

ISSN 0716-2510

Nº 71

Primer Semestre de 2012

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

dibam

DIRECCIÓN DE POLÍTICAS
ARCHIVOS Y MUSEOS

ISSN 0716-2510

Nº 71

Primer Semestre de 2012

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación

Carlos Ossandón Buljevic / Pág. 9

HUMANIDADES

REVISTAS EN CHILE Y LATINOAMÉRICA

Las revistas literarias de vanguardia y la crítica:
Una historia en tres tiempos

Roxana Patiño / Pág. 13

Vanguardia chilena: manifiestos, revistas e intelectuales

Patricio Lizama A. / Pág. 31

La otra vanguardia:

El expresionismo de Valparaíso en su revista *Litoral*

Begoña Alberdi Soto / Pág. 51

Versiones y visiones de una polémica fundacional en la
vanguardia porteña de los años veinte

Gabriela García Cedro / Pág. 73

El diálogo oblicuo

Una reflexión sobre el estudio de dos revistas culturales latinoamericanas:

Orígenes (1944-1956) y Sur (1931-1979)

Nancy Calomarde / Pág. 87

De un lado y del otro

La revista *Babel* de Samuel Glusberg

Delfina Moroni / Pág. 103

Revista *Piel de Leopardo*

Un modelo para desarmar: la crítica literaria en Chile

Macarena Silva Contreras / Pág. 113

La *Revista de Valparaíso (1842)*: índice y comentario

Pedro Lastra / Pág. 129

La Revista Católica: prensa, esfera pública y secularización en Chile
(1843-1874)
Gabriel Cid / Pág. 137

La institución literaria sin literatura:
El Semanario de Santiago, El Crepúsculo y La Revista de Santiago
Pilar García / Pág. 157

¿Modernistas o decadentistas?
El caso de las publicaciones periódicas
El año literario, Biblioteca Republicana y La Ley
Marina Alvarado Cornejo / Pág. 185

El gran encantador: Alphonse Daudet en Chile
Jaime Galgani / Pág. 209

La década de 1930: un periodo politizado en la historia
de la prensa de mujeres en Chile
Claudia Montero / Pág. 225

Los almanaques y la construcción de sentido de la modernidad chilena
Manuel Loyola / Pág. 243

Prensa deportiva y desarrollismo en Chile
El caso de la revista *Estadio*
Eduardo Santa Cruz A. / Pág. 261

Las revistas de historietas chilenas
Vicente Plaza Santibáñez / Pág. 285

Estrategias de poder y valores políticos en *Mampato* (1968-1978)
Jorge Rojas Flores / Pág. 297

Atenea y el cine (1927-1940)
Wolfgang Bongers / Pág. 315

La revista *Zig-Zag* y el arribo del cine a Chile (1905-1940)
Pablo Faúndez Morán / Pág. 329

Discursividades en ciernes: el espectáculo cinematográfico en la revista
Mundo Teatral
Javiera Lorenzini / Pág. 341

TESTIMONIOS

El Crepúsculo
(La digitalización del texto para su reedición en 2011)
Nelson Cartagena / Pág. 355

Posdata, revista poética, crítica y utópica
Marta Contreras / Pág. 367

Revistas infantiles chilenas: desde *El Peneca* a *Cabrochico*
Pequeños apuntes para una gran historia
Claudio Aguilera / Pág. 379

El año del Centenario en la revista *Zig-Zag*
Thomas Harris E. / Pág. 385

Exposición *Principia*. Libros de Artista
Mario Lagos / Pág. 397

RESEÑAS

NELSON CARTAGENA, INÉS GONZÁLEZ Y PEDRO LASTRA,
El Crepúsculo. Periódico literario y científico
Juan Durán Luzio / Pág. 405

JUAN MANUEL MARTÍNEZ, El paisaje chileno. Itinerario de una mirada.
Colección de Dibujos y Estampas del Museo Histórico Nacional
Olaya Sanfuentes / Pág. 407

CARMEN MC EVOY, Guerreros civilizadores:
política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico
Ana María Shuven / Pág. 411

ALEX IBARRA PEÑA, Filosofía chilena.
La tradición analítica en el periodo de institucionalización de la filosofía
Horacio Cerutti-Guldberg / Pág. 415

ALEJANDRA CASTILLO, Nudos feministas. Política, filosofía, democracia
Rosana Rodríguez / Pág. 419

NARA B. MILANICH, Children Of Fate.
Childhood, Class, and the State in Chile, 1850-1930
Diego Vilches / Pág. 423

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

AUTORIDADES

Ministro de Educación
Sr. *Harald Beyer Burgos*

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos
Sra. *Magdalena Krebs Kaulen*

Directora de la Biblioteca Nacional
Sra. *Ana Tironi Barrios*

Director Responsable
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*

BIBLIOTECA NACIONAL
Archivo del Escritor

Secretarios de Redacción
Sr. *Pedro Pablo Zegers Blachet*
Sr. *Thomas Harris Espinosa*
(Referencias Críticas)

CONSEJO EDITORIAL
Sr. *Santiago Aránguiz Pinto*
Sra. *Soledad Falabella Luco*
Sr. *Marcos García de la Huerta Izquierdo*
Sr. *Eduardo Godoy Gallardo*
Sr. *Pedro Lastra Salazar*
Sr. *José Ricardo Morales Malva*
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*
Sr. *José Promis Ojeda*
Sra. *María Eugenia Silva*

Agradecimientos
Srta. *Paulina Andrade Schnettler*
Sr. *Raúl Sandoval Muñoz*

Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651, Teléfonos (56-2) 3605407 – (56-2) 3605335
e-mail: pedro.zegers@bndechile.cl

PRESENTACIÓN

Los estudios sobre revistas se han acrecentado notoriamente en este último tiempo. No pocos trabajos asumen como objeto privilegiado de sus análisis a estas publicaciones periódicas, y ello a despecho —podríamos decir— de la habitual falta de regularidad, fugacidad o inconsistencia temporal que suelen enseñar. El acrecentamiento de estos estudios viene acompañado no sólo de una mayor consciencia epistemológica, de las operaciones involucradas en el análisis o de las variables intervinientes en la precisión de este nuevo “objeto”, ya de suyo no siempre posible de examinar con el instrumental clásico, sino también de una muy interesante o estimuladora ampliación, diversificación y tecnificación de las perspectivas o de las miradas que se proponen. Con todo, un tipo de aproximación que concibe a la revista como un “sujeto” cultural y político y que interactúa con otras prácticas y discursos, más allá de una visión instrumental de la misma, parece recorrer, sin negar las diferencias de enfoques, por los distintos trabajos que se publican en el presente número de *Mapocho*.

El acrecentamiento y diversificación que experimentan los estudios sobre revistas pudiera explicarse por, al menos, dos razones. La percepción, en primer lugar, que en el seno mismo de las revistas como en sus entornos y redes se juegan unos perfiles culturales, unas aperturas y sensibilidades, que los libros no siempre captan con la suficiente rapidez o no siempre cuentan con esa dimensión grupal, declarativa o testimonial que suelen exhibir las publicaciones que destacamos. Así, los estudios sobre revistas se presentan particularmente adecuados a la hora de tomar el pulso o seguir las nuevas tendencias estéticas, los posicionamientos y debates en los campos culturales, las problematizaciones del presente, la constitución de cofradías literarias o de nuevos discursos o lugares de enunciación, etc. En otro ámbito, estos estudios, en la medida que se hacen cargo de unos “objetos” susceptibles de mutaciones o sensibles a las exigencias del público lector, están en principio mejor dispuestos para entender los complejos juegos entre imposiciones y expectativas que articulan aquellos imaginarios, historias o figuras que crean y divulgan las revistas de masas o no específicamente literarias.

Hay, sin embargo, una segunda razón, que se vincula más directamente con el mundo académico o, más específicamente, con determinados giros o cambios que se han venido dando en el ámbito de lo que podríamos llamar genéricamente “historia cultural”. La noción de “campo” de Pierre Bourdieu, las relaciones que examina Julio Ramos entre las letras —un concepto amplio de la literatura— y el proyecto modernizador en América Latina, así como las aperturas o trabajos realizados por Ángel Rama respecto de unos espacios culturales que rebasan la mera consideración de las obras, al atender también temas, circuitos, medios expresivos, inflexiones lingüísticas, escritores y públicos, son sólo tres ejemplos importantes, sin olvidar el impulso dado por la compilación de Saúl Sosnowski, de unos giros que hacen viables los estudios sobre revistas.

Nuestros agradecimientos a los académicos participantes en la “Jornada sobre Revistas Culturales” organizada en octubre de 2011 por la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Católica Silva Henríquez. A la profesora Marina Alvarado por su entusiasta colaboración en este número de *Mapocho* y, por cierto, a todos (as) los (as) investigadores (as) que nos enriquecen con sus trabajos.

Carlos Ossandón Buljevic
Director

HUMANIDADES

REVISTAS EN CHILE Y LATINOAMÉRICA

LAS REVISTAS LITERARIAS DE VANGUARDIA Y LA CRÍTICA: UNA HISTORIA EN TRES TIEMPOS

Roxana Patiño*

Si el libro sigue siendo el fruto de la decantación de un proceso intelectual y creativo cuya morosidad aún los más cercanos al mercado no se atreven a desafiar en sus extremos, la revista —por el contrario— en su implícita conciencia de fugacidad, nos acerca más a la búsqueda de los impulsos de un cambio cultural, de su nervio por un futuro a todas luces inminente y por un presente que deja de serlo por imperio de una escritura que sentencia su agotamiento. No hay modo de indagar un imaginario cultural moderno sin recurrir a esas “antenas” de lo nuevo que son las revistas, mucho más si se trata del periodo 1900-1940 del siglo xx y del campo cultural hispanoamericano, tan refractario a las instituciones y tan cercano a estas empresas que concentran la pulsión de futuro de una constelación intelectual en “páginas libres” como las pedía el peruano González Prada.

Hijas de la modernidad y de la constitución de la esfera pública más temprana, las revistas literarias acompañaron las formaciones intelectuales y artísticas latinoamericanas provenientes de las franjas más innovadoras de los campos culturales en pleno proceso de una autonomización relativa dentro de estas “modernidades periféricas”.¹ Fueron, en muchos casos, el órgano de esa declaración de independencia de las otras esferas. Intelectuales y revistas son una dupla de presencia revulsiva en el imaginario cultural de la modernidad latinoamericana, considerando que ésta abarca en el periodo que estudiamos aquí al menos dos momentos de fuerte “irrupción” como los concibe Ángel Rama: el Modernismo y la Vanguardia.

En el imaginario moderno, el intelectual es una figura que construye, como lo requiere Edward Said, representaciones articuladas de una sociedad y una cultura. El vasto entramado simbólico del que está hecho un imaginario moderno incluye en su sistema de identidades y funciones aquella destinada a que los intelectuales condensen las representaciones de ideas, valores y experiencias que den las claves para interpretar una época. Las revistas han sido el escenario privilegiado de esas “máquinas de interpretar” la cultura de su tiempo. Interpretaciones que construyeron sus lógicas fuera del cenáculo porque lo público es,

* Doctora en Literatura Latinoamericana (U. of Maryland, College Park, EE.UU.), Profesora de Literatura Latinoamericana Contemporánea, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

¹ Al respecto, seguimos las conceptualizaciones de la constitución desigual y periférica de la modernidad literaria latinoamericana que aportaron Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, y Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.

por excelencia, el lugar de despliegue de sus intervenciones. Lo público no deja de ser el espacio de alineamiento o conflicto, aun cuando el debate del que se trate se circunscriba a una técnica literaria o a la predominancia de un género.

“La historia de la literatura moderna, dice Octavio Paz, en Europa y en América, se confunde muchas veces con la de las revistas literarias.” Podríamos ir aún más allá y decir: es posible hacer una historia de la literatura moderna siguiendo los trazados radiales de las revistas, o más precisamente, ninguna historia cultural o literaria podría prescindir —a riesgo de cortar un riquísimo tejido de religaciones— del recorrido por ese “entrelugar”, esa multiplicidad de fragmentos que es más que la suma de todos ellos y cuya riqueza habilita una lectura compleja de una sensibilidad social y cultural de una época.

Los intelectuales modernos latinoamericanos, particularmente los comprendidos entre los dos últimos fines de siglo, se desplazan al periodismo desde que su función cambia en el siglo XIX pero mantienen de su antigua identidad la clave política de su intervención, su “función ideologizante” como lo sostiene Ángel Rama aun cuando ya no son los “legisladores” de un orden al que habían contribuido a crear.² De allí que la gran mayoría de las revistas culturales o literarias, aun las más esteticistas, contengan una “política” que las mantiene estrechamente vinculadas a la esfera pública, a sus tensiones y permanentes redefiniciones.

