

ISSN 0716-2510

Nº 55

Primer Semestre de 2004

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

dibam
DIBAM
DISEÑO, ARQUITECTURA Y MUJERES

CONCEPCIÓN: CIUDAD Y ¿MITO?

Thomas Harris E.

El siguiente texto es producto de una invitación que me hicieron a la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, el año 2003, cuyo tema era la ciudad penquista y sus mitos, esa intrahistoria entrecortada y balbuciente que jamás termina de configurarse. Por lo tanto su lugar de lectura es ese punto de inflexión, pero creo que también opera con cierta autonomía. El espíritu de esa Escuela de Verano fue como un reencuentro, sobre todo para los que participamos en la mesa de la mirada hacia el inconsciente colectivo un tanto nebuloso de Concepción. Creo que se recobró de alguna manera un espíritu de diálogo y reconfiguraciones intelectuales. Un espíritu que por lo demás se llevó a cabo en los encuentros legendarios de la Universidad de Concepción organizados por Gonzalo Rojas y otros muchos intelectuales de la Universidad penquista a fines de los años 50 y comienzo de los 60. Las siguientes reflexiones constituyen, por lo tanto, apenas un preámbulo a una entrada en profundidad no sólo a los nuevos mitos, sino también a los nuevos ritos, como diría Gillo Dorfles, de la ciudad penquista desde el 1974 a 1989, en los que participé y contribuí activamente, como testigo y como poeta, y donde con algunos compañeros de Universidad y de destino, intentamos una nueva visión performativa de las zonas sin resguardo de la ciudad y de nuestros cuerpos, los que vivimos en peligro, en las Zonas de Peligro, expuestos, a la intemperie, con un pasado difuso y un futuro como esos agujeros negros de los que habla la física cuántica. Implosión y explosión de energías, que creo aún perviven buscando una forma, que espero, poder ir configurando a partir de esta breve crónica.

Consideraré la noción de "mito" como una serie de relatos de tipo cosmogónico y cosmológicos, de carácter fundacional e identitario, analógicos y ahistóricos, de carácter considerablemente coercitivo y cuyo estatus se asienta en su longevidad, es decir, su impronta arquetípica y arcaica, lo que los sitúa como constantes en una serie de repeticiones de carácter de presuntas respuestas a necesidades afectivas, que, no obstante, obedecen a una comunidad codificada socialmente, más que al individuo aislado. En suma: el lado onírico de la Historia, su fetalidad y su fatalidad, sus Edipos y sus Antígonas, sus Teseos y sus Ulises; como, también, sus Quetzaltcoátl y sus Chaac Mool, sus imbunches y sus Pincoyas.

Así planteados estos acuerdos preliminares, casi todos consensuados tanto en la situación como en la función del mito en términos generales, ¿cómo pensar una ciudad contemporánea, como Concepción del 2003, año en el que nos situamos, como un mito, más bien, como una serie de mitemas que constituyan una suerte de capas geológicas que vayan dando identidad mítica a la ciudad, *junto a su identidad histórica y social?* Es decir *¿dónde ubicar la noción de mito*, que carga con el peso sancionador de lo arcaico, o si se quiere de una

sedimentación narrativa de una larga data, para aplicarla a una ciudad que apenas cumple quinientos años dentro de un continente, América, que, también apenas alcanza esa edad?

Propongo como tentativa de acercamiento a una ciudad contemporánea americana, Concepción de Chile en este caso, como mito, siguiendo a Roger Caillois en su ensayo "París, mito moderno", en *El mito y el hombre*, (FCE, 1998), agregando este inexacto y evasivo adjetivo, para mirar a la ciudad de Concepción como mito moderno, dado que sería algo que excedería este espacio redefinir esta modernidad y pensar Concepción como mito posmoderno, aunque tal vez los rasgos a los que nos acerquemos correspondan más a esta segunda concepción de la Historia, en tanto a un estado agónico, que la dicha aún utópica que presupone la modernidad, en esta perspectiva más de tres veces recusada.

