo lo que siente la persona o lo que recuerda. Jamás lo que le hacen. No quiero ser responsable de que a alguien se le ocurra torturar. Si hay una escena de violencia, en que alguien viola a alguien, describo la escena: el tipo se baja del caballo, se suelta el cinturón y luego ella mira el cielo. En cambio, me puedo pasar páginas y páginas describiendo una escena de amor, porque en materia sexual, siento que mientras más se divulgue y más se sepa, más gente va a practicar esta cosa maravillosa que es el amor físico. ¿Ves tú? En eso también siento un sentido de responsabilidad: tratar de decirle a mi lector: “—Esto es posible, el encuentro entre dos personas es posible. Y así es como ocurre”.

EL PODER DE LA PALABRA

MC: Está en toda tu obra, pero sobre todo en Afrodita: no sólo la aceptación del goce, de la sensualidad, sino su exaltación.

IA: Pero tengo mucho cuidado: cuando me toca un villano —en lo que escribo, en los cuentos que les cuento a los niños— tengo cuidado que el villano sea villano completo, pero sin entrar en el detalle. Porque me da miedo. Creo que la palabra tiene un poder extraordinario y lo que no ha ocurrido, o está ocurriendo o va a ocurrir, y yo no invento nada sino que agarro lo que está en el aire... Mira lo que acaba de pasar en Texas, donde tres racistas blancos golpean a un negro, lo arrastran kilómetros en una camioneta y después le cortan la cabeza. La gente es capaz de hacer esas maldades, es capaz de quemar a alguien, de matar a un niño a golpes. Yo no puedo escribir sobre eso, porque siento que si lo escribo, va a pasar. Y pasará tal vez porque yo lo escribí. Eso me da terror. Una vez me sucedió una cosa clarísima. Escribí *De amor y de sombra* basándome en lo que salió publicado en Venezuela sobre los muertos de Lonquén. En el año '78, cuando esos crímenes se cometieron en Chile, yo no era escritora. Ese año se rompió mi matri-

monio, me enamoré de otro hombre, me fui de la casa, etc. No sé qué diablos pasó, porque en medio de la vorágine en que yo estaba –sin trabajo y desesperada, enamorada de otro tipo y todo–, los muertos de Lonquén empezaron a penarme. Y soñaba con ellos, me hablaban al oído... Yo no era escritora y tampoco era periodista. Empecé a juntar todo el material que salió publicado sobre ellos y lo metí en una carpeta y muchos años después, en el 83, cuando me planteé escribir una segunda novela, saqué la carpeta donde estaba la información juntada por años. Pero por supuesto había muchas lagunas que era imposible llenar, sobre todo desde Venezuela. Era plena dictadura, con censura de prensa en Chile, de manera que todo lo que salía publicado era censurado; tampoco podía regresar a Chile a hacer preguntas. Salió un libro de Máximo Pacheco que lo leí entero y me ayudó muchísimo, pero faltaban detalles que yo no sabía... Necesitaba que mis protagonistas llegaran hasta la mina: ¿cómo se enteran ellos de los cadáveres en la mina? Van en motocicleta y después le entregan fotografías a un sacerdote, que a su vez las entrega al cardenal. Hay detalles como un chaleco azul, una mochila, qué sé yo... Años después vino el plebiscito en Chile y yo fui por primera vez. Se supo que yo estaba en Chile y un señor vino a la casa, un señor vestido de blue jeans, y dice que él es sacerdote jesuita y que quiere hablar conmigo. Habíamos tenido mucho cuidado con quién yo iba a hablar, pues todavía estábamos bajo la dictadura. Me dijo que él era sacerdote de la Vicaría, que él recibió en secreto de confesión la información de los muertos de Lonquén, que él fue en una motocicleta a la mina, que fotografió los cadáveres y que se trajo los negativos envueltos en un chaleco azul para entregárselos al cardenal... Que, ¿cómo yo lo sabía? Respondí: “–Los muertos me lo dijeron”. ¿Es que no sé cómo lo supe! Tal es la capacidad premonitoria de la escritura. Tuve la sensación de que me había conectado telepáticamente con un hecho ocurrido. Porque... ¿por qué los detalles de la motocicleta, de la fotografía para el cardenal, del chaleco azul? Supongo que me conecté, de alguna manera, emocionalmente, psíquicamente, con un evento. Pienso que tal como me conecté con eso, puedo conectarme con muchas cosas que escribo. Por eso la gente me dice: “–Pero, si esto me pasó a mí”. Otro caso: Una vez fui a Costa Rica y me encontré allí con una chilena que vivía en el exilio y que me dijo: “–¿Cómo sabías tú todo lo que me pasó cuando me torturaron en la Villa Grimaldi? ¿Cómo sabías hasta lo que me dieron de comer?” En este caso es más explicable, pues la tortura es sistemática, no se improvisaba nada, estaba todo calculado: se hacía lo mismo con todos los prisioneros y yo había entrevistado a muchos... Pero esa persona me habló de todo lo que le había pasado, y en el mismo orden en que le pasó... y yo lo había escrito para Alba en el capítulo de “El terror” en *La casa de los espíritus*, ¿te das cuenta? Volviendo a lo mismo: pienso que debo tener mucho cuidado con lo que escribo, debo tener un sentido de responsabilidad frente a eso.

LOS SUEÑOS. EL TIEMPO. LA MUERTE

MC: *¿De dónde crees tú que te viene? ¿Te conecta a tí, en cierta medida, con Clara, de La casa de los espíritus, en su "clarividencia"?*