Estas reflexiones introductorias son el marco para poder relacionar los modos en que la crítica literaria ha investigado a las revistas durante un periodo clave para la modernidad cultural latinoamericana: me refiero al periodo de las vanguardias, comprendido entre 1914-1916 (si consideramos los primeros manifiestos de Huidobro) y los años treinta, con un punto culminante alrededor de 1922.³

Me propongo en este trabajo hacer un doble movimiento: por un lado, hacer una revisión de algunos modos en los que la crítica literaria fue concibiendo el lugar y la función de las revistas literarias dentro de la construcción del canon de la literatura latinoamericana del siglo XX y, por otro, observar cómo ese proceso está estrictamente relacionado con los cambios en la matriz de la crítica. Para

² Rama ha insistido en esta hipótesis en varios trabajos. Véase, fundamentalmente: *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

³ Diferentes criterios ha utilizado la crítica literaria de la vanguardia más reciente sobre la cronología de su desarrollo en América Latina. Véanse los estudios introductorios de tres de las principales antologías de sus manifiestos y textos programáticos: Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1986 (reeditada en México por Fondo de Cultura Económica, 1990, en su edición más conocida; Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988; y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991. Véase también el aporte de Gloria Videla de Rivero en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.

eso, me voy a concentrar en la crítica de la vanguardia haciendo un contrapunto entre los diversos modos en los que esa misma crítica fue configurando el valor de la vanguardia y las formas en que se fue articulando desde la crítica el valor de las revistas. Parto de la idea de que, en ambos casos, estamos frente a una posible historia de “varios tiempos”, al menos tres, en los que tanto el valor de las revistas como el de la vanguardia han sido generados a partir de las particulares preocupaciones del presente de un estado de la modernidad cultural que las pensó y las repensó una y otra vez de manera diferente en el siglo xx.

En esta especie de cuadro de doble entrada intentaré ir diseñando una suerte de cartografía, necesariamente incompleta, de los modos en que la crítica ha construido los distintos “valores” de la vanguardia, junto a una particular concepción de las revistas literarias, en el marco de una concepción diferenciada de la modernidad cultural latinoamericana. Trabajaré en este sentido, con la idea de que los diferentes paradigmas teóricos y críticos que signaron la caracterización de la vanguardia a lo largo del siglo fueron asimismo fundamentales herramientas para la interpretación de uno de sus pilares identitarios fundamentales, como lo son las revistas literarias.

Distinguiré, al menos para los efectos del análisis, tres momentos a lo largo del siglo xx que coinciden con los fuertes debates en torno a la modernidad. Un primer momento correspondiente a la contemporaneidad y los años posteriores a la irrupción de las vanguardias; un segundo momento correspondiente a las vanguardias de los años sesenta, y un tercer momento, entre los ochenta y los noventa, que coincide con los debates sobre modernidad y posmodernidad en América Latina. Hay allí tres configuraciones diferenciadas de las vanguardias que coinciden, asimismo, con tres formas distintas de abordajes de la crítica de las revistas literarias en general y de las de vanguardia en particular. Voy a circunscribirme a analizar algunos textos de referencia para dar en cada caso una visión desde ellos de un modo de interpretación de las revistas.

EL “PRIMER TIEMPO”: LA CONSTRUCCIÓN DEL VALOR DE LAS VANGUARDIAS

El “primer tiempo” de la crítica de las vanguardias se produce en el momento inmediato posterior a la cúspide y principio de declinación de los diferentes movimientos en América Latina. Se trata del momento de “fijación” de aquellos rasgos que les dieron su perfil específico hasta los inicios de la década del sesenta.

Este primer tiempo de la crítica se caracterizó, como se sabe, por un enfoque que podríamos llamar *deductivo-mimético*: ubica la producción de vanguardia como un “epifenómeno” de los movimientos o “ismos” europeos (futurismo, ultraísmo, expresionismo, surrealismo, ultraísmo), una manifestación articulada a aquéllos, sin vinculación concreta con las condiciones objetivas de implantación dentro de una realidad cultural continental diferenciada.⁴

⁴ En los estudios tempranos de Nelson Osorio que intentaban una comprensión histórica del vanguardismo hispanoamericano pueden ya observarse estas considera-

El texto indicador de esta posición es el que tempranamente escribe el español Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardias* (1925), y su reelaboración en la *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). Las fechas de edición de ambos textos marcan los límites de un periodo en el que se concentran gran parte de los rasgos de este primer tiempo de la crítica. Aquella primera edición fue durante varias décadas el único libro de crítica sobre las vanguardias escrito en español con una visión pretendidamente completa del vanguardismo internacional.⁵ Fue elaborado en pleno auge de sus manifestaciones literarias más significativas (1919-1924) y publicado inmediatamente. El autor, en la Introducción a su segundo libro, cuatro décadas después, reconoce en aquella primera edición el espíritu testimonial de pertenencia a un movimiento al que contribuyó con su participación activa como escritor y como crítico. Como dice De Torre: aquella fue “una crítica afirmativa y constructora”, una crítica “del tiempo presente”, “crítica prospectiva más que crítica retrospectiva”, en el sentido de una crítica que se diferenciara de la tradición filológica para dedicarse a ser una “crítica creativa” que construyera el valor de un movimiento contemporáneo.⁶

De Torre es por más de una razón un crítico paradigmático de esta primera configuración de la vanguardia que se consolida entre el primer y el segundo texto del autor. De ellos se desprenden varios de los rasgos que construirán la primera crítica del movimiento: la inclusión del vanguardismo hispanoamericano como parte y “extensión” del Ultraísmo español, aspecto ya señalado por Osorio⁷, concebido como “el nombre español de aquella general corriente innovadora”. Este rasgo se ve cristalizado en esa cartografía amorfa en el que une, dentro de un capítulo llamado precisamente “Extensión del Vanguardismo”, a la literatura catalana con la hispanoamericana. Para esa crítica, y no sólo para De Torre, el Ultraísmo argentino es una prolongación del español, vía Borges y su vínculo protagónico en ambos movimientos. El único poeta hispanoamericano que es nombrado por De Torre dentro del Ultraísmo español es Huidobro, colocado en una secuencia junto a Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Cansinos Asséns. Por la residencia europea de Huidobro, la publicación de varias de sus obras y revistas en París y en Madrid, y la relación del crítico con varios de los ultraístas, De Torre aprovecha por un lado para vincularlo “ancilarmente” al Ultraísmo y, por el otro, para volar de un plumazo la validez del Creacionismo como movimiento literario y del

ciones acerca de la crítica inicial de la vanguardia continental. Véase: “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, N.º. 114-115, Enero-Junio 1981, pp. 227-254.

⁵ El libro de Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia* (1962), fue traducido al español en 1964, y el de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna* (1958), en 1959.

⁶ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p.62.

⁷ Op. Cit., p. 228.

poeta chileno como referente indiscutido de la estética vanguardista.⁸ Borges es nombrado en este contexto como una figura secundaria, surgida en el grupo de la revista *Grecia* y colaboradora de la revista *Ultra* (1921-1922).

El “dibujo” homogeneizante de la vanguardia que hace esta perspectiva marcó la dominante crítica de este periodo. Los “capítulos” hispanoamericanos de estos movimientos metropolitanos no contemplaban todo aquello que no respondiera a esos paradigmas estéticos y, por tanto, caían fuera de la consideración crítica. Esos elementos “contaminantes”, “ancilares” (el negrismo, el indigenismo, el criollismo, etc.), como sabemos, no fueron leídos en la primera construcción crítica de este movimiento. Es el caso de muchas de las historias literarias nacionales y continentales que marcaron notoriamente el canon de los movimientos literarios hispanoamericanos. Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (1961), sostiene: “los *ismos* que aparecieron fueron sucursales de la gran planta industrial con sede en Europa”.⁹

Tal vez haya sido esta impronta y el peso mayor de las miradas literarias nacionales lo que imposibilitó una perspectiva continental a este primer momento de la crítica de la vanguardia. Lo cierto es que aquellos que muy tempranamente se abocaron a indagar en ella lo hicieron en un estudio atomizado por países y por movimientos. No se visualiza un espacio continental interrelacionado más allá de un paradigma externo de religación. Generalmente es una crítica hecha por los protagonistas o sus seguidores. El peso de las literaturas nacionales y la preocupación de la inserción de la vanguardia en ellas es evidente en textos como el de los mexicanos Germán Listz Arzubide: *El movimiento estridentista* (1926) y Jaime Torres Bodet: *Perspectiva de la literatura mexicana actual* (1928); también en Ángel Cruchaga: *Los poetas de vanguardia de Chile* (1930) y en el ya canónico de Mario de Andrade: *O movimento modernista* (1942).

Otro rasgo derivado de este paradigma es la circunscripción del movimiento vanguardista exclusivamente a la poesía y a sus principales autores, en detrimento del estudio de las numerosas —aunque no articuladas— manifestaciones en la narrativa. Textos indicadores de esta tendencia lo son la mayoría de las antologías, desde *Índice de la nueva poesía americana* (prologado por Alberto Hidalgo, Borges y Huidobro) (1926) hasta la *Antología de la poesía Española e Hispanoamericana*, de Federico de Onís (1934).

Esta perspectiva crítica que he tratado de resumir es la que también impacta en la consideración de las revistas literarias de la vanguardia, que no han sido estudiadas en este periodo como un objeto específico, sino como tribuna representativa de un movimiento o generación, plataforma de lanzamiento de ciertos autores, o difusora de una determinada estética. De tal modo, si buceamos en los textos antes mencionados, encontraremos un notorio conocimiento de las

⁸ Op. Cit., pp. 529-584.

⁹ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1964, Tomo II, p. 16.

muy numerosas revistas de la vanguardia producidas en Hispanoamérica, aun cuando la pluma está más cargada cuando se trata del cono sur y más difusa en Centroamérica, México y el Caribe. No sería posible afirmar que las revistas tienen un rol secundario en esta crítica. En muchos de sus textos es notable su registro minucioso por país y su conocimiento aún de aquellas más efímeras o de procedencia remota. Las revistas son en esta crítica protagónicas en la medida en que, en primer lugar, sean constitutivas de los movimientos definidos dentro de la órbita vanguardista más restringida y, por otro lado, potenciadas sólo en lo que pueden ofrecer de sustento a sus propuestas. Ejemplo de lo primero es la caracterización de Guillermo de Torre de las revistas de vanguardia argentinas, circunscripta sólo a la zaga ultraísta (*Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*) sin ninguna mención a la numerosa y densa trama de revistas de la vanguardia de la izquierda literaria y cultural, que no entraron en el mapa del español. Revistas como *Los Pensadores* (1924), *Claridad* (1919 1^{ra} época, 1926-41) o *Contra*, *Dínamo*, *Extrema Izquierda*, *La campana de palo*, todas del mismo periodo, formaron parte de los múltiples proyectos de la vanguardia política que interpretó en sentido amplio la ruptura con el lugar de la cultura en el orden burgués y que en la crítica posterior será incorporada como componente indiscutible de este movimiento, inclusive como polo de tensión entre vanguardia estética y vanguardia política.

En el primer e incipiente intento de interpretación crítica, Nélica Salvador publica en 1952 *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, en edición de la UBA. El breve estudio obedece más a un propósito descriptivo (orígenes, manifiestos, miembros, características, orientaciones, principales contribuciones, etc.) en el que las revistas de la izquierda o de Boedo ocupan un muy notorio segundo plano. La noción de vanguardia sigue casi tres décadas después impregnada del mismo paradigma que la construyó en los años veinte.

Semejante suerte corre *Amauta* (1926-1930) en la caracterización de la vanguardia peruana que hace De Torre sin ningún relieve respecto de las demás pequeñas revistas de la época. La evidente tensión entre vanguardia estética y vanguardia política, el productivo cruce entre vanguardismo estético, socialismo e indigenismo que construye la revista de Mariátegui es reducida a una mera “combinación de lo político social con lo literario y artístico”: “Allí se combinan curiosamente los atrevimientos de un ‘más allá’ poético con las retrospecciones nostálgicas, las ‘vueltas atrás’ de un indigenismo incaico.”¹⁰

En ambos casos, es evidente que la primera crítica sobre la vanguardia no pudo leer cabalmente a las revistas como usinas de procesamiento de las fuertes tensiones ideológico-estéticas entre los años veinte y treinta en Latinoamérica. No ya como instancia de “acompañamiento” de un movimiento específico sino como componentes clave en el estudio de la conformación de proyectos intelectuales —en el sentido williamsiano del término—, tanto individuales como

¹⁰ Op. Cit., pp. 588-589.

grupales; proyectos derivados menos de una programática incontaminada y unidireccional, que del resultado de una negociación entre líneas que conviven en permanente estado de tensión y recolocación.

Esta perspectiva, que ubica a las revistas como constructoras informales de genealogías y proyectos culturales, permite estudiarlas —continuando con Williams— en el momento de su emergencia, cuando todavía comparte el espacio dentro de un mismo imaginario cultural con otras zonas de las que luego, consolidados ya como proyectos específicos, se diferenciará con una identidad propia. No es posible captar de otro modo esta dinámica de entrecruzamientos en la que un texto dialoga con otros en una revista como no lo hace en el libro. No es ajeno a la historia de un texto el hecho de que antes de formar parte de un libro y encapsularse dentro de una estética personal, haya sido un texto dentro de los múltiples en una revista, en la que la heterogeneidad estético-ideológica desafiaba página a página la pureza de sus bordes, y lo colocaba en un campo de tensiones poco frecuente en la ordenada organización libresca.

EL SEGUNDO TIEMPO: 1960-1980

Podemos encontrar en este lapso de dos décadas rasgos definatorios tanto en el avance de la crítica de la vanguardia como en relación al estudio de las revistas. Voy a centrarme en los aspectos que creo son los más importantes para las publicaciones de la vanguardia.