Uno de los epígrafes que abre el texto de Caillois es de Balzac: "Los mitos modernos se comprenden aún menos que los mitos antiguos, aunque estamos devorados de mitos." (1998:166) No me cabe duda que compartimos la angustia que manifiesta Balzac en el siglo XIX, ahora, en el siglo XXI, y tal vez con más ahínco; pero de esta constatación me interesa un aspecto: ya en el siglo XIX un escritor de ficción, de novelas, como Balzac, aceptaba la existencia de "mitos modernos", aunque sean ininteligibles y profusos, tal y menos como lo son actualmente.

Caillois comienza su ensayo con una afirmación tópica, pero necesaria: "Uno de los aspectos más desconcertante de los mitos, ciertamente, es esta: se ha comprobado que en numerosas civilizaciones, los mitos han respondido a necesidades humanas suficientemente esenciales para que sea irrisorio suponer que han desaparecido. Pero, en la sociedad moderna, difícilmente se ve con qué se satisfacen esas necesidades y cómo se garantiza la función del mito." (1998: 166)

La pregunta que se hace Caillois, fundamentalmente, es de qué manera leer París como la ciudad que funda el mito urbano moderno, es decir, por qué vías del imaginario, o "cómo pensamos el mito en la categoría del imaginario" en la ciudad moderna. Este punto me parece fundamental: el mito fue y continúa siendo un fenómeno que se sitúa en el ámbito de lo imaginario y que, sobre todo ahora, tendemos a considerarlo en un espacio fenomenológico distinto al histórico, por no decir opuesto. Analogía en contraposición a principio de identidad. Circularidad en oposición a linealidad. "Para responder a esta interrogante" –agrega Caillois– al punto nos vemos tentados a señalar la literatura." (1998: 166); pero un nuevo problema aparece inmediatamente ante nuestro autor, en el hecho de que hay que ser cautelosos en un ámbito, el mitológico, que no responde de ningún modo al orden estético, es decir a la búsqueda que consideramos propia e intrínseca de la literatura y todo arte, en primer término, la estética, la búsqueda de lo "bello" sea cual sea su manifestación en una época determinada. Se impone acá una contradicción inhibitoria: para Caillois, en tanto que la literatura es expresión del individuo, por lo tanto

expansiva y fundamentalmente trasgresora, el mito pertenece por definición a lo colectivo, justifica, sostiene e inspira la existencia y acción de una comunidad, de un pueblo, de un gremio o de una sociedad secreta. Surge aquí uno de los aspectos más extensos del mito: la culpabilidad sagrada.

Frente a este problema aparece nuevamente la interrogante: ¿cómo puede la literatura, es decir la literatura considerada como "alta", aquella que se guía y persigue motivaciones estéticas, y que se manifiesta míticamente, sólo cuando logra zafarse de la coerción mítica, es decir cuando ésta se diluye, languidece o se hace pura retórica, lograr fundar una ciudad, París en el caso de Caillois, no sólo desde una perspectiva individual y volitiva, sino también colectiva? La respuesta de Caillois es en el punto en que se intersectan los conceptos de "alta literatura" y "baja literatura", es decir, cuando el folletín tipo *Fantomas* o *Los misterios de París* de Eugenio Sue entran en escena y coexisten con textos como *El spleen de París* o *Los pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, que, además fue un autor prohibido en su época tal como Flaubert. El problema vuelve a plantearse a escala de lo colectivo, pero abre ciertas fisuras, para que "sin que, propiamente hablando, se pueda pensar en el mito la literatura también se constituye en una fuerza, comparable por ejemplo con la prensa, pero situada en el imaginario puro, que sin duda actúa de manera infinitamente más indirecta, difusa, y sin embargo ejerce una presión de la misma naturaleza y casi de la misma superficie útil." (1998: 168)

Se me preguntará que cómo la literatura podría parangonarse a la prensa, y más, cumplir una función de utilidad pública para poder asimilar este tipo de imaginario al mito. Acepto la duda, es más; me la planteo yo mismo, pero asumo que, por el momento, y con voluntad, debemos plantearnos una cuestión de grados, de intensidades, de tempo de compenetración de la literatura con el colectivo —parte de él— y, sobre todo, de contexto. La idea es llegar al "grado cero" del mito urbano contemporáneo, para, desde allí, desplegar un discurso que, situado el imaginario puro, logre un desplazamiento tal por las geologías de la ciudad y sus diferentes relatos, que los contamine a la manera que lo hace la prensa, y que ejerza esa presión difusa, indirecta e infinitamente más rica en posibilidades mitificativas, del orden de la invención.