IA: No, yo creo que cualquiera que pasa tantas horas a solas, en silencio, metido en algo, termina por ver cosas... Esa es la finalidad de la meditación, de la oración y de la gente que hace retiros de silencio: uno va entrando en niveles cada vez más profundos del inconsciente y va sacando a flote información que uno tiene adentro. Yo no creo que mi abuela, mi mamá o yo tengamos especiales condiciones premonitorias, sino que pasamos más tiempo a solas. A mí me pasa con los sueños, que los escribo y de los cuales estoy muy consciente, atenta, siempre. Así me conecto con información que tengo. Cuando soñé (estaba Paulita en el hospital, fue a la segunda semana), que había un silo y estaba Paulita, a los doce años, dentro del silo, vacío, aunque lleno de palomas, medio oscuro, y la voz de mi abuela decía: "Paulita ha bebido la poción de la muerte. Nadie puede ir con ella", y Paula empezaba a elevarse en el silo y yo la agarraba de la ropa y trataba de que no se me fuera. Y arriba había una abertura: por la abertura ella podía salir y yo no... Era un sueño clarísimo sobre la muerte; la voz de mi abuela me dice: "Paula ha bebido la poción de la muerte". No puede ser más claro. Bueno, yo me desperté —eran las tres de la mañana— y volé hasta el hospital, no encontré taxi, corrí las doce cuadras hasta el hospital. Debo haber llegado en un estado (a las tres, tres y media de la mañana), de tal descomposición que me dejaron entrar, y pateé la puerta de Terapia Intensiva hasta que me abrieron desde adentro —la puerta no se podía abrir desde afuera, porque si no yo habría entrado—, y finalmente una enfermera trasnochada me abrió la puerta y yo le digo: "—Yo soy la mamá de Paula Frías y tengo que ver a mi hija, tengo que ver a mi hija". Así, a grito pelado. Me dejaron entrar: Paula estaba igual, no había pasado nada. Estaba exactamente igual. Pero yo, en ese momento, supe que Paula no tenía vuelta. Me costó un año aceptarlo a nivel de conciencia, pero a nivel inconsciente, el sueño me dijo claramente: "—Paula está muerta ya. Ahora hay que dejarla ir". Si yo hubiera aceptado el sueño entonces, la habría desconectado del respirador, Marcelo. Y nos habríamos ahorrado un año de tortura para ese pobre cuerpo sacrificado en la cama. Pero no lo pude aceptar; tuve que vivir durante todo el año, viéndola cómo se fue deteriorando minuto a minuto, hasta que se fue, sin poder aceptar lo que ya a nivel de alma yo sabía que era inevitable... Por eso escucho los sueños, porque me dicen tanto. El otro día, tuve un sueño que también era con Paula, y no lo pude descifrar. Era un sueño en que había un italiano —el primer pololo de Paula era italiano—, de pelo negro, que me preguntaba: "—¿Cómo está Paula?", y yo le decía: "—No está muy bien" y él me decía: "—Supe que ha estado enferma", "—Sí, ha estado muy enferma". "—Bueno, cuando se mejore, yo me quiero casar con ella". Yo le decía: "—No, es que Paula está muy

enferma”. Entonces me decía: “-Tú quieres decir retardada?” Yo le decía: “-Sí, bueno, sí, retardada”. “-A mí no me importa: yo me voy a casar con ella no para discutir de política, sino por lo que ella es”. Yo medio me corría, y en eso llegaba Paula, que venía caminando (Paula no podía caminar) como caminan los muy retardados; con el cuerpo deforme, escasamente podía poner un pie delante del otro, le caía saliva, lo único que le quedaba era su pelo precioso; no podía hablar, ni nada... Entonces, este hombre le ponía un brazo alrededor de los hombros y le daba un beso en la frente. A mí se me planteaba la lucha espantosa de que si yo la dejaba casarse con ese hombre, yo perdía control y Paula pasaba a manos ajenas, que podía hacer con ella lo que le diera la gana, pues legalmente él era responsable por ella y no yo. Y, por otra parte, si impedía que Paula se casara, la privaba de la única chance de un contacto físico, de amor, de un beso en la frente... Ese era mi dilema en el sueño, y no había resolución para él. El paisaje de fondo era curiosísimo: eran unos cerros en la bruma y delante había un inmenso tablero de ajedrez; las figuras del ajedrez –los caballos, la torre– estaban en la bruma, en los cerros, pero en el tablero sólo estaba la figura del dios egipcio Anubis, que se movía en distintos lugares del tablero de ajedrez... Cuando me desperté, le conté el sueño a Willie, quien me dijo que Nicolás se va a casar y también tiene porfiria y que yo estoy angustiada, pues, si se casa, su mujer tendrá el control si hay una crisis y no yo. Pero yo no creo que sea la interpretación del sueño. ¿Qué significa el tablero de ajedrez y esta extraña figura? Busqué en un diccionario de mitología: Anubis, el cancerbero, el que guarda las puertas del otro mundo, el que recibe a los muertos. La transición y la estrategia del tablero de ajedrez. Yo estoy en una etapa de mi vida en que se me ha ido la juventud, entro en la etapa de la vejez, confronto la muerte, muchas cosas de mí están muriendo: la mujer joven, la seducción, la sexualidad como yo la entendía antes... Y, al mismo tiempo, al perder yo aquello que me hacía mujer joven y fuerte, me entrego más a la parte masculina de mí misma, que está representada por el italiano... Y es la muerte de eso lo que estoy viviendo en este momento. Una semana estuve pensando en ese sueño y me sirvió para meditar sobre un tema específico, la vejez, la muerte, que me estaba dando vueltas en la cabeza sin que yo me diera cuenta. Y el sueño me obligó a confrontar el tema. Y eso me pasa mucho cuando escribo: sueño con un personaje y al despertar me digo: “-¡Ah! Este personaje tiene un problema grave. No es consistente con su biografía, con su temperamento, o su voz no es real, no es creíble”. El sueño me va diciendo lo que ignoro a nivel consciente.

MC: Paula tiene una motivación que es muy clara y ya te has referido, en parte, a ello. Pero la obra también obedece a otra cosa de la que ahora hablas y que, por lo demás, aparece explícitamente señalada allí: la conciencia del paso del tiempo. Es cuando cumples 50 años, ¿no es así?

IA: Cumplí 50 años en agosto del año en que ella estaba en coma. Yo no tuve tiempo casi de darme cuenta. Cuando mis amigas cumplen 50 hacen ceremonias y salen a los bosques a tocar tambores... Yo no tuve posibilidad de hacer nada: ni cuenta me di que los cumplía. Es cierto que hice una reflexión al respecto en el libro, pero he necesitado cinco años para entrar de a poco en esta nueva etapa de mi vida. La juventud no desaparece de la noche a la mañana. No es que uno diga: “-Cumplí 50 y se acabó”. El cambio es paulatino. De repente, hace tres semanas, me di cuenta de que he cambiado la manera en que me visto, ahora lo hago de manera más conservadora que antes. ¿Por qué? No es que un día fui a Nordstrom y me compré la ropa de mi mamá, no, sino que poco a poco uno va moviéndose hacia la otra etapa. Ya no soy joven. Me gusta la música clásica, el silencio, la lectura, el paseo y no la carrera. El “Pop Culture” me agobia... Debo medir mis fuerzas... Por ejemplo, me toca cuidar los tres nietos los viernes por la tarde. Cuando se van, quedo exactamente como si me hubiera pasado un camión por encima. A los 30 años nada me cansaba, ahora tengo que ser mucho más cuidadosa con mi energía, debo administrarla, porque si no, no me alcanza. Antes podía trabajar 18 horas seguidas, hoy día apenas puedo 8. Y en la sexualidad es lo mismo, cuando yo tenía 30 años no era muy selectiva; la seducción era importante, la coquetería, el atraer a la gente era como un juego y en eso era totalmente indiscriminada. Hoy no me doy ese trabajo. Me he puesto extraordinariamente selectiva. Ya no me interesa la gente como me interesaba antes, y en el plano sexual, la conquista *per se* no me interesa para nada. Ya no ando flirteando con nadie...

LOS LIBROS RESPONDEN A INSTANCIAS DE VIDA

MC: El tema ése del paso del tiempo, de la pérdida de las energías, etc., me imagino que estará en la nueva novela que estás escribiendo...