Un primer rasgo que me parece diferenciador con respecto al periodo anterior es que en este “segundo tiempo” se inicia la investigación de las revistas como *objeto*. El primer intento sistemático de estudios de las revistas literarias, no ya de vanguardia sino de diversos movimientos literarios que se originan desde el siglo XIX en Hispanoamérica, es la investigación del norteamericano Boyd Carter que se cristalizó en dos textos clásicos y pioneros: *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenidos* (1959), y su reelaboración posterior: la *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas* (1968), publicados ambos por la mexicana Ediciones De Andrea. Estos textos son tal vez un indicador paradigmático de lo que fue uno de los principales esfuerzos de este periodo: un importante impulso compilador, y al mismo tiempo historiográfico, que no fue acompañado en esa magnitud por un esfuerzo crítico que dejara su impronta hermenéutica como en el periodo anterior. Se trata, como confiesa Carter en sus “Palabras Preliminares”, de “un ensayo de historia y bibliografía”, consciente de su “empresa de *pioneer*”.¹¹

Tal vez no resulte sorprendente que sea un norteamericano el que haya hecho el primer esfuerzo sistemático de envergadura sobre la investigación de las publicaciones literarias hispanoamericanas. Si se reconstruyen sus fuentes asentadas en el libro, se verificará que el prof. Carter acude a una y a muy nutrida

¹¹ Boyd Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México, Ediciones de Andrea, 1968, p. 7.

tradicción anglosajona de las “bibliografías” y los “index” de diversas instituciones norteamericanas (la voluminosa Biblioteca del Congreso, por ejemplo), así como a las hemerotecas universitarias de Estados Unidos particularmente enfocadas a América Latina. Carter deja registrado el creciente interés que, en el marco de la guerra fría, estaba adquiriendo todo lo editado en la región en materia de publicaciones, periódicas o no. En 1951 comienza a editarse trimestralmente la *Revista Interamericana de Bibliografía* de la entonces Unión Panamericana, luego OEA, junto con otros listados de publicaciones periódicas. En 1954, Lotta Spell publica *Reaserch materials for the study of Latin America at the University of Texas*, una de las universidades que nutrió a su biblioteca de una de las más valiosas colecciones de libros y revistas de América Latina, la actual Benson Latin American Collection. En 1957 el servicio bibliográfico del MLA, llamado “Annual Bibliography” incorpora por primera vez publicaciones escritas en otras lenguas, incluido el español, lo cual genera un registro anual de todas las publicaciones de lengua y literatura en nuestra lengua. Pero de mucho antes es el *Handbook of Latin American Studies* (1936) de la Hispanic Division de la Biblioteca del Congreso de EE.UU. —que continúa en la actualidad con más de 5 mil títulos anuales comentados por más de 130 académicos de todo el mundo—. Carter consultó trabajos hemerográficos tan tempranos como *Periodicals of American Libraries for the study of Hispanic Languages and literatures* (1927), de Howard Keniston. El fuerte énfasis anglosajón en la catalogación bibliográfica contrasta tempranamente con el deficitario panorama de las bibliotecas y hemerotecas de nuestra región, muchas veces incapaces de resguardar el propio patrimonio.

En síntesis, las fuentes de Carter para su estudio de las revistas literarias hispanoamericanas responden en un porcentaje abrumador a su propio entorno académico e institucional, fortalecido no sólo por ser el universo de pertenencia de Carter sino también por la fuerte tradición anglosajona a la catalogación bibliográfica en su ya por entonces importantes bibliotecas que crecientemente tomaban el universo hispanoamericano como objeto privilegiado dentro de sus flamantes departamentos de *Area Studies*.

El repertorio de Carter está hecho, entonces, de 125 revistas literarias y culturales que fueron consultadas, según el autor, mayoritariamente en EE.UU., pero también en México y algunos pocos países de Centroamérica. Su cartografía, por tanto, aunque cuantitativamente importante, responde a un repositorio de lo disponible, trata de comprobar la validez de lo relevado pero deja fuera importantes publicaciones, está hecha sin el relieve de la topografía que le hubiera dado la ubicación de esas revistas dentro de sus contextos de producción. Y, sin embargo, se trata de uno de los esfuerzos más nítidos de generar un relevamiento destinado a las futuras investigaciones sobre revistas. A diferencia del español De Torre, el norteamericano tiene una mínima voluntad de construcción crítica. Sus “pequeños estudios” sobre cincuenta revistas de “indiscutible valor literario y cultural” son poco más que el fichaje que todo estudioso de revista ha hecho en su etapa de relevamiento. Hay en él una fuerte

pulsión instrumental, una pasión recopiladora que es consciente de su interés para la docencia y la investigación futura.

Si bien es cronológicamente el primero, Carter no encabeza una tendencia aislada. Con el inicio de la década del sesenta, una serie de títulos latinoamericanos siguieron este paradigma. La *Historia de revistas e jornais literarios*, del brasileño Plínio Doyle, fue publicada por entregas a lo largo de cinco números de la *Revista do Brasil* entre 1968 y 1970. Francisco Monteverde publica *Las revistas literarias de México* (1963). Lafleur, Provenzano y Alonso son los ya canónicos autores de *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, editada en 1968, todas ellas primeras recopilaciones antológicas acompañadas de estudios preliminares. Aunque sean fragmentarios y de escasa voluntad interpretativa, estos libros contienen un rasgo del periodo: se invierte la ecuación con respecto a la etapa anterior, ya que sus autores buscan hacer pasar por sus “objetos” —las revistas— la historia de los movimientos literarios latinoamericanos. La perspectiva ha cambiado sustancialmente. La revista, dice Carter, es un “vehículo de lo literario”, tiene “un papel de catalizador estético, intelectual y cosmopolita”.¹² Nace con estos críticos la idea de la investigación de revistas como no había existido hasta el momento. Sostiene Carter con el lenguaje de la época: “Para el investigador de lo literario periodístico del pasado, del mismo modo que para el contemporáneo que los leía a medida que aparecían, las revistas y los periódicos constituyen, pues, un rico veneno de materias primas y de indicios dignos de confianza.”¹³

Esta idea de que las revistas son la materia prima de algo que es fundamental para el estudio de la literatura se aleja de la noción de “complemento” o plataforma de una estética que puede estudiarse sólo en las obras literarias, y es la que lleva a relevarlas y estudiarlas por el valor que en sí mismas tienen para una dinámica cultural. Aunque con la perspectiva actual la empresa se perciba precaria y fragmentaria, el listado de mil quinientos títulos que prepara Carter tomado de las 125 revistas, presentado en un Índice de Materias, representa una empresa mayúscula respecto de lo anterior.

Del mismo modo, sólo el afán coleccionista y la convicción de que a través de las revistas era posible una operación historiográfica, habilitaron la escritura del libro de los argentinos Lafleur, Provenzano y Alonso, que cubre el periodo 1893-1967, es decir, un año antes de su edición. Para los tres bibliófilos argentinos, la empresa fue más complicada. La muy completa recopilación es hija más de sus propios acervos y los de múltiples coleccionistas privados que de las instituciones y bibliotecas públicas. A diferencia de Carter, los tres argentinos no son académicos, y sus comentarios sobre las revistas tienen la soltura del ensayo, cierto descuido en la apreciación crítica pero la rigurosidad informativa del coleccionista. Hasta no hace mucho, su libro fue la única fuente genérica

¹² *Ibíd.*, p. 15.

¹³ *Ibíd.*, p. 20.

sobre las revistas literarias argentinas —base para los estudios académicos— y se ha reeditado en 2006 como un clásico del género.

Si bien habrá que esperar al siguiente periodo para encontrar las ediciones facsimilares de muchas de nuestras revistas, en esta etapa se inauguran la “antología” y los “índices” de las revistas acompañadas de estudios específicos. Entre otros, es el caso, por ejemplo, de la vanguardia cubana: al muy informado estudio de Carlos Ripoll: *La generación del 23 en Cuba* (1968), le sigue el *Índice* de la “*Revista de avance*” (1969) y su microfilmación fuera de Cuba, que permitió numerosos estudios posteriores.

Una muestra de las ediciones antológicas, pero no la única, es la colección “Las revistas” que lanza la editorial Galerna de Buenos Aires en 1968. En sus sucesivas ediciones, un grupo perteneciente a la joven generación crítica argentina de entonces (Adolfo Prieto, Jorge Lafforgue, Noemí Ulla, Carlos Giordano, Horacio Salas, el uruguayo Jorge Ruffinelli, entre los principales), se hace cargo de un volumen dentro de la serie dedicado a diferentes revistas literarias, la mayoría de ellas, de la vanguardia. Precisamente, el primer volumen de la colección está dedicado a *Martín Fierro* (1924-1927), la revista emblemática del ultraísmo argentino, llamado ya por la crítica “martinfierismo”¹⁴. El avance respecto de las divisiones descriptivas anteriores se evidencia en que en estos textos hay una voluntad antológica por la cual se recortan aquellas porciones de las revistas que constituyeron núcleos temáticos o problemáticos densos. Luego de los infaltables manifiestos o discursos programáticos encontramos las polémicas, encuestas, secciones más destacadas, textos literarios relevantes o de autores que luego continuaron una obra mayor, etc. Otras revistas de esta colección fueron anteriores y traspasaron la vanguardia —*Caras y Caretas*, *Nosotros*—, o la constituyeron de manera directa —*Proa*, *Inicial*, la misma *Martín Fierro*—.

Un dato significativo es que, en el mismo acto en que se antologan o se indexan las revistas de la vanguardia ya llamadas “históricas”, se realiza la misma operación con aquellas que promovieron o preanunciaron la vanguardia de los sesenta (Ej. *Contorno*). Hay un volumen de la colección destinado de manera específica a “Las revistas del 60”. Es decir que, en el mismo acto en que se consagran las revistas de las vanguardias, se crea el valor de las revistas de la vanguardias de los sesenta.

No es ésta una operación diferente a la que hace la crítica con el movimiento en sí. Precisamente, en este periodo se verticaliza la consagración horizontal que habían tenido las vanguardias y se las ubica dentro del canon de la literatura hispanoamericana. Se produce la institucionalización académica de las vanguardias que es concomitante con su consagración en el mercado y en el museo. Se coloca a las vanguardias dentro de una serie histórico-cultural, particularmente en la poesía. *Los hijos del limo*, de Octavio Paz (1974) y *Fundadores de la nueva*

¹⁴ Véase: Cayetano Córdoba Iturburu, *La revolución martinfierista*, Buenos Aires, ECA, 1962. Eduardo González Lanussa, *Los martinfieristas*, Buenos Aires, ECA, 1962.

poesía latinoamericana, de Saúl Yurkievich (1971), son en el ensayismo literario y en la prosa académica, respectivamente, dos indicadores de esta operación.¹⁵

Otro rasgo propio de la crítica de la vanguardia en este periodo es fundamental para la investigación de las revistas y es evidente en los textos que acabamos de mencionar: en esas dos décadas se reorganiza y se potencia la interpretación de la vanguardia en su inflexión política que hasta entonces la crítica había soslayado de manera genérica, y se la coloca dentro del marco ideológico, político y cultural del paradigma cubano que estaba redefiniendo la función de la literatura y el escritor en América Latina por esos años.

Dentro de este rasgo, podemos identificar dos operaciones: por un lado, la ubicación de la vanguardia estética dentro de un orbe más “americano” y, por el otro, la articulación con la vanguardia política. De los numerosos textos que pertenecen a esta estrategia dentro de la crítica de la vanguardia destacaré sólo uno, que fue emblemático del periodo pero que no fue una obra *sobre* la vanguardia. Sin embargo, el libro de Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura latinoamericana* (1975) —que de él se trata— posee un capítulo sobre la vanguardia. Encontramos en ese texto el intento del cubano por dotar a la vanguardia continental de los contenidos propios de una tradición americana con fuerte inflexión política. En la fijación de una “línea de familia” en la que inscribe en primer lugar a Martí y luego a José Antonio Portuondo como el pensador que prosigue la línea del marxismo latinoamericano inaugurado por Mariátegui y que rebrota, renovado, luego de la revolución cubana, inscribe a las vanguardias latinoamericanas como aquél movimiento cuya revulsividad estética estuvo en el continente acompañada por su correspondiente tensión política y cuya incorporación de los procesos culturales internos a sus expresiones más genuinas lo hace un movimiento profundamente americano. Lejos estamos ya de aquel “epifenómeno” de las vanguardias europeas que signaron el periodo anterior.

El gesto de Fernández Retamar, figura central de la influencia de la órbita revolucionaria cubana de entonces, por el que se genera la “línea de familia” de la vanguardia y al mismo tiempo funda la legitimidad de la vanguardia de los sesenta en la tensión entre modernización y politización, es seguido de cerca por otros textos vinculados a esa órbita, entre ellos el libro de Oscar Collazos: *Los vanguardismos en la América Latina* (1977) editado por Casa de las Américas. En esos años setenta y dentro de esa misma orientación comienzan también las investigaciones de Nelson Osorio sobre la vanguardia, con la publicación de una serie de artículos que terminan en su compilación para la Biblioteca Ayacucho de *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*

¹⁵ Véase también: Luis Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970, y *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978. También, Mario Silva Brito *Historia do Modernismo brasileiro. 1974* y “O alegre combate do Klaxon”, Prólogo a la edición facsimilar de *Klaxon. Mensario de Arte Moderna*, Sao Paulo, 1976.

(1988), de la que nos ocuparemos en el siguiente periodo que abordaremos a continuación.