El asunto radica, para Caillois, en que en el contexto del París de fines de siglo XIX, existe una confluencia entre la literatura letrada y la popular: una confluencia, donde, en una misma época y en un mismo país, las mismas tendencias, los mismos impulsos y si es preciso agregar, los mismos mitos, recorran una aureola de prestigio a la manera de un tráfico de influencias.

Es importante en este punto situar el eje, por decirlo así, desde dónde parte mi propuesta de una lectura de Concepción como mito moderno: desde el corte republicano del golpe de Estado de 1973. No es una elección política, aunque tal vez con cierta impronta sociológica, pero sobre todo literaria y subjetiva —es la elección de un escritor, de un poeta, que quiso sumarse a una ola que veía desde los 60 y que intuía que no pasaría dejando indemne a la ciudad y sus mitos en la década oscura, pero aun así prodigiosa de los 80—.

Tanto los aspectos contextuales del país y la ciudad, como la pertinencia literaria, convergen a este punto axial: en primer lugar, la ciudad de Concepción, que a fines de los años 50 y durante los 60 había sido una ciudad situada a la vanguardia de la época tanto política como literariamente, y sólo por dar los ejemplos más significativos cito los encuentros realizados por Gonzalo Rojas en la Universidad de Concepción entre los años 58 y 62, el nacimiento y expansión de Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) y el Teatro Universitario de Concepción (TUC), fue en poco menos de un año, transformada en la tierra baldía y sumida en la oscuridad cultural y el terror político. Desmantelado casi todo el movimiento universitario, con razias y exoneraciones, encarcelamiento y exilio, quedó sumergida la capa geológica tal vez más rica vivida por Concepción en el siglo recién pasado y se le superpuso otra, totalitaria, que yo llamaría la de la tragedia, que involucró tanto al colectivo como al individuo. Sobre este espacio de desmantelación del imaginario y de la vida privada y colectiva hubo que inventar, es decir, de alguna forma u otra, reemprender la tarea de construir un imaginario nuevo desde el individuo, pero sin prescindir del colectivo, desde la literatura, a falta de prensa o cualquier otro medio escrito oficializado o censurado.

Creo que eso es en parte acercarse al mito a través de su cercana pariente, la poesía. Otro aspecto: desde fines de los setenta, escritores como Severo Sarduy, Manuel Puig, Eduardo Gudiño Kieffer, el Skármeta de *Desnudo sobre el tejado o El ciclista del San Cristóbal*, los escritores de la "Onda" mexicana y poetas chilenos de la generación del 60', incluían en sus textos, indistintamente, lo que hasta el momento se había considerado formas "bastardas" de los *mass media*, como el folletín, el cine de género, los poemas que se abrían al mundo de los primeros encuentros sexuales adolescentes, etcétera. Estos aspectos, más otros de carácter de respuestas identitarias, abrieron paso a una necesidad teórica de saber dónde estábamos, cuál era nuestro contexto, qué desechar y qué incorporar en una tradición textual interrumpida en el país.

Situados en esta tierra yerma, tipo Eliot, la primera pregunta que hubo que hacerse fue cuál era nuestro contexto, si ya la situación histórica estaba bastante clara: totalitarismo y guerra sucia, represión y silencio. La respuesta, por lo menos a mí, me llegó a través de un poema de Gonzalo Rojas, como una especie de revelación o, si se quiere, de reverberación: "Orompello" de su libro *Contra la muerte* (1964): allí estaba mi ámbito apareciendo como una visión, una imagen, como en todo poema revelador: la ciudad, el espacio urbano, la calle de las relaciones eróticas equívocas, "los tercos adoquines" que sobrevivían desde la Colonia, premodernos y en todo su esplendor, y esa calle lúgubre con nombre de Caquice mapuche, con sus fachadas retorcidas y descascaradas. El espacio urbano se abría así no como un telón de fondo, si no como el *locus* mismo donde debía proferirse, ocurrir, devenir el poema, desde una contextualización metafórica y metonímica, que podía leer en la ciudad de Concepción real, a la que se le ha superpuesto otra imaginaria, y en la que sobreviven substratos de las otras *Concepciones*, de las otras ciudades a modo de

un palimpsesto, donde todas las escrituras o capas geológicas de las escrituras urbanas, convergiesen y se proyectaran a Chile, a Sudamérica.