IA: No, para nada. De repente puede que salga. Puede ser que después se transforme en eso, pero no es así ahora. Yo no sé lo que estoy explorando con esta novela, no tengo idea, pero cuando una cosa ha estado conmigo por mucho tiempo es porque representa algo para mí. Casi todos los libros que he escrito corresponden a algo que me está ocurriendo en la vida o que ha estado conmigo por muy largo tiempo. *La casa de los espíritus* vino después de muchos años de nostalgia, de parálisis del exilio. Es un intento de reconstruir un mundo perdido. *De amor y de sombra* lo escribí después de años de rabia contra la dictadura, no sólo en Chile, sino en toda América Latina. *Eva Luna* responde a una vida de lucha feminista y de descubrir, a los 45, lo que yo soy: una narradora, una contadora-de-cuentos, y *Eva Luna* habla por mí en ese plano, dice lo que yo siento como feminista y como narradora. *El plan infinito* me demoré cuatro años en escribirlo, gracias a



Isabel Allende junto al autor de esta entrevista, Marcelo Coddou (Fot. de Pablo Andrés Coddou)

que estaba Willie contándome las historias. Corresponde al momento en que vengo a California y quiero descubrir cómo es este lugar. Willie encarna las contradicciones de esta sociedad, de este lugar, de esta época; encarna el sueño americano destrozado, el hombre de rodillas al final, quebrado. Era eso lo que estaba explorando, pues había venido a este país y nada sabía de él. Estaba encandilada con todo lo que veía. Y horrorizada, también. Y Paula, obviamente, responde a una cosa que es clara: la muerte de mi hija; Afrodita, en el fondo, es una vuelta a lo que yo estaba haciendo cuando era joven, porque en esos artículos feministas que yo escribía en broma, desde “El Correo del Amor” a “Civilice a su troglodita”, ya había mucho de este juego de la sexualidad.

MC: *Hubo un libro, yo sé, publicado en el '74 que recogió algunos de tus artículos. ¿Se encuentra?*

IA: Nunca he permitido que se reedite. ¡Es un espanto! Es lo que vulgarmente se llama “un pecado de juventud”.

LOS AÑOS DE PERIODISTA EN CHILE

MC: *Pero tú sabes lo que pasa con los profesores de literatura y con los que aspiramos a críticos: nos importa estudiar hasta la “prehistoria” de una escritura... Esos artículos fueron publicados en la revista Paula, pero además tú escribiste en Mampato, que dirigiste. ¿Cómo ves tú, ahora, ese periodo de tu trabajo?*

IA: ¿Tú sabes que se murió Eduardo Amstrong, director de *Mampato*? En el año... '73, poco antes del golpe militar. Y yo heredé su puesto, hasta que poco después, en el año '74, me echaron de la editorial “Lord Cochrane”. Hubo una exposición retrospectiva en la Municipalidad de Las Condes de la obra de Eduardo, que era un gran dibujante y retratista y un regio pintor, además de ser un hombre absolutamente maravilloso. Escribí un breve texto para el catálogo de ese evento. Con respecto a tu pregunta, hice en Chile televisión en el Canal 7 y en el 13. Hice también algo en el 9. Dirigí unos documentales de cine –no, no eran documentales, era cine comercial–, hice como cinco de éstos. Hice de todo en Chile, menos radio. En periodismo hice de todo, menos política y deportes: desde turismo hasta el “Correo del Amor”, hice cocina, horóscopos, entrevistas innumerables, reportajes de todas clases...

MC: *¿Y nada de eso quieres tú que se recoja? Por ejemplo, los reportajes, algunas de las entrevistas...*

IA: La labor periodística es muy distinta a la labor literaria. No tengo ningún problema con que alguien lea los reportajes que yo hice entonces,

pero no que se vuelvan a imprimir. El periodismo responde a su instante, y al día siguiente van a envolver la carne con esas páginas... El cuidado con que uno escribe es muy distinto: es algo que pierde vigencia inmediatamente. "Civilice a su troglodita" tenía vigencia en los años '60-'70, cuando en Chile empezaba a hablarse de feminismo. La circunstancia era muy distinta. Ahora ni siquiera es gracioso. Antes era atrevido, contestatario, rebelde, era... impertinente. Se llamaba "Los impertinentes". Pero hoy día ni siquiera son impertinentes: son una estupidez, no más.

MC: Vas a permitirme que te insista: tú bien sabes de tantos escritores de quienes se han recogido sus escritos iniciales. Para no ir muy lejos: ayer hablábamos de García Márquez, cuyas crónicas, artículos, se han reeditado, porque después se puede trazar "la historia" de una escritura, desde sus momentos iniciales a los que han llegado...

IA: Pero García Márquez es García Márquez: cualquier cosa que escribiera cuando tenía 19 años era buena... Pero no es mi caso. A veces, cuando mis hijos abren los álbumes fotográficos, y aparecen las fotos viejas, de cuando yo estaba embarazada y con minifalda, digo: "¿Pero cómo es posible que esto se haya salvado? Con el pelo así batido como una torta arriba de la cabeza, minifalda y embarazada (un metro cincuenta de estatura...). Un monstruo, un verdadero monstruo...".

MC: ¿Y así ves tu escritura de aquel momento?

IA: ¡Claro!

MC: Reportajes, dices tú, entrevistas, era lo que escribías en esa época. Y ¿artículos también? ¿Cuentos?

IA: Para la revista *Mampato* escribí una serie de artículos sobre una nave espacial que va a todos los planetas, porque era la época que estaba la locura de la ciencia ficción (yo misma leía mucha ciencia ficción) y se trataba de enseñarles a los niños el sistema solar. Me dijo Eduardo Amstron: "¿Cómo enseñarles a los niños el sistema solar de una manera entretenida?" Entonces, yo creé una nave en la que nos fuimos de viaje estelar. Lo curioso de la nave, en aquella época, es que los personajes que iban en la nave eran de distintas nacionalidades y la que capitaneaba la nave era una mujer... Escribí también cuentos para niños. En la revista *Paula* hice diversos reportajes, sobre la prostitución, el LSD, la adolescencia, qué sé yo, miles de cosas... Hice reportajes grandes de turismo, por ejemplo uno en que fuimos con las modelos a fotografiar la moda de invierno a los glaciares del sur, ésa fue una aventura... También tenía el "Correo del Amor", con el seudónimo de Francisca Román, por mi mamá, Francisca y Román, el tío Ramón. Recibía muchísimas cartas en el "Correo del Amor", con el que me pasaron toda clase de cosas, entre otras me escribió un señor contándome su historia y me dijo