EL “TERCER TIEMPO”: 1980-2000

Llegamos a este periodo que articula los mejores resultados del proyecto crítico de los setenta que tuvo sus mejores frutos en los ochenta: una reflexión a fondo sobre el discurso teórico, crítico e historiográfico de la literatura latinoamericana que puso a prueba los paradigmas que sostuvieron el canon construido durante el siglo xx. La reflexión sobre la vanguardia —junto tal vez con la del Modernismo— fue uno de los pilares de esa revisión. El inicio de este trabajo de redefinición coincide con el momento del debate internacional —pero más propiamente regional— entre modernidad y posmodernidad, y es este contexto mayor el que marca el signo de los abordajes de ambos movimientos. Se trata de un debate situado en el que, en pleno proceso de/ hacia las posdictaduras durante los ochenta, se discuten las condiciones materiales y simbólicas que adquirió la modernidad en América latina y, dentro de ella, la vanguardia como una de sus principales manifestaciones culturales.

¿Cuáles serán los parámetros de esta redefinición? ¿Cómo analizar las vanguardias latinoamericanas, atendiendo a la particularidad de la configuración de un discurso propio, históricamente configurado, no mimético, vinculable pero diferenciado de las vanguardias europeas? ¿Cómo resolver la tensión entre un fuerte impulso internacionalista pero, a la vez, notoriamente marcado por las preocupaciones nacionales, y signado por las formaciones multiculturales no cosmopolitas que impactaban en la producción literaria? ¿Cómo dar cuenta de esa “modernidad desigual”, de esos “desencuentros con la modernidad” como la llamaría Julio Ramos para pensar el periodo inmediatamente anterior a las vanguardias?¹⁶

Sus principales ejes de la redefinición crítica durante este tiempo podrían sintetizarse del siguiente modo: 1. Legitimidad y pertinencia interna e histórica de las vanguardias latinoamericanas (Osorio, Rama); 2. Existencia no de una vanguardia homogénea sino de una heterogeneidad de expresiones vanguardistas (recogidos a partir de los aportes críticos de A. Cornejo Polar, Pizarro, Pacheco, Jitrik, Sarlo); 3. Redefinición de los términos entre cosmopolitismo/regionalismo y nacionalismo que permite pensar a la vanguardia como una “cultura de mezcla”. Hay que mencionar en esta línea el libro de Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988), y el de Celina Manzoni: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* (2001); y, fundamentalmente *Transculturación narrativa en América Latina*, y la *Tecnificación narrativa* (1982), de Ángel Rama, que permiten pensar las formas de articulación y los cruces de las narrativas regionalistas con las vertientes de la vanguardia narrativa internacional. 4. Consideración continental del fenómeno vanguardista, con atención a

¹⁶ Cf. *Desencuentros de la modernidad en América latina*, México, F.C.E., 1989.

las variables regionales. Aquí podemos encontrar cuatro textos indicadores que son, a la vez, grandes antologías de textos manifiestarios y programáticos: las ya mencionadas de Hugo Verani (1986), Nelson Osorio (1988), y Jorge Schwartz (1991), primera antología que incluye el Brasil, junto con los seis tomos de *Vanguardia Latinoamericana*, de Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Berg (2000-2007), que realiza una exhaustiva división por regiones y asimismo incluye Brasil; 5. Finalmente, una decidida incorporación de un importante cuerpo de textos narrativos al canon de la vanguardia como la realizada por Hugo Verani y Hugo Achúgar en *Narrativa hispanoamericana de vanguardia* (1996).

Esta profunda intervención crítica que sumariamente hemos enumerado fue sin duda la más productiva de este recorrido que hemos hecho y trajo avances sustantivos, como la fijación de una periodización propia del proceso latinoamericano; la ampliación y fijación del corpus de textos literarios y programáticos mucho mayor que el de los periodos anteriores; la búsqueda de relaciones intrínsecas entre ambos tipos de textos; la vinculación de las vanguardias hispanoamericanas con el modernismo brasileño¹⁷; la reflexión sobre las condiciones periféricas y marginales de la modernización y la modernidad cultural en la región, entre los principales aportes.

La vanguardia latinoamericana fue revisada casi como ningún otro movimiento en esos años, y eso no sólo puede verse en obras individuales, algunas de las cuales hemos mencionado, sino también en volúmenes colectivos de revistas de crítica literaria¹⁸, o en su reformada aparición en las nuevas empresas historiográficas del periodo, como los tres volúmenes compilados por Ana Pizarro: *América Latina. Palavra, literatura e Cultura*, editados a lo largo de los noventa. En los capítulos destinados a las vanguardias todos estos planteos ya están incorporados. Asimismo, es notoria la proliferación de traducciones de textos teóricos sobre la vanguardia y la modernidad¹⁹ que contribuyen a articular el debate regional con el internacional sobre los alcances de la modernidad en el siglo xx —en el que la vanguardia tuvo mucho que decir— y, en ese marco y madurando un proceso de larga duración, un muy denso tejido de reflexión teórica y crítica en la región sobre ese movimiento en particular.

Creo que es en el contexto de este movimiento crítico que puede visualizarse la transformación de los enfoques en el campo vinculado a la investigación de las revistas literarias y culturales latinoamericanas. En estos últimos treinta años, pero con mayor énfasis en los noventa y dos mil, las revistas pueden ser pensadas y estudiadas desde una nueva tendencia de la crítica cultural y literaria

¹⁷ De este periodo es el excelente trabajo de Raúl Antelo, *Na Ilha de Marapá (Mário de Andrade lê os hispanoamericanos)*, Sao Paulo, Editora HUCITEC, 1986.

¹⁸ *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, A VIII, N° 15, 1982.

¹⁹ Véase, por ejemplo: Peter Burguer, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987. Texto publicado en alemán en 1974, y Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991. Texto original de 1987 de Duke University Press, con una edición anterior más acotada de 1977.

como un espacio dinámico de circulación e intersección de discursos altamente significativos para el estudio no sólo de la literatura sino de la historia y la sociología cultural, la historia de las ideas y la historia intelectual, entre otros campos. Si pensamos en los ámbitos en los que esas revistas fueron concebidas no podríamos encontrar un lugar en el que la literatura no se cruce con los materiales estético-ideológicos provenientes de zonas problemáticas cuya clave literaria es sólo una de sus lecturas, si bien en muchos casos, la principal; aún en las revistas más restrictivamente estéticas es posible leer, por su revés, los significativos silencios a los que apunta, que pueden ser leídos en claves interdisciplinarias.

¿Qué podemos saber indagando desde estas perspectivas en las revistas literarias y culturales a partir de este periodo? Vistas en perspectiva histórica y como conjunto, las revistas han permitido estudiar, con una precisión mayor, los procesos de conformación de ideologías literarias y culturales, los mecanismos de instauración y consagración de un tipo de discurso en detrimento de otros, la constitución de cierta clase de intelectual erigido como la “voz autorizada” (el académico, el literato, el escritor-periodista, profesional u ocasional, etc.).

Las revistas y suplementos literarios son, por ejemplo, una fuente ideal para estudiar las modalidades de la crítica. Al recorrer zonas diferenciadas con diversos puntos de intersección, la crítica literaria circula como crítica periodística en los suplementos, como crítica académica en las revistas universitarias, y como escritura creativa en las revistas literarias. Las revistas culturales han albergado también la crítica como intervención política, que se resiste a encasillarse en la tensión entre crítica del mercado y crítica del museo, entre el discurso periodístico y el discurso universitario, pero que en su salida de los límites del género debe afrontar otro desafío: ser una intervención en la esfera pública desde el discurso intelectual, no fuera de él. Cada época construye un particular diseño de las relaciones de la crítica con los otros discursos y con los espacios de circulación de esos discursos que las revistas y suplementos ponen en escena. Ciertos paradigmas de la crítica surgen en las pequeñas revistas y se expanden en suplementos literarios que se articulan al mismo sistema estético. La crítica —y, por supuesto, no sólo aludo con esto a las reseñas bibliográficas— se instaura en ellos alejada de las crispaciones iniciales de las modas académicas, con la tranquilidad de lo ya aceptado y permite registrar el momento en que ciertos discursos están listos para su amplificación porque ya constituyen una suerte de sentido común del lenguaje crítico que señala lugares ya estables de esos discursos en sus campos de origen. Finalmente, quisiera señalar a las revistas como una de las fuentes más importantes para estudiar las formas de intervención político-cultural en América Latina.

Todas estas perspectivas han sido posibles, claramente, por un viraje en la matriz de los campos teóricos y críticos, sin los cuales no podríamos explicarnos el cambio en el enfoque en la investigación sobre revistas. La zona que irrige a la crítica literaria desde otras zonas de indagación (principalmente los Estudios Culturales, la Sociología de la Cultura, la Antropología Cultural, los

paradigmas posestructuralistas, etc.) permite una importante ampliación de la matriz de enfoques y una valorización de las revistas no sólo ya como *objeto*, sino también como *fuerza* privilegiada y como espacio de cruce de discursos culturales heterogéneos.²⁰ La consecuencia natural, gracias al volumen y calidad de sus trabajos, ha sido la progresiva estabilización como campo de estudio.

En la década del noventa se han realizado, además de numerosos estudios individuales, dos publicaciones críticas colectivas de alta calidad dedicadas a las revistas latinoamericanas: los tres Cuadernos del CRICCAL, coordinados por Claude Fell desde París²¹, entre 1990 y 1995, y el libro compilado por Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, de 1999, ambos producto de encuentros sucesivos o puntuales de investigadores de revistas. En la compilación de Claude Fell, prevalece el criterio cronológico y puede advertirse una notoria disparidad en los enfoques, en el criterio de selección de las revistas, así como en el abordaje metodológico. El “mapa” de las revistas más representativas de cada región o país no coincide necesariamente con el que venía trabajándose dentro de los propios campos literarios de referencia. Sin embargo, es altamente valorable el esfuerzo sostenido a lo largo de varios años que apuesta —nuevamente, desde fuera de la región— por el estudio de las revistas latinoamericanas.

La compilación de Sosnowski tiene un grado de articulación mayor. Es posible detectar el agrupamiento de los trabajos alrededor de ejes que cruzan la historia con las problemáticas culturales y literarias. Así, “Modernidad y Vanguardia” es el primer capítulo que reúne a un conjunto de artículos cuyos títulos dan cuenta de la transformación crítica del periodo que estudiamos. Jorge Schwartz indaga *Klaxon*; Bernardo Subercaseaux, *Mandrágora*; Jorge Aguilar Mora, *Amauta*; Graciela Montaldo, las revistas de la izquierda argentina; Celina Manzoni la *Revista de avance*; Pablo Rocca las revistas uruguayas; Javier Lasarte las venezolanas, entre otros. En todos ellos es posible detectar el avance hacia estos enfoques más amplios y complejos que permiten entramar revistas de vanguardia ya muy estabilizadas y transitadas por la crítica en redes antes no investigadas. También está explícita la convicción de que es posible, a través de las revistas, revisar productivamente los grandes complejos ideológico-estéticos por los cuales pasó y se consolidó la literatura latinoamericana del siglo XX.²²

²⁰ No sería justo afirmar, sin embargo, que los estudios puntuales sobre revistas literarias y culturales son menores en cuanto a su importancia crítica. En efecto, poseemos valiosos estudios específicos de las revistas clave en la cultura latinoamericana, es el caso de *Sur*, *Contemporáneos*, *Orígenes*, etc., pero a pesar de los aportes mencionados, el volumen y la calidad de las revistas culturales latinoamericanas es inversamente proporcional a su presencia como documento de cultura en la crítica.

²¹ Cahiers du CRICCAL, *Le Discours Culturel dans les revues Latinoaméricaines de l'entre deux guerres 1919-1939*, N° 4/5 1990; *Le Discours Culturel dans les revues Latinoaméricaines de 1940 a 1970*, N° 6/7, 1992; *Le Discours Culturel dans les revues Latinoaméricaines de 1970 a 1990*. N° 9/10, 1995, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.

²² Además del ya mencionado capítulo en torno a la vanguardia, se suceden: “Nacionalismo y cosmopolitismo”, “revolución y crisis”, “represión y redemocratización”

Pero este campo en consolidación que se refleja en las numerosas publicaciones, si bien ha contribuido a la difusión y el análisis de las revistas en sí, en algunos casos también ha aislado estos estudios a un ámbito circunscrito y los ha privado de su necesaria articulación a campos de problemáticas que comparte con las líneas nucleares de la literatura y la cultura latinoamericanas. En otras palabras: estudiar las revistas como “objeto” dentro de un campo más consolidado podría haber traído el problemático beneficio de la especificidad pero el perjuicio de la falta de integración con una complejidad discursiva que produce los múltiples y a veces contradictorios sentidos de una época literaria y cultural. En el mejor de los escenarios, ese peligro se ha saldado con la perspectiva crítica de alta diversidad utilizada en los abordajes de los estudios sobre revistas. Quiero advertir con esto que, si bien es claramente necesario desarrollar cierto protocolo de análisis de las revistas, no sería necesario, y en cierto sentido sería complicado, desarrollar una suerte de metodología específica del estudio de revistas.