Las *Zonas de peligro*, como titulé un libro publicado durante los ochenta, y otros textos de autores contemporáneos en escritura, como Juan Pablo Riveros y su libro *De la tierra sin fuegos* o Enrique Giordano en su *Mapa de Ámsterdam*, donde, tanto la Tierra del Fuego (apagada, diezmada) como Ámsterdam (ciudad deseante y fantasmática), desembocaban en Concepción como margen descentrado, pero atrayente, y metaforizaban en el ámbito urbano donde se desplegaba su escritura –o parte de ella, o su fantasma como en el caso de Riveros–, y una guerra interna real en Chile, se generalizaba –y no es un juego de palabras– en todo el territorio nacional, ya sea a campo abierto o subterránea e intersticialmente, donde el desconocimiento o, peor, la borradura del otro, primero por motivos ideológicos y, posteriormente, sólo por no ser yo sino otro, reproducía lo que Tzevtzan Todorov en “El descubrimiento de América”, llama “el descubrimiento que hace el yo del otro”. En este caso, en el descubrimiento de América, como una reacción a la frustración de la utopía áurea que traía el español en su imaginación medieval en relación a América: del descubrimiento del otro al desconocimiento del otro como semejante, como otro que comparte los mismos rasgos de humanidad con yo: “Al comienzo del siglo xvi los indios de América, por su parte, están bien presentes, pero ignoramos todo de ellos, aun si, como es de esperar, proyectamos sobre seres recién descubiertos imágenes e ideas que se refieren a otras poblaciones lejanas. El encuentro nunca volverá a alcanzar tal intensidad, si ésta es la palabra que se debe emplear: el siglo xvi habrá visto perpetrarse el mayor genocidio de la historia humana.”

Es el basamento de la violencia latente en la barbarie americana, manifestándose como una constante sangrienta en el decurso de nuestra historia, que Octavio Paz analiza tan lúcidamente en *Posdata*, en relación a la matanza de obreros y estudiantes en la plaza de las Dos Culturas en Tlatelolco, Ciudad de México D.F., el año 1968, que reaparece, emerge de tiempo en tiempo con toda su potencia destructora.

Durante los años ochenta, aunque tal vez no lo sabíamos con exactitud, estábamos habitando no el espacio de la épica, sino el de la tragedia: la verdad es que esta tragedia, desde el imaginario del yo, en este caso el lírico, pudo empeñarse en desarticular y rearticular la ciudad de Concepción en sus múltiples segmentos geológicos: cerro, plaza, barrio universitario, lagunas, río Bío-Bío, estación de ferrocarriles, Cerro Chepes –o La Cruz– el cementerio general, la calle Prat y sus bares viejos y destartados –el Cecil, el León, el Yugo– que ya no existen, porque Concepción es como *La ciudad de las últimas cosas* de Paul Auster, donde el paisaje urbano cambia con una vertiginosidad exasperante, tanto por lo terremotos como por el progreso y sus consecuencias. De todas formas, este reconocimiento de la ciudad, este nombrar en nuestros poemas Concepción y reiterar su nombre, fue fijando, en este corte axial, una cartografía y, a la vez, una mítica, para la ciudad, a la que se sumaron los mitos

preexistentes al 11 de septiembre de 1973. Así, poetas como el mismo Gonzalo Rojas, Gonzalo Millán, Carlos Cociña, Mario Milanca, Tulio Mendoza Bello, Ramón Riquelme, Carlos Decap, Nicolás Miquea, Juan Pablo Riveros, Edgardo Jiménez, Javier Campos, Egor Mardones, Alexis Figueroa, Jaime y Enrique Giordano y otros poetas más jóvenes, —y si estamos en el ámbito del mito, también poetas secretos y apócrifos, como Pisan, de Tomé, que dejó su único poema en los muros de esa ciudad: “Vote x Pisan” y la performance de su muerte por agua en las mismas costas tomecinas— y Osvaldo Caro, perteneciente a la poesía secreta de Concepción— deambulan aún en los bares y calles de antaño, haciendo resonar el deseo abolido por esos tiempos ya remotos, pero tan actuales, como este día de hoy.