que estaba solo y quería conocer a alguien, etc. Al principio no le hice mucho caso, pero como ese señor escribía cartas maravillosas y había tanta mujer sola que me escribía para lo mismo, los puse en contacto y él salió con algunas. Después de como dos años, en que había salido con varias mujeres, me escribe: “Francisca, lo que Ud. no sabe es que yo, en realidad, estoy enamorado de Ud., y la quiero ir a ver a la oficina”. Bueno, no podía ser que la misma persona que hacía el “Correo del Amor” fuera la que hacía el humor y el horóscopo en la revista. Tenía una secretaria que a cualquier persona que viniera a ver a Francisca Román debía decirle que ella estaba en Europa. Siempre Francisca Román estaba en Europa. Pero al final insistió tanto y tantas veces vino, que hice una cita con el señor para tomar un té y me presenté yo a la cita y le dije que venía en nombre de Francisca Román. El me dijo: “Yo sé quién es usted, usted es Isabel Allende, pero yo en realidad quiero ver a doña Francisca”. Entonces tuve que confesarle todo y el tipo me dijo: “¿Sabe qué más? Me lo merezco, porque todo lo que yo le conté en mis cartas era mentira... Yo soy un jubilado de correos...”. Así que los dos nos habíamos estado engañando: cuento chino, cuento chino. Nos despedimos con un apretón de manos y no nos volvimos a ver nunca más, ni me escribió nunca más tampoco.



Notas

ALBERTO ESCOBAR Y EL PENSAMIENTO LITERARIO HISPANOAMERICANO

*Miguel Gomes**

UNA DE LAS TEORIAS MAS populares de la crítica hispanoamericana reciente alega la inexistencia de la teoría hispanoamericana de la literatura. La contradicción, si bien divertida, no deja de revestirse de aspectos graves, por la falta de introspección que permite entrever. Con lo anterior no aludo al conocidísimo pasaje de *Corriente alterna* de Octavio Paz en que, pese a reconocerse los méritos de críticos aislados, se afirma que nuestros países “carecen de un cuerpo de doctrinas literarias, es decir, ese mundo de ideas que, al desplegarse, crea un espacio intelectual” (“Sobre la crítica”). Los argumentos pacianos tienen sentido cuando no se extrapolan de su obra, en la que resulta esencial la noción de modernidad: recuérdese que el escritor la ha definido como “tradición de rupturas”; en su posición de crítico “moderno”, entonces, Paz se ve forzado a desconocer la historia regional que lo produjo y a forjar la ilusión de su absoluta novedad como exégeta literario –en realidad heredero, desde numerosos puntos de vista, de Alfonso Reyes, Pedro y Max Henríquez Ureña, Juan María Gutiérrez, Andrés Bello y, anterior a todos ellos, del Lunarejo. No, no es a Paz a quien deberíamos referirnos aquí. Es a los especialistas que, aun contando con la oportunidad de reseñar y difundir en el exterior la historia de la teo-



Miguel Gomes

*Ensayista y profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Connecticut-Storrs.

ALBERTO ESCOBAR S.

PATIO DE LETRAS 3



Ediciones
Alfredo

Portada de *Patio de letras*, en su tercera edición de 1995.

ría crítica latinoamericana, prefieren rastrearla *in the literary works themselves, since it is rarely constituted in specifically theoretical writings*¹.

¿Puede existir la crítica sin una teoría que la respalde? La respuesta, creo, es negativa. La sola concepción de semejante entidad sería tan imposible y absurda como la de una novela o un poema que prescindieran de la literatura o la de una frase que no perteneciera a ningún idioma. No me parece desacertado suponer que el problema de la mayoría de los negadores de la teoría literaria hispanoamericana radique en una distracción o en un conjunto de expectativas muy limitado: no reconocen dicha institución intelectual porque no se manifiesta como en otros países, sobre todo, los europeos –y los norteamericanos, que han calcado a los europeos, acaso llevando el préstamo a su máximo grado de sofisticación. Si es innegable que existe un *corpus* filosófico hispanoamericano, aunque, a diferencia de sus colegas de Europa y Norteamérica, el filósofo de la región haya preferido casi siempre la meditación más rápidamente asimilable al mundo práctico –no la metafísica, sino la ética–, de igual manera, ha de reconocerse que ha habido un pensamiento hispánico característico tras la labor de los estudiosos de sus letras; si no, ¿cómo explicar las coincidencias de muchos críticos, que tienden una y otra vez a disputar las mismas cuestiones? ¿No planteaba ya el Lunarejo, en las palabras preliminares al *Apologético*, el problema del centro y las periferias de nuestra cultura? ¿Siglos después no harán lo mismo otros individuos ansiosos de comprender la trayectoria de la literatura americana? La dialéctica de lo autóctono y lo foráneo; la actitud que han de adoptar los escritores ante una lengua importada; la insistencia en la funcionalidad o no de la escritura en términos sociales y, particularmente, en términos de sociedades económicamente sometidas; la relación entre ejercicio literario y consolidación de lo sentido como “nacional”: ¿no son todos éstos campos definitorios de un cuerpo hispanoamericano de doctrinas, por lo menos desde el decenio de 1820?

Las disquisiciones anteriores tienen un propósito muy concreto, trazar el marco de una obra crítica que se cuenta entre las más consecuentes y densas del hispanismo de la segunda mitad del siglo XX: la de Alberto Escobar, cuyo *Patio de letras*, aparecido ya en 1965 y en 1972, vuelve a publicarse, una vez más, corregido y ampliado con artículos no incorporados antes en

¹Cito el artículo “Latin American Theory and Criticism”, firmado por Mónica Lebron, que figura en *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, M. Groden and M. Kreiswirth, Ed. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994: 454-8. Este trabajo ofrece otro ejemplo de las simplificaciones a las que se ha llegado en el terreno que exploramos: literalmente, “criticism in Latin American is largely derivative”. Por supuesto, es más fácil atribuir incapacidad para el pensamiento a los países “periféricos” que consultar directamente los textos de reflexión que han producido desde la época colonial.

volumen². La colección incluye, desde luego, sus trabajos ya clásicos acerca del Inca Garcilaso, Ricardo Palma y César Vallejo y añade aportaciones fundamentales a los estudios sobre José María Arguedas, Carlos Germán Belli y Antonio Cisneros, entre otros autores.

Como pocas, la obra de Alberto Escobar es ilustrativa de lo más logrado de la crítica hispanoamericana. En ella se ven en acción, adoptadas con talento poco usual, varias de las tendencias en que se hace posible reconocer plenamente la existencia de una teoría literaria hispánica contemporánea. Creo prudente, por su carácter paradigmático, que aquí nos ocupemos con detenimiento de tres: la independencia con respecto al legado positivista; el empedernido cuestionamiento de la realidad como convención; y un anti-esencialismo estético que aprovecha la discusión acerca de lo nacional para hacer acto de presencia.