En efecto, las revistas generan un sentido inmediato de la literatura y de la cultura de un momento dado; permiten captar con gran nitidez un estado de permeabilidad de los discursos, una especie de estado de latencia previa a su consolidación en ideologías culturales, en tanto conjunto articulado de ideas y valores. Este estado de movilidad del pensamiento y de la sensibilidad posibilita una serie de cruces diversos, novedosos e inclusive contradictorios, impensables a posteriori. Es en ese sentido que Beatriz Sarlo piensa a las revistas como “bancos de prueba o laboratorios de ideas” de operaciones intelectuales que luego se consolidan en el campo cultural o fracasan o caen en desuso. Esta alta permeabilidad discursiva abre la posibilidad de abordajes teóricos, críticos y metodológicos muy diversos y eso sea tal vez la riqueza mayor de estos textos.

Hace algunos años llevé adelante, junto a Jorge Schwartz, la tarea de edición de un volumen monográfico doble de la *Revista Iberoamericana* sobre Revistas Literarias y Culturales Latinoamericanas del siglo xx.²³ En ese volumen intentamos cristalizar, a través de los diferentes artículos, este modo de acercamiento que acabo de explicitar. En esa empresa pasamos casi dos años de trabajo al cabo de los cuales sacamos algunas conclusiones. En primer lugar, que el campo de las revistas es aún una enorme y valiosa cantera para la historia y la crítica literaria latinoamericanas cuyo aporte enriquecerá en mucho el estado actual de los estudios, particularmente del siglo xx. Sólo desde ese trabajo de fuentes pueden encontrarse, y de hecho sucede en los estudios de este volumen, conexiones inexploradas entre autores y formaciones literarias e ideologías culturales, cambiando el tratamiento que hasta ahora se le había dado a un tema. En segundo lugar, permite poner en perspectiva y precisar más eficazmente el lugar de una gran revista en el marco de un conjunto de otras publicaciones antes sólo apenas

y “Construcción y límites: hacia otros rumbos”, éste último intentando detectar las tendencias futuras en el último año del siglo xx.

²³ *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Números. 208-209, Julio-Diciembre 2004.

mencionadas y que constituyen, en casos concretos como el de *Amauta*, por ejemplo, un campo discursivo sobre el indigenismo mucho más complejo y conflictivo que el que escenifica la revista de Mariátegui.²⁴ O, como en el caso de la mexicana *Crisol*, un lugar diferenciado al que canónicamente se dio de manera unánime a la ideología estética de *Contemporáneos*.²⁵ En tercer lugar, posibilita verificar que las revistas son un privilegiado punto articulador entre las literaturas nacionales, las regionales y las continentales. El circuito de comunicación que establecen excede en mucho el construido por la cultura libresca y aun por el de la industria editorial durante la mayor parte del siglo. Las revistas fortalecen zonas culturales en consolidación como la rioplatense y religan zonas culturales de débiles lazos de vinculación, como la rioplatense, la andina y la caribeña, como es el caso de las revistas de vanguardia. En cuarto lugar, las revistas vehiculizan un tipo de estudio que permite detectar la formación de discursos epocales derivados de experiencias sociales de diverso tipo, como las narrativas de la memoria, de la resistencia, las narrativas de género, etc. En quinto lugar, posibilitan fijar para la historia cultural e intelectual las distintas instancias de formación de identidades y sus diversas funciones a lo largo del siglo.

Cabría enfatizar por todo lo dicho que el estudio de las revistas literarias, aun en las más específicas, es un estudio necesariamente transversal e interdisciplinario. Por ser las revistas una de las zonas más interdiscursivas del campo literario, un estudio que sólo rescate el aspecto literario desconectándolo de los demás discursos con los cuales se entramó dentro de un determinado clima cultural, conseguirá ajustar una de las perspectivas pero dejará de lado la particular riqueza que le aporta esta heterogeneidad discursiva en un irremplazable presente histórico. Si logramos salvar la trampa de la mirada anacrónica, allí encontraremos el presente absoluto en páginas amarillas, con fragmentos de un discurso disperso y meandroso que entra y sale inacabado por sus páginas. Si procedemos con la voluntad de un coleccionismo benjaminiano, encontraremos también los resplandores del aura de lo que después fue o los vestigios de lo que nunca fue.

La historia y la crítica de la literatura latinoamericana tienen un capítulo importante en sus revistas entendidas como escenario de producción de un discurso altamente significativo en nuestra historia cultural. Estas ideas quisieron ser una convocatoria para que no perdamos de vista esta mirada como investigadores y como docentes. Mientras haya algo que decir en una cultura, habrá un número 1 que lo diga antes que el libro.

²⁴ Al respecto, véase: Yasmín López Lenci, “La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930)” *Ibíd.*, pp.697-720, artículo que debe articularse a la importante contribución que significó su libro: *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis atrás de las Revistas Culturales de los años veinte*, Lima, Ed. Horizonte, 1999.

²⁵ Gabriela Espinosa, “Intelectuales orgánicos y Revolución mexicana: *Crisol* (1929-1934)”, *Ibíd.*, pp. 795-810.

VANGUARDIA CHILENA: MANIFIESTOS, REVISTAS E INTELECTUALES*

Patricio Lizama A.**

Los estudios sobre autores y revistas, grupos y polémicas, textos artísticos y problemáticas culturales de la vanguardia hispanoamericana, aumentaron en forma significativa en las últimas décadas. En el caso de los manifiestos y las proclamas, los investigadores prepararon antologías que cubren las distintas zonas culturales del continente, y respecto a Chile publicaron los textos programáticos de Vicente Huidobro, Pablo Neruda y de algunos grupos aislados.

Nuestro artículo se relaciona con estos trabajos pues al comienzo plantea algunas condiciones que están en la base de la apropiación de los discursos de la modernidad; luego reproduce y analiza manifiestos olvidados de distintos grupos aparecidos en revistas que tienen fluidas redes nacionales e internacionales y, por último, subraya algunas modalidades del intelectual inscritas en los textos programáticos. El estudio permitirá entender la recepción diferenciada a la vez que complementaria de la modernidad, trazar nuevas genealogías y otorgar mayor complejidad al tejido del campo cultural chileno de comienzos del siglo xx.

I. INTELECTUALES, REVISTAS Y MANIFIESTOS

En 1896 en carta enviada desde Montevideo y titulada “Por la unidad de América”, Rodó saluda al joven argentino Manuel Ugarte quien publica *Revista Literaria* y le manifiesta:

Aludo al sello que podemos llamar de *internacionalidad* americana impreso por usted a su hermosa publicación; lograr que acabe el actual desconocimiento de América por América misma, merced a la concentración de las manifestaciones, hoy dispersas, de su intelectualidad, en un órgano de propagación autorizado; hacer que se fortifiquen los lazos de confraternidad. Son las revistas, las ilustraciones, los periódicos, formas triunfales de la publicidad de nuestros días, los mensajeros adecuados para llevar en sus alas el llamado de la fraternidad que haga reunirse en solo foco luminoso las irradiaciones de la inteligencia americana”.¹

* Este trabajo es parte del proyecto “La vanguardia chilena en sus revistas (1920-1930): modernidad, poesía, intelectuales”, FONDECYT regular N° 1090735.

** Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹ Martín Bergel y Ricardo Martínez, “América Latina como práctica. Modos de sociabilidad intelectual de los reformistas universitarios (1918-1930)”, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano director, Volumen II, *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo xx*, pp. 122-123.

La circulación de ideas y los vínculos continentales anhelados por Rodó en el ámbito de la cultura, se ven favorecidos por la guerra hispano-norteamericana de 1898 pues este conflicto fue la base para que los intelectuales pudieran recrear una visión del continente americano como un espacio dividido en el que los “valores *anglosajones* ...eran opuestos y amenazaban con destruir las raíces *latinas* propias del resto del territorio” y para que advirtieran la urgencia de construir la unidad del continente para enfrentar el poderío expansivo de los Estados Unidos. Se genera así un “primer antiimperialismo latinoamericano”.²

El *Ariel* de Rodó aparecido en 1900 y que postula orientaciones estéticas y político-culturales, incluye esta problemática geopolítica y en oposición al materialismo adjudicado a los Estados Unidos, imagina “una común matriz idealista en la cultura de América Latina, alojada ante todo en sus juventudes”.³ El ensayo consolida así la necesidad de un discurso latinoamericanista que tuvo numerosas y diversas manifestaciones y que encuentra su despliegue inicial “en el espectro de la literatura modernista finisecular”.⁴

La visión continental surge en el contexto de un activo proceso de modernización pues al comenzar el siglo xx las naciones latinoamericanas forman parte del orden mundial del progreso burgués, ya que se habían integrado “a la economía internacional como productoras de materias primas y receptoras de capitales, manufacturas e innovaciones tecnológicas generadas en los países que marchaban a la cabeza de la mundialización capitalista que precedió a la primera gran guerra”.⁵ El dinamismo modernizador se transmite al conjunto de la sociedad y, en el caso de Chile, las ciudades crecen con la industrialización, se expande el sistema educacional, los jóvenes de sectores medios y populares acceden a la enseñanza, aumenta el número de diarios y revistas y nace un estamento de intelectuales que desea retratar la identidad del país, se preocupa por “la cuestión social”, manifiesta señales inequívocas de autonomía y es consciente de las nuevas modalidades de inserción en el campo cultural.

El intelectual es una figura característica de la modernidad que se incorpora en un área social diferenciada, el campo intelectual, en la que participan los productores y los productos de la cultura ilustrada. Dotado de un amplio y diverso capital cultural, se especializa en el debate, posee un discurso crítico, ofrece resistencia y cuestiona “las imágenes, los discursos oficiales y las justificaciones del poder”.⁶ Con una actitud de constante vigilancia y con la facultad

² Ver Luis G. de Mussy, “El boa magnetizador, Calibán y Ariel como algunas de las caras que cotejó la identidad sudamericana durante la segunda mitad del siglo xix”, *Mapocho* 61, 1º semestre 2007, pp. 277-298 y Martín Bergel.

³ Martín Bergel, op. cit., p. 122.

⁴ Op. cit., p. 122.

⁵ Carlos Altamirano, “Elites culturales en el siglo xx latinoamericano”, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano director, Volumen ii, *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo xx*, p. 13.

⁶ Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 38-39.

de representar y articular un mensaje, un punto de vista, el intelectual hace públicas sus opiniones a través de aparatos de comunicación y/o formación los cuales poseen diverso peso funcional en el campo. En razón de ello, él ocupa una posición de autoridad más o menos reconocida por cuanto las diversas formas de saber que comunica y pone en circulación se valorizan en y a través de la mediación de estos aparatos.⁷

Actor del debate público, “conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, el intelectual se integra en una dinámica de competencia por una posición destacada en el campo para exponer su pensamiento, debatir con otros sujetos y así tratar de convencer y persuadir, de producir “la creencia” y legitimación de sus propuestas y, en definitiva, convertir su saber en influencia. Su trabajo adquiere entonces la forma de un efecto comunicativo que se une a un campo articulado de distintas fuerzas y posiciones en disputa, situación que lo obliga a enunciar un discurso audible capaz de “prever las condiciones de esa enunciación”⁸ y, por lo mismo, a desarrollar estrategias individuales y colectivas entre las que destacan las revistas y la formación cultural independiente.⁹

Las revistas, formas de agrupamiento y organización de la *intelligentsia* y definidas como órganos de diseminación, fertilización del pensamiento y vehículo del gusto de determinados sectores sociales e intelectuales, son expresiones del espíritu ilustrado y a veces de pequeñas “sociedades de pensamiento” que buscan difundir y legitimar apuestas estético-ideológicas. Más que un emprendimiento individual, estos aparatos traducen “una estrategia de grupo” por lo que “incorporan la actividad cooperativa de una serie de personas (la de un círculo ideológico, la de un grupo literario, o un conjunto más laxo) aunque algunas de esas personas tengan mayor ascendiente o ejerzan el liderazgo intelectual sobre el resto.”¹⁰

Los aparatos comunicativos son así “proyectos intelectuales” de formaciones que ejercen una intervención aguda, aunque sea breve, en la trama cultural. Son a la vez, un espacio dinámico y privilegiado de circulación e intersección, un espacio de cruce muchas veces conflictivo de varias líneas ideológicas que están presentes en toda dinámica cultural de manera hegemónica, emergente o residual. Concebidas como parte de las redes de la crítica y producidas en forma deliberada para generar opiniones dentro del campo intelectual, experiencia que en la vanguardia significa la defensa y propagación de “cierta calidad” en un campo que le es hostil, las revistas establecen nuevas formas de subjetividad colectiva y la representación simbólica y política de nuevos actores, sujetos y agendas.¹¹

⁷ Ver José Joaquín Brunner y Ángel Flisfisch, *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*, Santiago, FLACSO, 1983.

⁸ Ver, entre otros, los trabajos de Pierre Bourdieu, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano.

⁹ Ver Raymond Williams, *Cultura*, Barcelona, Paidós, 1981.

¹⁰ Carlos Altamirano, op. cit., p. 20.

¹¹ Ver, entre otros, los trabajos de Roxana Patiño, Mabel Moraña, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo.