Retomando las afirmaciones de Caillois: “Dicho lo cual sin duda parecerá aceptable afirmar que, desde esta perspectiva, existe una representación de la gran ciudad, con poder suficiente sobre imaginaciones para que nunca se plantee el problema de su exactitud, creada enteramente por el libro y sin embargo lo suficientemente difundida para formar parte ahora de la atmósfera mental colectiva y poseer como consecuencia cierta fuerza coercitiva. En ella se reconocen ya los caracteres de la representación mítica.”

Pero dejando el modelo de París, y considerando de lleno que Concepción entre a la categoría de una ciudad trágica, donde los destinos aciagos y el peso del tiempo no pese, creemos que el mismo estatus de ciudad latinoamericana abatida por la guerra y el genocidio, como pudiese ser Montevideo, Buenos Aires, Guatemala, Brasilia, Caracas, etcétera, se produce esa conversión total de la que habla Caillois en el texto que hemos estado aludiendo: “La conversión es total; el mundo de las grandezas supremas y de los decaimientos sin remisión, de las violencias y de los misterios ininterrumpidos, el mundo en que, en todo instante, todo es posible en todas partes, porque la imaginación ha delegado de antemano en él y en él sitúa el punto de sus solicitudes más extraordinarias, ya no está lejos ni es inaccesible ni autónomo; es el mundo en el que cada cual pasa la vida” (1998:170)

El espacio de la tragedia, de la épica en pleno estado del agon, ahora se despliega en los movimientos subterráneos, en los intestinos de la ciudad, que muestra una superficie límpida y pulimentada por los falsos y escasos neones irrealizados por la lluvia constante, que recubren la otra ciudad, donde ocurren realmente los relatos de la tragedia moderna, en un mundo oculto pero al que cualquiera y por cualquier motivo puede ser arrastrado; las matanzas y las flagelaciones, el erotismo desmoronado y los actos diabólicos: acontecimientos que en Chile y Sudamérica están datados, pero que, también, como dice Octavio Paz en *Posdata*, permanecen fuera del tiempo o en un tiempo intersticial, en latencia, aguardando, como fuerzas primigenias, dispuestas a ser despertadas por algún conflicto que por más que sea causado por la CIA y, ahora, por un difuso capitalismo tardío, no dejan de tener su peso totémico y ancestral.

“Esta trasposición —continúa su reflexión Caillois— está debidamente establecida, pero no cabe la menor duda que la novela gótica ha desempeñado por

su parte algún papel: *Los misterios de París* en efecto recuerdan a veces *Los misterios del castillo de Udolfo*. La estructura mítica se desarrolla rápidamente: a la ciudad innumerable se opone el héroe imaginario destinado a conquistarla". (1998:171)

Alejo Carpentier dice en el "Prólogo" a *El reino de este mundo* que en Sudamérica tenemos la novela gótica en lo real cotidiano que se desarticula en maravilloso a pesar nuestro. En los astilleros o prostíbulos de Onetti, en algunos relatos fantásticos de Cortázar y su obsesión por el tema del vampiro, desarrollado por ejemplo en *62 modelo para armar*; en ciertas páginas de Álvaro Mutis, como *Ilona llega con la lluvia* o *La mansión de Araucaima*; y en Chile, Huidobro y los mandragorianos, y en la literatura escrita en y desde Concepción, es fácil encontrar ese hálito tanático y carnal, a la vez, en poemas de Gonzalo Rojas, como "Perdí mi juventud en los burdeles"; el gótico, inquietante y amenazador clima que rodea a los amantes homosexuales de *El mapa de Ámsterdam* de Enrique Giordano; otro tanto sucede con "La Concepción lila", pero de un lila cadavérico de Carlos Decap en *Asunto de Ojo* o en la disfórica y barrohugsniana urbe de *Virgenes del Sol Innn Cabaret* de Alexis Figueroa o, prefiero citarme a omitirme, en todo *Cipango* y *Los 7 Náufragos*.

"Las novelas de terror deben leerse como novelas políticas", propone Michel Foucault en *Los anormales* (FCE, 2000, pág. 102) y en las novelas de terror –o dramas y poemas góticos– también subyacen y se agitan, como las serpientes de la cabeza de la Gorgona, todos los mitos que han poblado y seguirán poblando nuestras pesadillas, en los tiempos en que los sueños de la razón se imponen.