No se han calculado aún las consecuencias epistemológicas que tuvo la entronización de las ciencias naturales y exactas en el siglo XIX. En todo caso, no es difícil percibir que, después de 1900, a los incipientes intentos de la filología y de hombres como Taine y Brunetière, sucedió un cientificismo menos ingenuo pero tanto o más rígido: el de los ismos críticos. El único saber que nuestra época realmente autoriza es el científico; la ilusión de exactitud y objetividad de grupos tales como los formalistas rusos, los neocríticos anglonorteamericanos o los estructuralistas franceses fue una manera de alcanzar cierto tipo de poder y legalidad en la universidad moderna que la aceptación del relativismo o la subjetividad de los criterios estéticos no les habría otorgado. Camarillas intelectuales posteriores, que censuran los excesos seudocientíficos que se cometieron hasta los años sesenta, han heredado, sin embargo, la proliferación de jergas casi totalmente innecesarias con las que pretenden legitimar ideas supuestamente novedosas. Los críticos más lúcidos de Hispanoamérica suelen mantenerse al margen de tales proselitismos. Rafael Gutiérrez Girardot, para no ir muy lejos, ha atacado con gran eficacia los excesos de la gran farsa que también en otras latitudes se cataloga de "derridada y lacanica": los terminologismos furiosos, ha dicho, provienen de no tomar en cuenta nuestras características intrínsecas³. Alberto Escobar, igualmente, ha vencido las tentaciones al reducir ciertas ideologías a lo que no deberían haber dejado de ser nunca: medios, instrumentos. Pónganse por caso el estructuralismo o la estilística. Formado con un conocimiento riguroso de la lingüística, habría sido natural que Escobar se sintiese afín a cualquiera de esas escuelas, imperantes años atrás en muchas universidades por él frecuentadas. No obstante, únicamente rastros de prácticas estructuralistas pueden advertirse en *Patio de letras 3*, su-

²Alberto Escobar, *Patio de letras 3*. Lima: Luis Alfredo Ediciones, 1995.

³*Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*, Bogotá: Cave Canem, 1990: 92ss.



Julio Ramón Ribeyro, Alberto Escobar y su esposa Betty, y Luis Loh en Madrid (Fot. tomada de *Paño de letras* 3, 3ª edic., Luis Alfredo Edics., Lima 1995).

peditadas siempre a tesis nucleares mucho menos esquemáticas que la de la sola naturaleza lingüística del enunciado literario. El funcionamiento discursivo de las “formaciones dicotómicas” que obsesionaron a muchos estructuralistas, para los que fue su descripción un fin, en Escobar, por ejemplo, sirve más bien para entrever los límites de la *imago mundi* sugerida por los comentarios reales (13ss) o para valorar los desajustes y conflictos existenciales de los personajes de Vargas Llosa (268-9). La estilística, por otra parte, tan arraigada en el mundo hispánico –hasta hace poco fiel aún al culto del individualismo y el escritor heroico, “vivo” en su particular uso de la lengua–, ha aportado a “Tensión, lenguaje y estructura: Las *Tradiciones peruanas*” (45-105) e “Incisiones en el arte del cuento modernista” (167-94) tan sólo un vehículo apto, en un caso, para discernir la consolidación de una fisonomía genérica, y, en el otro, para perfilar un detallado retrato del sistema de preferencias de un movimiento literario que, para expresar su índole amalgamadora y totalizante, dio en frecuentar ciertas combinaciones de niveles de la lengua tenidos por excluyentes –el coloquial y el ultraliterario. Además del estructuralismo y la estilística, otras corrientes críticas han dejado su huella en el pensamiento de Escobar, pero ninguna lo determina y asimila en su totalidad, lo que le proporciona una flexibilidad y un eclecticismo oportunos que impiden que la teoría se reifique al punto de convertir los textos comentados en meras excusas.

El siguiente debate típicamente hispanoamericano que encontramos en *Patio de letras 3* es el de lo real. No insinúo, por supuesto, que la tradición española haya sido la cuna de un problema tan antiguo. A lo que voy, sin embargo, es a la enérgica polémica que todavía se perpetúa en nuestra cultura debido, quizá, a la debilidad del movimiento romántico autóctono, que no desarraigó del todo algunas de las creencias neoclásicas en el papel mimético o didáctico del arte. En el siglo XX, a esas supervivencias del prerromanticismo se sumó vigorosamente el realismo socialista: tal cuadro basta para justificar la actualidad hispánica de semejante discusión. Vemos así que Escobar retoma con insistencia ciertas ideas con ocasión de examinar a los más diversos escritores:

... con anticipada intuición de lingüista moderno, el Inca presiente indisolublemente soldados el tema de la comunicación y la realidad historiable; la situación humana de los personajes y el contexto lingüístico y vital... (4)

Pienso que si nos preguntamos por qué la materia elaborada por Palma, la remota y la de sus días, se nos revela como si fuera historia, apuntaremos al meollo de la cuestión: hacia la estructura de la realidad en las *Tradiciones* [...]. La realidad literaria ahonda hasta el carácter fundamental, hasta las leyes ocultas pero determinantes de la realidad pre-literaria. En la medida que las recoge, selecciona, juzga y traslada a la obra, se forma la estructura de

una realidad estética, que es el verdadero mundo de la *Tradición*. (89)

[En *La serpiente de oro*] la aliteración es el instrumento con el cual el lenguaje aprisiona la realidad. Una realidad que adquiere su dimensión más valiosa en contacto con el personaje. (124)

La distinción de realidad “pre-literaria” y realidad “estética” o textual es básica para que estimemos la falta absoluta de ingenuidad con que Escobar ha abordado en innumerables oportunidades un problema de fenomenología literaria aclarado de una vez por todas por otro crítico hispanoamericano imprescindible, Félix Martínez Bonati—quien ha denominado a la literatura “lenguaje potencial”, por su distancia con respecto a referentes identificables con el entorno empírico⁴. Ambos son, a su vez, herederos de otro ensayista ilustre de nuestra tradición, Manuel Díaz Rodríguez que, tempranamente, en 1906, ya había deslindado tajantemente realidades textuales y extratextuales, independientemente del celebrado *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust⁵.

Para finalizar, hemos de observar en *Patio de letras 3* otra preferencia doctrinal frecuente entre hispanistas que se vincula, como es natural por cercanía idiomática y cultural, al relativismo orteguiano: lo que antes he denominado “antiesencialismo”. En *Sobre la novela y la crítica*, con motivo de poner en duda la definición caracterológica de la novela continental, asociable, para unos, a la naturaleza americana, y, para otros, incuestionablemente, a la inquietud social, Escobar examina textos de Ciro Alegría, José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro que lo llevan a concluir que, aunque los tres “manejan en sus obras una noción de naturaleza y paisaje, en cada caso ella connota funciones tan particulares que de ningún modo su sola presencia podría servir como término de definición” (260). A su vez, esta percepción abre paso a otra, más radical:

¿Conduce este análisis a sostener que la novela [peruana y, por extensión, iberoamericana] es la hazaña del personaje sobre la naturaleza? No [...]. Si alguna conclusión atendible se desprende de estas meditaciones, ella sugiere que el signo común de nuestra “unidad literaria”, hasta la fecha, no

⁴En *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Ariel, 1960, y con mayor detalle, en *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.