Los intelectuales en las revistas fijan sus propuestas, relaciones y rasgos de distinción a través de variados textos programáticos —manifiestos, proclamas, arengas— en torno a cuyas ideas buscan crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un “nosotros” y un “ellos”. Inscrito en una tradición político-literaria, se puede decir que casi no hay manifiesto “que no asuma la dimensión o la perspectiva política de la vanguardia o, por lo menos en América Latina, su perspectiva cultural o histórica.”¹²

El manifiesto “es una intervención” de un sujeto muchas veces plural cuyos efectos “siempre resultan focalizados y concebidos para provocar una situación determinada” y se entiende como “una forma de autoafirmación generacional que adopta la provocación y el gesto anárquico para instituir una nueva ortodoxia”. Se trata de una “voz estratégica, siempre menor e incisiva que se alza frente a la voz fuerte de un canon” con el objeto de sostener y socavar, admitir y destruir las posibilidades de un canon. En este sentido, pone en escena un sujeto que se apropia de discursos, utiliza la palabra y la forma de saberes y aseveraciones para desestabilizar un gusto establecido y proponer nuevas alternativas a la definición de arte en un periodo determinado.¹³

En razón de su contenido crítico y polémico y su estrategia beligerante, el manifiesto es un texto de vanguardia, de resistencia contrahegemónica donde se expresan la crítica del pasado, las tensiones ideológicas, las relaciones polémicas y las luchas por la conquista del poder simbólico en el presente, y la propuesta de futuro que resulta subjetiva y utópica. Se trata entonces del discurso “más importante que da identidad a la vanguardia [...] dirige la resistencia a las convenciones del arte y adelanta una propuesta para el cambio”.¹⁴ Su urgencia supone un lenguaje inconfundible (beligerante, disidente, dogmático e hiperbólico), que extrema el uso de enunciados exhortativos e imperativos destinados a persuadir al lector.

Los intelectuales emergentes en Chile se insertan en los campos del poder y de la cultura e impugnan la hegemonía del intelectual decimonónico expresada en el liderazgo político y la producción cultural, al diversificar el espacio de las elites y gestar un campo cultural más amplio e inclusivo, disputa que conducirá a una profunda crisis del orden oligárquico. Los nuevos actores promueven la modernidad artística y política, favorecen el conocimiento de grupos y zonas excluidas del proyecto nacional, buscan renovar los patrones del reconocimiento en el mercado del consumo simbólico y articulan una verdadera eclosión de lo moderno. Hombres y mujeres, universitarios y profesores, creadores y difusores, artistas e ideólogos, se incorporan a los aparatos donde impera el

¹² Ver, entre otros, los trabajos de Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Vivian Gelado, Noé Jitrik.

¹³ Rafael Cipollini, *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 15-48.

¹⁴ Francine Massiello, *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 66.

gusto oligárquico, y abren nuevos espacios desde donde impulsan el proceso de modernización y autonomía del campo cultural, alcanzan una creciente presencia política e implementan variadas formas de unirse dentro y fuera del país para consagrar las propuestas que diseminan.

Las nuevas revistas, como deseaba Rodó, son irradiaciones de la inteligencia americana con circulación continental que surgen como un dispositivo construido no solo gracias al concurso de temas y autores del continente, sino también habitado por signos que revelan una dimensión transnacional. Las publicaciones emergentes se integran a una red intelectual, entendida como una “forma de sociabilidad y una cadena de contactos e interacciones entre artistas, gentes de letras, editores y otros tipos de agentes culturales, ligados por convicciones ideológicas o estéticas compartidas”. El “hispanoamericanismo” de comienzos del siglo xx fue también, entre otras cosas, una red tejida por revistas, encuentros, viajes y cartas.

A través de las revistas, señala Altamirano, se pueden estudiar las direcciones y las batallas del pensamiento en las sociedades modernas y hacer el mapa de las líneas de sensibilidad de una cultura en un momento dado.¹⁵ Con estas directrices, revisemos lo que ocurre en Chile en los años diez, década en la que el Grupo Los Diez liderado por Pedro Prado realiza una labor de gran alcance que está en la genealogía de la vanguardia.

2. EL MANIFIESTO DE LOS DIEZ: BELLEZA Y JUSTICIA

Los artistas llamados Los Diez constituyen una formación cultural independiente que cuestiona las preferencias artísticas operantes en el campo cultural de los años diez. Ellos se conocen desde 1912, practican distintas artes y en términos individuales fundan y presiden organizaciones artísticas alternativas, enseñan en la Academia de Bellas Artes y ocupan posiciones en la crítica periodística con el afán de explicar lo nuevo y modificar lo consagrado. En términos colectivos realizan manifestaciones públicas pues montan exposiciones de pintura, escriben y leen el manifiesto “Somera Iniciación al Jelsé” en la Biblioteca Nacional, editan la revista *Los Diez* y crean una editorial que publica novelas y poesía, acontecimientos que ocurren en 1916.

Distanciados de las corrientes nacionalistas y naturalistas, ellos reelaboran la estética del simbolismo y los aportes del modernismo, se interesan por la propuesta mundonovista abierta a las identidades latinoamericanas y por entender las tendencias emergentes del espíritu nuevo. Al mismo tiempo se preocupan por la “cuestión social” y participan de la Colonia Tolstoyana, iniciativa contrahegemónica y utópica que devela el compromiso ético y el deseo de instaurar nuevas condiciones de vida en el país.¹⁶ Las interrogantes metafísicas no están

¹⁵ Carlos Altamirano, op cit., p. 19.

¹⁶ Varios artistas señalan que la utopía de la Colonia Tolstoyana está en la prehistoria de Los Diez. Prado, al recordar a Augusto D’Halmar en 1950, sostiene que este fundó la

ausentes, pues Los Diez se abren a las enseñanzas teosóficas y al espiritualismo de vanguardia el cual tiene un componente ético-social que no se aparta de la “tierra de hombres”.

El manifiesto de Los Diez (1916) escrito por su líder Pedro Prado, explicita el proyecto artístico-social del grupo. El artista es concebido como un sujeto cosmopolita y local, híbrido e intercultural, contemplativo y activo, que se construye vinculado a “todas las razas del orbe” y en interacción con distintas clases sociales. Con una concepción de raíz platónica-simbolista, busca la belleza concebida como alma del mundo en las irradiaciones de la naturaleza y en las distintas dimensiones de la existencia humana. Desde esta perspectiva, el creador asume que lo buscado se hace sensible en la mujer, en la hermosura del cuerpo femenino, contemplación de un armonioso equilibrio que revela la belleza ideal, pues la mujer permite “el recuerdo de la necesaria proporción que requieren los seres y los hechos para vivir y ser fecundos” (III, 216).¹⁷

Iluminado por el amor, el artista persigue la revelación de la belleza en la historia, en su pasado y en su presente; en el hombre y los misterios de su mundo interno como el sueño, la locura y el delirio; en la cultura y sus distintas expresiones y zonas de realidad: lo armonioso y lo deforme, lo bello y lo feo, lo hegemónico y lo marginal. El artista se interesa así por el mundo premoderno, rural —los “campos de labranza”— y por el mundo de la modernidad y sus manifestaciones: la civilización científico-técnica —la ciencia y la industria—; el espacio urbano y sus conflictos —las muchedumbres, la monótona vida cotidiana—; los nuevos sujetos y las tensiones sociales —el mundo obrero—.

La visión de la sociedad le permite advertir las inequidades que la articulan y asume como tarea la búsqueda de la justicia. El artista es “solidario [...] de todos los seres”, rechaza la exclusión de las mayorías en la ciudad y en el campo y adhiere al compromiso de transformar la vida de los desposeídos: “la existencia miserable de pobres gentes ignorantes, lo hizo desear la justicia y la felicidad”. (III, 216-217). La belleza y el amor, en consecuencia, no están ajenos a la coyuntura político-social ni a las condiciones de vida de los marginados, apertura que revela el vínculo de la creación estética con el deber ético-moral. La esperanza de alcanzar estas utopías, “la justicia anhelada y la belleza del mundo”, (III, 217), se funda en un “proyecto mítico-auroral” que se presenta a la humanidad a través de un mensajero, un hombre iluminado que supo cómo construir la sociedad perfecta.

Colonia Tolstoyana y “después algunos de nosotros creamos Los Diez”. Y agrega: “dos formas de ensayo de liberación” (tomo III, 312). Ver también el artículo de Jaime Galgani, “La Colonia Tolstoyana de Pío IX. De la utopía literaria y social a la experiencia comunitaria chilena” (inédito).

¹⁷ Las citas de los textos de Pedro Prado corresponden a la edición Pedro Prado, *Obras Completas*, (4 tomos), Santiago, Origo Ediciones, 2010. El número romano de la cita indica el tomo.

El legado de este sabio es “El Bien Perdido”, conocimiento oculto al cual Los Diez esperan darle nuevos y actuales significados. El artista es el elegido para desocular e interpretar los signos que podrían anunciar o presagiar el mensaje extraviado; el que espera como un centinela que debe descifrar los conocimientos ocultos que puedan surgir detrás de múltiples e insospechadas apariencias pues no sabe si “El Bien Perdido” aparecerá bajo la forma de un astro benéfico, un continente que emerge, un hombre original o un nuevo sentido que revele escondidos secretos.

El artista de Los Diez se interesa por la experiencia humana en plenitud, por su immanencia y por su trascendencia. Es una torre que debe resistir la hostilidad de la vida social y elevarse para mirar lejos en busca de nuevos horizontes. Es un vidente, voz secreta del universo que debe revelar el misterio y las conexiones ocultas presentes en la realidad. Por último, es un testigo que, abierto a la utopía de un nuevo orden, trabaja por expandir los límites del amor y de la belleza a todo el hombre y a toda la sociedad.



El creador es así una mediación que separa y liga el arriba y el abajo, que posibilita la interacción de los contrarios, vínculo que se encuentra cifrado en la letra x que aparece en la portada del primer número de la revista que saca el grupo. La x que nombra y distingue al grupo, es una figura de inversión e imagen del lazo que une lo superior y lo inferior, la tierra y el cielo. Es un desdoblamiento que revela la naturaleza dual del grupo y su pertenencia a realidades opuestas, pero complementarias y explica la participación y el interés del grupo en la immanencia y la trascendencia, en la justicia y en la belleza.

Los intelectuales de Los Diez construyen espacios autónomos, reivindican rasgos identitarios y elaboran un espiritualismo social. Ellos no se distinguen por la ruptura radical y a través de la docencia, la crítica de arte y el trabajo creador, construyen la figura del artista que anhela vivir de su trabajo creativo y que posee una marcada preocupación ética. De esta forma, algunos de sus miembros ejercen un influjo decisivo entre los jóvenes que años más tarde conforman la vanguardia: Los Diez son un antecedente crucial de ella.¹⁸

3. LOS MANIFIESTOS EN *CLARIDAD*: UNIVERSITARIOS Y ANARQUISMO

Las prácticas que cimentaron una trama de vínculos a nivel continental y expandieron el imaginario latinoamericanista desde 1900, fueron articuladas

¹⁸ Baste señalar la relevancia de Juan Francisco González para los pintores que en 1923 formaron el Grupo Montparnasse; el influjo de Pedro Prado y Manuel Magallanes Moure en Gabriela Mistral y la importancia de Pedro Prado para Pablo Neruda.

al comienzo por intelectuales de las elites, escritores y universitarios.¹⁹ Los Congresos Internacionales de Estudiantes Americanos organizados en Montevideo (1908), Buenos Aires (1910) y Lima (1912), fueron ocasiones para la propagación del arielismo entre los jóvenes universitarios. Estas relaciones se vieron entrelazadas con otras que tenían motivaciones políticas, culturales y espirituales diversas como los vínculos entre intelectuales socialistas y anarquistas latinoamericanos y las redes espiritistas y teosóficas desarrolladas a lo largo del continente, conjunto de propuestas que a partir de 1918 alcanza su periodo de máximo despliegue.

Las problemáticas educacionales y la necesidad de una reforma universitaria fueron asumidas por un nuevo sujeto emergente: la juventud del continente identificada con el antiimperialismo y el proyecto de América Latina como unidad cultural y política.²⁰ En la mayoría de estos países se vive un clima de rebeldía juvenil influido por la revolución mexicana y bolchevique, la crisis capitalista de la post-guerra, y el movimiento universitario de modo que la revolución social parecía inminente. Los dirigentes de la Universidad de Córdoba perciben con claridad los signos de los tiempos y en el Manifiesto Liminar de 1918, texto que pronto fue publicado en países como Chile, Uruguay y Perú, hacen un llamado a los hombres libres de Sudamérica: “Estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana”.

Los universitarios chilenos organizados en la Federación de Estudiantes de Chile (Fech) dan vida a la revista *Claridad* en octubre de 1920, cuando la hegemonía de sectores anarquistas y de radicales críticos e iconoclastas es ya un proceso consolidado. A mediados de 1921 se constituye la Confederación de Estudiantes Revolucionarios o el Soviet de Estudiantes, organismo paralelo a la Federación, y que está compuesto por los grupos Lux (Medicina), Spartacus (Bellas Artes), Renovación (Leyes), Rebelión (Estudiantes Secundarios) e Insurrección (Economía). Se articula así al interior de cada Facultad un “anarquismo estudiantil” que continuaba de alguna manera “la senda de los grupos bohemios de la década anterior, pero con un componente ideológico más definido y una acción política más radical”.²¹

¹⁹ En estos encuentros universitarios, si bien no existía una mirada radical a los problemas del continente, prácticamente todas las reivindicaciones a la postre históricas del movimiento de la reforma —la defensa irrestricta de la autonomía universitaria, el fundamental principio de cogobierno, la cuestión de la extensión, entre otras—, ya habían sido enunciadas y discutidas en estos congresos, y de allí que sean citados como antecedentes directos cuando no parte misma de la historia del proceso reformista. (Bergel 126).

²⁰ Ver Altamirano y Bergel.