⁵En efecto, en “Epístola ingenua”, uno de los escritos que incluirá en *Sermones líricos* (1918), Díaz Rodríguez pone en claro la línea que divide al universo textual incluso del universo “real” encarnado románticamente en el creador de ficciones verbales: “Hame asaltado una duda acerca del derecho que pueda tener el crítico de atribuir al autor los sentimientos e ideas de los personajes [...]. Quién sabe si haríamos obra más original así [...]. Pero mientras cultivemos [el teatro, el cuento o la novela] tal como los entendemos hoy, creo que el crítico no tiene derecho a ver al autor en ninguno de los personajes...”

tiene otra prueba que nuestra voluntad: que es un acto de fe en nuestro deseo de compartir un ideal. Si esta actitud se traduce en literatura merece ser investigada, pues bien vale indagar si las letras iberoamericanas preservan la terca y hermosa pasión de un Nuevo Mundo. (261)

En otras palabras: una categoría como la de “lo americano” sólo se encuentra en géneros literarios cuando existe una sociedad que quiere que eso ocurra, pero nada esencialmente regional hay en ninguna especie de escritura. La identidad nacional, en lo que a literatura concierne, es más una circunstancia de lectura que una constante ontológica. Consiste, por lo tanto, en una estructura dinámica y maleable, que se supedita a la perspectiva de los interesados en ella.

¿Qué mejor prueba podría haber de la modernidad de una crítica como la que ha ejercido durante decenios Alberto Escobar? Por otra parte, ¿no bastan tales aportaciones para convencernos de la madurez, profundidad y capacidad de abstracción que el pensamiento literario ha alcanzado en Hispanoamérica? En *Patio de letras 3*, así como en la restante producción de su autor, habla el individuo que ha estado en contacto por no poco tiempo con un legado colectivo muy peculiar de interrogantes y conflictos, pero también de respuestas y ansias de afirmarse con personalidad propia en el mundo.



Reseñas

Elogio de la melancolía de Armando Roa Vial

Santiago, Chile. Beuvedráis Editores, 1999. 104 pp.

Cristián Gómez O.
Universidad de Chile

Buenas tardes o noches¹. El oficio de presentador puede resultar, a veces, incómodo. El buen presentador pondrá todo de su parte por dejar bien parado el libro de turno, además del autor, de quien suele ser si no amigo, al menos un buen conocido.

A pesar de esto, me arriesgaré a quedar como un ingrato con el buen anfitrión que ha sido y es Armando Roa, para compartir con ustedes no sólo la experiencia salútfera que provoca la lectura de las páginas de Armando, sino también las perplejidades a las que igualmente puede movernos.

Cuesta arriba, por decir lo menos, es el deber de enfrentarse a una postura como ésta, de tal manera radical y apelativa de los más recónditos razonamientos del lector. Porque no es habitual considerar la melancolía como un acicate de nuestras mejores virtudes, en tanto conciencia inapelable de la soledad de nuestra finitud. Por el contrario, es mucho más usual para nuestro oído acostumbrado a las certezas de segunda mano que día a día nos entregan los medios de comunicación, considerar lo melancólico como algo relacionado directamente con la tristeza cuando no con la fatiga y el desánimo. Roa, sin embargo, parece más dado a reputar la melancolía en los términos que Yves Bonnefoy, ese gran poeta francés de nuestro siglo, se expresa

¹Este texto fue leído como presentación del libro homónimo al título de esta reseña, en la Sala Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, en agosto de 2000.

cuando habla de la poesía. Para el francés, la poesía no es otra cosa que el nombre de nuestra finitud, el ejercicio en que nombramos nuestro límite inexorable y con el cual, al mismo tiempo, somos capaces de modificarlo. En este punto, quizás, radica la gran paradoja humana, el origen mismo de la melancolía, tal como dice el autor "(...) en la confrontación de lo finito con lo infinito, de lo necesario con lo posible: (...) una sucesión de 'instantes' en los que se tocan las esferas de lo eterno y de lo perecedero". No quisiera seguir adelante sin dejar de leer estos versos del mismo Bonnefoy, que parecieran haber sido escritos en "recóndita armonía" con los planteamientos de nuestro autor.

¿A quién asir sino a aquel que se escapa
a quién ver sino a quien se oscurece,
y desear a quién sino al que muere,
sino al que habla y se desgarrar?

¿Qué palidez te golpea, río subterráneo, qué arteria
se quiebra, donde resuena el eco de tu caída?

Ese brazo que elevas de golpe se abre, se inflama.
Retrocede tu cara. ¿Qué niebla progresiva me arranca
tu mirar? Lento farallón de sombra, frontera de la
muerte.

Brazos mudos te acogen, árboles de otra orilla.

Escojo estos versos por ese extraño aire que sustentan y que me recuerda, sobre todo en su última línea, al gran Octavio Paz de la magia cotidiana, en especial al Paz de *El arco y la lira*, aquél empecinado en mostrarnos y demostrarnos las posibilidades de la poesía como una nueva forma de lo sagrado, esto es, una forma pagana de lo sagrado: la poesía se acoge aquí al sentido más estrictamente etimológico de la palabra religión, en ese *re-ligare*, esa reunión de las dos orillas en que se ha divorciado nuestra existencia. Recordemos, al menos someramente, que en las perspectivas del premio Nobel mexicano el poema es un ente vivo que trasciende tanto la historia como el lenguaje, aun cuando éstos sean sus constituyentes primarios. Y en este trascender que es un volver a los orígenes, ocurre el encuentro del hombre con ese otro que es él mismo, ese otro del cual ha vivido separado desde el comienzo de su existencia. ¿Y qué tiene que ver todo esto con Roa y su melancolía? Poco o nada, siempre y cuando no olvidemos que la mirada de Roa se aúna con la del poeta mexicano en la medida que esta melancolía de la que Armando nos habla es, así como la poesía para Paz, también un encuentro en la hora más secreta de lo humano con lo más humano, es decir,

la comparación entre el universo inconmensurable que hombres y mujeres habitan y el plazo tan luctuoso como ineluctable que tienen para habitarlo, de donde procede, además, el ensueño creador, la afirmación gozosa del absurdo, la voluptuosidad de lo inefable y el anhelo de una fisura en esa intolerable carga de orden, cuando el orden es un ripio, que encierra la realidad, palabras, estas últimas, con las que se abre el volumen que ahora nos reúne, la palabra no es gratuita, en esta sala y en este anochecer.

“La revuelta y solamente la revuelta es creadora de luz, y esta luz no puede tomar sino tres caminos: la poesía, la libertad o el amor”, nos dice, sabiamente, André Bretón. Creo ver, bajo los distintos nombres de revuelta, melancolía o reunión, el mismo y permanente afán, como es el de encontrar, bajo la vasta e infinita marea de sucesos, aventuras, noticias y sinrazones que a diario nos suceden, aquellos rastros que nos lleven de vuelta al encuentro de la noche más bella, del río más profundo, junto a los cuales el día es la noche y el agua una simple y extraña excusa para ser feliz.

Es, por todo lo anteriormente mencionado, que llama la atención el implacable escepticismo de algunas afirmaciones que rayan en el nihilismo más absoluto, como por ejemplo cuando se señala que “el despropósito de la civilización debería transformarnos no en filósofos sino en cómicos”, o la defensa de ciertos autores que lindan en su obra con un solapado totalitarismo, tal como se lee en el ensayo titulado *El defensor del Leviatán*, en el que no sólo se exponen y explican las teorías jurídicas de Carl Schmitt y sus muy particulares puntos de vista que, por ahora, dejaremos su valía a juicio del lector.

Yo, por mi parte, excusándome de antemano por la autorreferencia, provengo literal y figuradamente de una familia de melancólicos, tal vez más enjundiosos y vitalistas que aquellos que conforman la larga y exquisita que figura entre las páginas del elogio de Armando Roa. A este listado original, entre los que se cuentan Borges, Canetti, Thomas Bernard, Cioran, Ungaretti y otros, yo agregaría de mi propio corral los nombres de Joyce, Mishima y el mismo Pablo de Rokha, melancólicamente furiosos en sus tan personales estilos. Y en medio de este panorama, Roa me parece una especie de Celan en el abril de mil novecientos setenta, mirando desde un puente el Sena mental y el Sena parisino, aunque tal vez sólo estuviese viendo pasar los cadáveres de sus padres muertos por la mano de los nazis. Dentro de este marco, me gustaría anotar la coherencia que puede registrarse entre los distintos géneros por los que desemboca la escritura de Roa, específicamente la poesía, la traducción o el ensayo. En el salto de un formato a otro, Armando logra armarse de una lógica interna que se compadece con sus inquietudes más pertinaces, a saber: la fantasmagoría de las palabras, cierta anglofilia indesmentible, la autonomía —que bordea el silencio— de las palabras, y la conformación del hombre contemporáneo sobre la base de estas mismas y ausentes palabras.

Cioran anota, en un libro titulado sintomáticamente *Desgarradura*, lo maravilloso de un título como el del libro de Burton *Anatomía de la melancolía*, donde se destaca la fuerza humanizante de este sentimiento, fuerza que, traspolada al idioma de Roa, no es otra cosa sino la intuición de que las propias limitaciones humanas son su misma fortaleza, “el misterioso reverso de la melancolía: un germen inconsciente de fe en un destino virgen, refractario a la muerte, en el que ya no habrá imposiciones inamovibles que cercenen la naturaleza del ser vaciándolo en la eternidad de la nada”, en palabras del propio autor.

Todo acto humano pierde su sentido si la muerte no está incluida como punto final de su decurso. El hecho de que probablemente todos vayamos a morir, no debiera ser, por lo tanto, después de leer este libro, un motivo para una dolorosa tristeza sino para una fructífera melancolía.

Y nuestra misión, si después de todo tenemos alguna, sería entonces que el breve par de décadas que nos ha tocado en suerte vivir, efectivamente, sí, el brevísimo par de décadas que nos ha tocado en suerte vivir, haya valido, en el recuento final, la pena de ser vivido.



Valparaíso, auge y ocaso del viejo “Pancho”, 1830-1930

de Rodolfo Urbina Burgos

Valparaíso, Editorial Puntángelos, U. de Playa Ancha - U. Católica de Valparaíso, 1999, 457 pp.

Leopoldo Sáez Godoy
Universidad de Santiago de Chile

1. Esta es una obra de historia abierta al no especialista, en la que los datos no ahogan el interés. Aprovecha las abundantes fuentes tradicionales —p. ej., los testimonios y recuerdos de los numerosísimos viajeros que llegaron a esta Cartago o Fenicia chilena, como denominaba a Valparaíso la prensa santiaguina, con evidente exageración (Graham, Haigh, Caldcleugh, Poeppig, Radiquet, Ruschenberger, Treutler, Davin, Moerenhout, para citar algunos)— y una docena de estudios monográficos documentales, elaborados *ad hoc* por varios historiadores sobre comercio, crecimiento urbano, religiosidad, finanzas, estilo de vida, parques, plazas y jardines...

El resultado es un libro muy ameno, en el que aparecen los dos mundos que caracterizan desde siempre a Valparaíso: el de las finanzas, comercio, la empresa (calle Prat) y el de la miseria (las quebradas).

Urbina nos revive a los aguateros, lancheros, fleteros, los viajes a Santiago pre-ferrocarril, no sólo el ordenado Mount Pleasant (Cerro Alegre) del comerciante Bateman, los inmigrantes ingleses y alemanes, sino también los conventillos, las casas de tolerancia, los pordioseros, ladrones y asaltantes. Aparece el sufrido Valparaíso, castigado por las pestes, los incendios, el terremoto de 1906, el bombardeo de la flota española.

Urbina hace cuatro cortes: 1830-1850 (Años de génesis), 1850-1880 (Años de luz), 1880-1906 (Años de luz y sombra) y 1906-1930 (Años brumosos). La narración deja entrever aspectos muy reveladores de nuestro pasado. No

todo ha sido progreso. Un par de ejemplos: En Valparaíso existía una Orquesta Filarmónica de Obreros, que solía hacer bailes formales para sus socios y socias en uno de los teatros más importantes de la ciudad. A fines de siglo había treinta sociedades obreras. En 1906, una de ellas, la Sociedad Unión, estaba integrada por 300 planchadoras y lavanderas, que trabajaban en talleres o en su propio hogar. ¿Existen hoy día en Valparaíso las condiciones para mantener una orquesta obrera y una Sociedad Unión?

En la segunda mitad del siglo pasado se creó una imagen de Valparaíso, que lo asociaba al progreso, avance tecnológico, pragmatismo, tolerancia religiosa, valoración del esfuerzo personal frente al linaje, espíritu empresarial: búsqueda del lucro, riesgo, creatividad, imaginación.

La imagen se basa en un Valparaíso profundamente innovador y dinámico. Allí surgieron las primeras sociedades anónimas (1854), el primer banco, Banco de Depósitos y Descuentos de Valparaíso (1856), las compañías de seguros, la bolsa de comercio (Bolsa Comercial de Valparaíso). La mayoría de los deportes se introdujeron en Chile a través de Valparaíso, por influencia de las colonias inglesa o norteamericana: cricket, lawn tennis, hípica (a la inglesa), paperchase, foot-ball, basket-ball, volley-ball. Muy tempranamente contó con gas a domicilio (1865). Fue la primera ciudad de Sudamérica iluminada con luz eléctrica y tuvo tranvías antes que Berlín.