²¹ Fabio Moraga, *Historia de la Federación de Estudiantes*, Tomo 1, *Muchachos casi silvestres. La Federación de Estudiantes y el Movimiento Estudiantil Chileno, 1906-1936*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 2007. p. 346.

3.1. EL GRUPO UNIVERSITARIO LUX

El “Grupo Universitario Lux” publica en junio de 1921 una Declaración de Principios que se complementa con el “Manifiesto del Grupo Universitario Lux a los Estudiantes e Intelectuales de Chile” aparecido en el siguiente número, a comienzos de julio de 1921.²² El texto es un acto fundador de un sujeto colectivo que, con un lenguaje beligerante y disidente, toma posición y divide el campo político al identificar un “nosotros”, los estudiantes, los intelectuales, y un “ellos”, el régimen capitalista y sus instituciones represivas.

El grupo Lux afirma que el régimen capitalista basado en la propiedad privada está en crisis y por ello, hace concesiones económicas a las inmensas mayorías explotadas, regalías que no alteran las desigualdades. Además, el régimen realiza un trabajo ideológico para inculcar sentimientos nacionalistas e inventar conflictos con países limítrofes, estrategias que desvían la atención de problemas sociales internos y ocultan los conflictos de clase. El grupo universitario sostiene que no se trata de hacer reformas sino de provocar un cambio de sistema de modo que la propiedad de los medios de producción y el producto del trabajo realizado por la mayoría, pasen a ser de propiedad común y así desaparezca la opresión económica.

El cambio implica desarticular los tres poderes del Estado y las Fuerzas Armadas por medio de la acción revolucionaria que une a la juventud y al proletariado organizado. Los miembros de Lux hacen un llamado a los estudiantes e intelectuales a boicotear estos poderes evitando participar en ellos, y a sumarse a la acción directa para liderar las luchas contra el sistema. Afirman: “los intelectuales han sido siempre los que han reflejado el sentir de las masas e impulsado las revoluciones”. Y agregan: “pretendemos orientar a instituciones como la Federación Obrera de Chile y la Federación de Estudiantes, que cada día tienden más hacia el colaboracionismo burgués”.

La vanguardia política representada por Lux se apoya en una concepción jurídica del poder y en un fundamento iluminista del intelectual y de la práctica política el cual está inscrito en el nombre mismo del colectivo. El intelectual es para ellos el portavoz de los sujetos sociales, la “conciencia de todos” que hace uso de su saber para “cambiar la conciencia”, es el guía que lidera y entrega al proletariado las orientaciones de las que este carece porque se asume como el “portador de la universalidad, pero en su forma consciente y elaborada”.²³ Los universitarios poseen un sustento doctrinario basado en “un anarquismo nietzscheano antiautoritario, anticapitalista y pacifista” por lo que promueven entre sus seguidores la ruptura con los valores tradicionales que oficialmente sustentaba la sociedad chilena como el sentido de la patria, Dios, la propiedad, la familia, el orden, y la justicia.²⁴

²² *Claridad* 23, 2 de julio de 1921.

²³ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, 3ª ed., Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992, p. 183.

²⁴ Fabio Moraga, *Op.Cit.*, p. 348.

3.2. EL GRUPO UNIVERSITARIO SPARTACUS

En agosto de 1921, el Grupo Universitario Spartacus lanzó su “Primer Manifiesto a los Artistas y Estudiantes de Bellas Artes”.²⁵ El texto divide el campo entre los artistas libres, emancipados de los intereses del capitalismo burgués, y los artistas esclavos que viven dependientes de un sistema que favorece la elaboración de un arte “nauseabundo y pastoso”. El llamado a la rebelión cifrado en el nombre Espartaco, esclavo que se libera y dirige la resistencia contra Roma, tiene dos destinatarios. Uno es el artista oficial que hace un arte que agrada al poder político y económico, porque confirma las creencias de las “castas oligárquicas”, de modo que su trabajo está al servicio de la estabilidad del sistema: su rebelión debe ser política. El otro es al artista académico que crea de acuerdo a los cánones aprendidos en la Escuela de Bellas Artes, enseñanza que privilegia la imitación de los maestros, rechaza la influencia extranjera que en la época significa conocer la vanguardia, promueve la elaboración de un arte nacional que valora la tierra, la raza y el color local y así, impide el “completo desarrollo de nuestra personalidad” y “mutila [...] nuestras mejores iniciativas” pues anula el ejercicio del espíritu crítico, no deja descubrir nuevas problemáticas ni forjar un proyecto original: la rebelión debe ser estética.

La ausencia de libertad no es solo problema del creador porque el grupo Spartacus advierte una marcada dependencia también en otros sectores del campo artístico: “todo en el actual régimen nos cierra el paso hacia un completo desarrollo [...] y un mayor aprovechamiento de nuestras energías”. La autonomía es necesaria en los comités y consejos que controlan la actividad plástica; en los mecanismos de elección de estos consejeros y en la representatividad del Estado en estos organismos; en la Escuela de Bellas Artes que enseña de acuerdo a las directrices de consejos y comités estatales; en los diarios y revistas cuyos dueños pertenecen a la elite y coartan la independencia de juicio de los críticos; entre el público que adquiere el arte de consumo consagrado por los agentes culturales y los aparatos del campo artístico.

La propuesta del grupo ácrata se centra en el anhelo de hacer un arte de orientación cosmopolita que congregue a quienes pertenecen a la “gran República de los cultores de la Belleza en cuyos confines no se pone el sol”. El vínculo extraterritorial devela una estética con resonancias modernistas y expresa una voluntad de vínculo latinoamericano con países limítrofes, “más hermanos nuestros son los artistas de Argentina, Bolivia y Perú, que todos los rastacueros de la política en esta tierra”, alusión que junto con evidenciar la postura pacifista y antimilitarista de Spartacus, denuncia las campañas gubernamentales del año veinte que al fabricar un posible conflicto con Perú, permitieron el asalto y la persecución de la Fech.

²⁵ *Claridad* 30, 20 de agosto de 1921.

El otro anhelo es la elaboración de un arte independiente fundado en la aspiración de “vivir al margen de los egoísmos mediocres [de] las castas oligárquicas [...] que los obligan a devorarse los unos a los otros”.²⁶ El artista busca liberarse de la lógica mercantil de oferta y demanda que genera competencia y al mismo tiempo anular al burgués como cliente potencial.²⁷ Al negarse a reconocer cualquier otro referente que no sea su arte, esta revolución simbólica hace desaparecer el mercado ya que basada en “los valores del desinterés y en el rechazo de la “economía” (de lo “comercial”) y del beneficio “económico” (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas”.²⁸

La negación del mercado muestra la coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas en las que se insertan los dos modelos de creador. Uno es el esclavo que participa de la lógica económica de las industrias artísticas que, “al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorga prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal y se limita a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela”.²⁹ El otro es el creador libre que adhiere a una lógica “antieconómica”, reniega del mercado y construye “el hombre nuevo”, último anhelo del grupo Spartacus: la rebelión moral.

El movimiento universitario de predominio anarquista, da cuenta de un intelectual que entiende la actividad como “objeto de servicio público, deber cívico o como misión redentora, del pueblo o de la nación”.³⁰ La Universidad ya no es un espacio exclusivo de las elites de la constelación tradicional y vive los cambios que le plantea la modernización y democratización del saber y la exigencia de los nuevos sectores procedentes de las clases emergentes. Estos grupos acogen las expresiones artísticas y político-sociales de la modernidad que se precipitan producto de los grandes trastornos europeos y latinoamericanos, difunden nuevas ideologías, articulan un movimiento que profundiza el rechazo del mundo oligárquico y luchan por construir una sociedad distinta. Las voces se multiplican en nuevos aparatos como *Claridad* que desarrolla circuitos autónomos de sólidas redes nacionales, latinoamericanas y europeas y contribuye a gestar actores y condiciones socio-culturales abiertas a lo nuevo que legitiman la vanguardia política y estética.³¹

²⁶ *Claridad* 30, 20 de agosto de 1921.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 128.

²⁸ Op. cit., p. 214.

²⁹ Op. cit., p. 214.

³⁰ Carlos Altamirano, op. cit., p. 21.

³¹ Los estudiantes fundaron una red, el “Bureau Sudamericano de Estudiantes Revolucionarios” con sede en Buenos Aires y a cargo del grupo argentino revolucionario “Insurrexit”. (Ver Bergel, op. cit., p. 353). Si bien las universidades contaron poco en la vida y los impulsos de renovación de los ambientes de los literatos, ello no ocurrió en Chile. (Ver Altamirano, op. cit., p. 13).

4. EL MANIFIESTO DE LAS “NOTAS DE ARTE”: LIBERTAD Y AUTONOMÍA

A comienzos de la década del veinte en Chile, la vanguardia política afianzada en el mundo estudiantil, anarquista y bohemio, se une con la elite intelectual y artística de formación cosmopolita que regresa de París. El viaje a la capital francesa a comienzos del siglo xx constituye para los artistas chilenos un traslado a la modernidad que de acuerdo a las mediaciones ideológicas, culturales, familiares y de posición en la sociedad, provoca respuestas que van desde la apertura y apropiación hasta el desconcierto y el rechazo.

Los pintores que viajan a partir de 1920, formados en la pintura académica y más tarde en el realismo español, experimentan un profundo cuestionamiento al descubrir las nuevas tendencias del arte. Llenos de interrogantes y de inseguridades, la resolución de las fracturas y discontinuidades que ellos advierten en su trabajo y en su reflexión plástica, pasa por un largo proceso que les obliga primero a abandonar las creencias aprendidas en Chile y luego, después del duelo por la pérdida, a abrirse a la progresiva comprensión de las propuestas emergentes.

La crisis, que no excluye un juicio crítico a la realidad pictórica italiana y española y al prestigio de los salones oficiales y alternativos franceses, da paso a nuevos esquemas perceptivos y valorativos con los cuales los artistas entienden las raíces de la nueva pintura. La visita a las exposiciones, la lenta familiaridad con las obras y el diálogo con otros artistas, resultan muy relevantes. Luis Vargas Rosas en París en marzo de 1922 visita la muestra “Cien años de pintura francesa” y escribe a Henriette Petit: “Se escogieron solamente aquellas personalidades que marcan el camino desde Ingres al Cubismo” pues el propósito es dar cuenta de “la relación caprichosa que une a los innovadores de ayer con los audaces artistas que [hoy] revolucionan el arte actual”. Luego subraya: “Nunca mejor puede uno darse cuenta de la parábola que ha descrito la pintura desde hace un siglo”.³²

Los encuentros con Jean Emar quien había llegado a París en 1919, son también esenciales para el cambio plástico de Vargas Rosas: “conversamos largamente una tarde, sobre el nuevo movimiento [...] y otra tarde se pasó hablando de lo mismo —Estamos mucho más de acuerdo que cuando la primera vez— mi criterio de antes se ha transformado”.³³ Su nueva mirada lo distancia de los impresionistas: “olvidaron la forma para conseguir aire y ambiente” y lo

³² La exposición desde Ingres hasta Braque, fue organizada por André Lhote y Jacques Emile Blanche en 1922 con catálogo escrito por el primero, exposición que Emar debe haber visto con gran interés. Ello porque el mismo marco temporal, desde Ingres al cubismo, y el mismo propósito, dar a entender la evolución de la pintura, son elegidos por Emar para su trabajo en el diario *La Nación*. Él señala que desea explicar “la razón de ser” de la pintura moderna. Ver Wenceslao Díaz, *Bohemios en París*, Santiago, Ril, 2010, p. 228-229.

³³ Wenceslao Díaz, op. cit., pp. 184-185

acerca al sentido constructivo del cubismo por lo que en 1922 sostiene: “ya me gusta Cézanne... es el punto de partida hoy día de mis orientaciones de arte”.³⁴

Emar y los pintores que van a Europa a comienzos de 1920 regresan al país en 1923 con nuevas creencias plásticas, un discurso sobre el arte más amplio y muy alejado de las enseñanzas académicas y de las posturas nacionalistas y realistas. Liderados por Emar y con la colaboración de Luis Vargas Rosas, Sara Malvar y su esposa Mina Yáñez, se convierten en una formación cultural independiente que a partir de diciembre de 1923 publica la página “Notas de Arte” en el diario *La Nación*. El propósito es difundir la vanguardia europea y buscar mayores grados de autonomía en el campo cultural, doble trabajo que significa una intervención calculada en el escenario artístico y que tiene hondas repercusiones en la plástica al cuestionar las bases de esta actividad.³⁵

La expresión pública de los artistas se explicita en un verdadero manifiesto programático y militante escrito por Emar en el que sostiene que el arte nuevo, vigoroso y puro comienza a darse a conocer y a “echar raíces” en Chile lo que genera una intensa polémica: la difusión, acogida y disputa develan el profundo impacto de la resistencia contrahegemónica desplegada por las “Notas de Arte”. El conflicto es definido en el manifiesto en términos de una disputa ideológica entre libertad y dependencia, tensión que cruza y divide el campo plástico entre un “nosotros”, “los hombres libres”, y un “ellos”, los hombres atados” que se aferran a “los prejuicios de las “fórmulas”.³⁶



³⁴ Wenceslao Díaz, op.cit., p. 218.
³⁵ El trabajo de difusión liderado por Emar se encuentra en nuestro trabajo *Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación (1923-1927))*, Santiago, DIBAM-RIL Editores, 2003.
³⁶ La oposición emariana tiene rasgos de semejanza con la señalada por el Grupo Spartacus.