El objetivo del autor es “contar, narrar, describir, más que problematizar la historia del período” y lo consigue plenamente. Su obra es muy entretenida y variada: modas, costumbres, vida cultural, comercio, industria, arquitectura, urbanismo, personajes típicos, la salud, catástrofes, la población, las iglesias, la guerra.

En sus páginas se documenta la primera presencia de algunos apellidos con los que nos hemos seguido encontrando en la vida local o nacional: Lyon, Hertz, Alessandri, Brown, Lamarca, Ross, Santa María, Barburizza, Mac Kay, Ossandón, Zanelli, Doggenweiler, Hammersley, Tassara, Canepa, Lund, Schilling, Grossi, Kenrick, Morris, Leigh, Bunster, Blest. Algunos se han convertido en nombres de lugar: Templeman, Atkinson, Waddington, Rocuant, Urmeneta, Ramos.

En nuestros días se ha perdido la costumbre de los bailes masivos, como los de las colonias extranjeras, de las sociedades obreras. En Valparaíso se arrendaban los grandes y señoriales teatros, el Nacional o el Victoria, exclusivamente para los socios e invitados. Hubo algunos bailes dignos de recordación. En 1885 el buque norteamericano Hartford ofreció un baile de gala en el Teatro Nacional. De capitán a grumetes llegaron con sus uniformes de blanco y dorado tomados de la mano de las emperifolladas damiselas que habían conquistado en las tumultuosas noches de las pecadoras calles del puerto. Fue un baile que dio que hablar.

No siempre había tanta armonía. En 1891 (16 de octubre) en el mismo sector (Clave, Márquez) se produjo una verdadera batalla campal en la que

participaron 127 marineros norteamericanos del Baltimore, chilenos, daneses, ingleses y alemanes. Resultado final: dos norteamericanos muertos. La fenomenal gresca provocó una amenaza de guerra del Presidente Harrison y la movilización de la flota norteamericana hacia el territorio nacional. Chile se vio obligado a presentar excusas. Este tipo de enfrentamientos, aunque no de tal magnitud, sigue siendo habitual en el barrio del puerto hasta mediados de este siglo.

Un par de pequeñas observaciones:

Por lo que se sabe, no es efectiva la siguiente afirmación: “Francisco Alvarez era también portugués, cuyo hijo, José Francisco Vergara, llegó a ser figura destacada en los años ochenta” (73). Vergara no era hijo de Alvarez, fue su yerno, se casó con Mercedes Alvarez.

Resulta difícil creer que en la Avenida Argentina, en la Avenida Brasil y en la Plaza Victoria alguna vez haya habido “sofáes” (sic, 362, 364, 410) para el descanso de los paseantes. Tal vez bancos, escaños, pero, ¿sofáes?

Algunos aspectos formales no son satisfactorios.

El trabajo editorial no es el que cabría esperar: títulos y subtítulos terminan con un punto, combinaciones “?” y “¡,” uso del guión en lugar de la raya para encerrar frases incidentales, cortes inaceptables, como “dic- e” (442), uso de mayúsculas (“Op. Cit. P. 18”) que revelan impotencia y sumisión frente al procesador de textos.

Aparecen algunas confusiones ortográficas antológicas que podrían enriquecer las consultadas obras de corrección idiomática de las que es coautor el Prof. Quiroz Mejías, uno de los presentadores de esta obra y rector de la UPLACED: “...la nutriente sabia...” (80) y para que no se piense que se trata de una casualidad: “... la sabia que nutría el cuerpo social...” (278); “Valparaíso iba muy a la saga...” (127), “...sus nombres no quedaron gravados en la memoria” (295), “...murieron abrazados por los incendios” (388). “...los franceses... lo desmintieron asegurando... no tener aprehensiones con el gobierno” (81). En fin: beneficencia (11) o Beneficiencia (223), requizados (418), cancino (42), varilosos (342-343). No serían aceptables en una edición cualquiera, y mucho menos en un esfuerzo editorial de dos prestigiosas universidades tradicionales.

En suma, estamos frente a un trabajo valioso y muy recomendable. Una obra sumamente oportuna para Valparaíso que está aspirando a ser reconocida como patrimonio cultural de la humanidad. Los señores Ibáñez Ojeda e Ibáñez Santa María, quienes hicieron el encargo de esta obra, deben sentirse muy satisfechos. Valparaíso es además una muestra concreta de que en el puerto sigue vigente la coordinación interuniversitaria, en la que también fue iniciador en el país.

Atenea

INSTRUCCIONES PARA LA PRESENTACION DE TRABAJOS

Solicitamos a los colaboradores de ATENEA ceñirse estrictamente a las siguientes pautas para la presentación de sus trabajos:

1. ORIGINALES Y SU EXTENSION

Los escritos deben ser enviados en diskette de 3,5", con texto digitado en softwares Word para Windows (grabado en extensión RTF) o Macintosh, y dos ejemplares impresos en hojas tamaño carta.

Debe consignarse:

- a) Título del trabajo
- b) Nombre de autor(es)
- c) Institución.

El escrito no deberá exceder las 20 páginas tamaño carta, por una sola cara, en caracteres entre 10 y 12 puntos, interlineado normal, incluyendo: tablas, gráficos, láminas, figuras, notas y bibliografía. Los símbolos que no aparecen en el teclado estándar del computador se consignan en los ejemplares impresos.

2. ILUSTRACIONES

Revista ATENEA considera un aporte valioso la presencia de la imagen fotográfica en sus páginas. Por ello se invita a los autores a complementar sus escritos con grabados, fotografías, ilustraciones o dibujos pertinentes y, en lo posible, de valor documental y artístico. En caso contrario, la dirección de la revista se reserva el derecho de ilustrar el texto sin previa consulta a sus autores. El material fotográfico debe enviarse en papel brillante o en archivos "jpeg" o "tiff", con una resolución no inferior a 300 píxeles y a tamaño no inferior a 12 cm de ancho.

Para las fotografías en colores se debe utilizar diapositivas de 6 x 6 ó 35 mm, debidamente identificadas e indicando el sentido u orientación del motivo.

BIBLIOGRAFIA

Deben citarse en el texto con el nombre del primer autor y año. Tratándose de más autores se empleará la nomenclatura "et al." después del apellido del primer autor y seguidamente el año.

Las referencias bibliográficas deben incluir lo siguiente:

- a) Revistas: el apellido de cada autor, el nombre o nombres, el título del trabajo (entre comillas), nombre de la revista (en *itálicas* o subrayado), el volumen, página inicial-página final del artículo y el año.
- b) Libro: nombre del o de los autores, el título del libro (en *itálicas* o subrayado), edición, volumen, capítulo y/o páginas, nombre de la editorial, ciudad donde fue publicado y año.

Revista
ATENEA 483,
editada por la Universidad de Concepción,
fue matrizada electrónicamente por la
División de Publicaciones
de la Universidad de Concepción,
e impresa, en el mes de
octubre de 2001, por
Impresora Trama,
Avda. Colón 7845,
Talcahuano
Chile