Las exclusiones y vínculos establecidos en esta oposición se reiteran en el manifiesto, porque Emar adelanta lo que publicará en las siguientes “Notas de Arte”, contenido que consigna crónicas sobre expresiones artísticas emergentes como arte-industria y cine; entrevista a un artista chileno que junto a otros creadores monta una exposición de pintura y escultura; textos escritos por críticos del país y del extranjero que explican el arte nuevo, como García Oldini, Fels, Boissiere y el propio Emar. El texto visual, las imágenes e ilustraciones que aparecerán en las “Notas de Arte”, también serán de “hombres libres” como Vlamink, Vargas Rosas y Petit. El grupo chileno amplía así los límites del campo al difundir un canon universal que a la vez impugna y desestabiliza el canon nacional.

Emar al concluir el manifiesto, reitera la oposición que lo articula, libertad y dependencia, la que sirve para abordar el otro énfasis emariano: la autonomía del campo artístico. El texto programático hace un llamado a “los artistas amantes del arte libre y potente, símbolo de nuestra época y desenterrador de la personalidad” para que participen en las “Notas de Arte”. La convocatoria se convierte en una autoafirmación generacional pues subraya el vínculo entre los creadores partidarios del arte nuevo y la época contemporánea. A la vez, revela que la redacción del diario se transforma en un escenario de sociabilidad intelectual y que la invitación a unirse a la página de arte es un llamado a ampliar el número de partidarios del arte nuevo, a extender las raíces que ya existen, en suma, a consolidar la posición de vanguardia en el campo cultural.

El rechazo, en cambio, es irreverente y confrontacional porque Emar no elude la contienda y no se guía por el moderatismo. En las “Notas de Arte” no se gradúan las innovaciones de la vanguardia europea ni se ocultan los conflictos artísticos, ideológicos y de poder con la elite de la constelación tradicional chilena. A la exclusión de los artistas atados, “imitadores serviles de las fórmulas caducas”, se añade, con lenguaje aún más beligerante y combativo, el repudio de “todos los sacerdotes de las recetas escolásticas”. La denuncia emariana incluye a todos quienes ocupan posiciones en los dispositivos de verdad y enseñan y legitiman el arte académico porque es en estos espacios comunicativos y en estos aparatos de poder donde los “escolásticos” discriminan como falso al arte nuevo y defienden como verdadero al arte burgués.

Emar es un intelectual que a través de este manifiesto provocativo divide el campo en dos concepciones estéticas, la pasiva de los espejos y la activa de los prismas, como diría Borges; y en dos modelos de artista, vitrola o creador, como diría Huidobro. Emar en su trabajo de difusión subvierte el régimen de la producción de verdad al modificar el régimen de verdad de los enunciados sobre arte, denunciar los mecanismos que lo rigen y crear un circuito plástico alternativo. El trabajo de los intelectuales de las “Notas de Arte” logra la “producción de la creencia”, pues a fines de los años veinte la plástica posee una nueva institucionalidad universitaria de mayor autonomía.

5. *NGUILLATUN*: RESTRICCIONES Y APROPIACIONES

Los espacios de apropiación, las revistas emergentes y los manifiestos publicados en provincia en los años veinte, poseen rasgos singulares que delimitan y le otorgan mayor complejidad al impacto y a la recepción de las nuevas tendencias europeas: los grupos de Valparaíso ilustran bien estas problemáticas.

En mayo de 1922, el llamado Movimiento Vanguardista Chileno publica el manifiesto “Rosa Náutica” en *Antena*, *Hoja vanguardista*, con el respaldo de artistas e intelectuales chilenos de Valparaíso y Santiago, de extranjeros residentes en Valparaíso como el exiliado artista húngaro Segismundo Remenyik, el activista ruso Marko Smirnoff, el pintor mexicano Carlos Toro, y con las adhesiones de latinoamericanos cosmopolitas como Borges, Maples Arce, Huidobro y Edwards Bello, apoyos que indican el carácter abierto, cosmopolita y efímero de las vanguardias.

El Movimiento liderado por Agrella, Walton y Remenyik, se autodefine como la generación naciente que emerge junto al “Espíritu Nuevo de Apollinaire, Marinetti y Huidobro” en un campo cultural que ignora “todo ese enorme ciclo de ideología nueva”. Los jóvenes sin maestros ni críticos informados, alejados del arte oficial, superando la incompreensión ambiente y de espaldas al canon de la poesía nacional establecido por *Selva Lívica*, “se ponen a tono con la época: ha llegado a sus costas la oleada que viene de Italia y de Francia, pasando por España”.³⁷ El lenguaje, las alusiones y las citas del manifiesto, dan cuenta de su cercanía con aquellos tres escritores faros y con el estilo e imaginaria de la

vanguardia española, en particular, con el Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre. Por su genealogía estética, Rosa Náutica “resulta interesante no por singular sino por típico; es el producto de un proceso de difusión literaria, primero en el ámbito europeo y luego en el hispanoparlante”.³⁸

El poeta antofagastino Neftalí Agrella y el músico porteño Pablo Garrido, fundan dos años más tarde *Nguillatun*, *Periódico de Literatura y Arte Moderno* que aparece en Valparaíso en diciembre de 1924. El programa editorial se publica en la portada a modo de manifiesto y devela un cambio radical respecto a los postulados de Rosa Náutica pues Agrella



³⁷ Saúl Yurkievich, “Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, p. 649.

³⁸ Op. cit., p. 655.

y Garrido abandonan el interés por el vanguardismo europeo y propician una labor nacionalista ligada al polo de la identidad.

Impulsados por su “amor a un arte libre”, ellos encabezaron en el pasado un “movimiento de ideas” que los hizo “vibrar sincrónicamente” con los ismos europeos. Esta osadía de convertirse en mediadores y difusores del arte nuevo en el Valparaíso de 1922, provocó gran resistencia en el campo cultural porque el horizonte de expectativas de recepción y valoración artísticas, las ideas y criterios operantes eran los del nacionalismo literario. La acusación de “infelices imitadores” que más de una vez le hicieron al Movimiento Vanguardista Chileno, conduce a sus líderes a modificar del todo su labor difusora y el proyecto creador. De este modo, el manifiesto *Nguillatun* es la confesión de una derrota: Agrella y Garrido se subordinan y se ajustan a las restricciones del campo cultural porque entienden que el discurso contrahegemónico de Rosa Náutica no tiene acogida y, al publicar *Nguillatun*, aceptan la relevancia del pensamiento operante.

Los artistas no pudieron abstraerse ni ignorar la demanda social con la cual el escritor debe contar; intentaron difundir tendencias rupturistas, crear un público y elevar el código de recepción del arte nuevo en Chile, pero terminaron aceptando la necesidad de difundir tendencias hegemónicas y obras para un público establecido. Las restricciones sociales que les remite el público, los críticos y el mundo del arte de la época, los descalifica y les asigna un lugar en el campo: el margen. La confesión de los artistas se complementa al asumir el carácter elitista y tradicional del campo, su falta de diversidad y de autonomía, su continua exclusión de los discursos de la modernidad y su ausencia de dinamismo, factores que retrasan la formación artística y que también explican el drástico cambio de su proyecto de puesta al día.

La propuesta del manifiesto *Nguillatun* es desarrollar un arte cuyas bases estén en el pasado indígena, de allí el título del periódico que alude a una ceremonia de rogativa mapuche. A diferencia de lo sucedido con Rosa Náutica, Agrella y Garrido desean que el proyecto sea “ahora al revés” en el sentido de no comenzar con lo europeo, sino “recurrir a nuestra raza en primer lugar”. Ellos quieren establecer una base de tradiciones de arte nacionalista y mediante el arte, elevar la significación de la raza. Se trata de convertirla en una “entidad étnica”, en un “filón propio” y desde ese fundamento aborigen, en un segundo momento, acoger el legado del arte universal para configurar “un arte que será criollo y universal a un mismo tiempo”. Este rescate de la tradición vernácula que otorga mayor espesor cultural a las raíces identitarias del país, es una estética que se encuentra en consonancia con la ampliación del “estrecho imaginario decimonónico y liberal” al cual se incorporan espacios, personajes y sectores sociales visibles desde fines del siglo XIX.³⁹

³⁹ Bernardo Subercaseux, “Vanguardia heroica y trama nacionalista”, *Bibliografía y antología crítica de las Vanguardias Literarias. Chile*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2009, p. 262.

El programa del periódico, como no reniega de lo cosmopolita, se define como “múltiple”, un “arco iris ideológico” que enfatiza dos centros de interés y devela dos modos contradictorios de entender la problemática identitaria. Uno es el estudio del arte y las costumbres araucanas, la artesanía y los fetiches aborígenes, las manifestaciones de arte nativo de razas y tribus sudamericanas, trabajo que busca dotar al arte nacional de una base que surge de una sustancia estable y definida y una naturaleza idéntica compartida producto de sociedades autocontenidas. El fundamento de esta identidad es esencialista, posee una pretensión purista y considera el aporte del acervo nacional y con posterioridad el continental. Otro es el estudio de las teorías estéticas y filosóficas europeas recientes, los ismos precursores como el simbolismo y el impresionismo y los más actuales como el futurismo y el dadaísmo. Este análisis que pretende construir un puente para cruzar desde “nuestra atmósfera criolla”, prehispánica, colonial e independiente, a la otra orilla donde se encuentran los experimentos y propuestas de la modernidad. Se trata de un criterio construccionista pues Agrella y Garrido anhelan acceder a una identidad multicultural que se construye en la interacción aunque en condiciones asimétricas y desiguales.

El deseo de un programa “múltiple” que intenta unir lo ajeno y lo propio y elaborar un arte “criollo y universal”, se transparenta en los contenidos del primer y único número: “Los cantos araucanos” junto a crónicas de la música en Alemania, Francia y Brasil y otros; poemas de poetas porteños y reflexiones sobre música y danza europeas. El planteamiento de una progresión desde lo aborígen hasta lo universal no logra plasmarse porque todo queda superpuesto e inconexo y, como ocurre en revistas de la vanguardia, el anhelo del arte “criollo y universal”, se entiende mejor y con otros parámetros, en un poema de Agrella, “La gran Rueda”, escrito en 1922 y publicado en *Nguillatun*⁴⁰ junto a una breve crónica escrita por el propio autor y un grabado de Lautaro Alvial. Ambos textos, poema y crónica, se complementan para revelar algunas modalidades de apropiación de la modernidad.

La rueda de Chicago que llega a Valparaíso en 1922 es parte de una muestra mayor proveniente de Coney Island, Nueva York, de allí el nombre de la muestra: Coney Island Show. Un año más tarde regresa a Valparaíso y en 1924 la muestra va de gira a Curicó, pero en esta ciudad se le llama Luna Park. Este cambio y el nuevo nombre que enfrenta dos culturas, es un primer índice de una tensión irresuelta y del roce entre lo ajeno y lo propio que se profundiza en los textos.

En el contexto de la experiencia de la metrópoli, escenario donde se representan los espectáculos de la modernidad y se vive la conmoción de lo nuevo, leemos en la crónica que la rueda es colocada en Santiago en “la avenida de las Delicias” y allí se encuentra “sola como un exorbitante árbol que sobrepassara

⁴⁰ Agrella en 1925 le introduce pequeñas variantes y lo incluye en el libro *Poemas 1920-1925*, Valparaíso, Impr. Fisher, 1925.

la ciudad”. La máquina entonces se enraíza (“árbol”), se adhiere (“enredadera”), da luz (“luminosa”) y se humaniza (“costillas desnudas”): al menos por un periodo, solitaria, surge en la periferia un enclave de la modernidad, de lo nuevo, núcleo y fundamento de valor de la vanguardia.

Agrella le confiere una nueva existencia a la máquina, pues la gran rueda es espacio practicado, no solo es objeto a contemplar sino artefacto habitable: acuden a ella “familias endomingadas y novios de feria”. El mismo Agrella junto a Alberto Rojas Jiménez se subieron a los carruseles, a la gran rueda y a los carros locos y señalan que éstos, en particular, “producían sensaciones despampanantes”. Añade: “[en los juegos] percibimos nuevas sensaciones de su dinamismo y belleza”. El impacto de la tecnología en el trabajo del artista le permite desarrollar un *sensorium* con modalidades perceptivas desconocidas. No se trata solo de la aparición de un “nuevo ojo” que se abre a renovados criterios de belleza derivados de la simpleza de las formas, la funcionalidad armoniosa y los principios constructivos emergentes. Se trata de una percepción sensorial basada en el acercamiento y en un nuevo acceso a las cosas.

La máquina facilita, además, la fascinación con algo menos apreciado, pero que “equivale a una revolución cultural” como es la energía eléctrica que reviste la vida cotidiana de cualidades inimaginables, crea un entorno de mundo de hadas y la sensación de encontrarse, no en un lugar lejano, sino en un lugar de “ensueño” donde los milagros de la velocidad y el movimiento ofrecen un paisaje de luces que se extiende por la ciudad (Williams 239). El parque de atracciones se constituye como expresión de una cultura moderna de masas y de una industria del entretenimiento que congrega a la multitud, espacio colectivo que tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa y dentro de la cual se encuentra el artista. El transita en medio de la escena urbana de la que a la vez forma parte, de modo que es un paseante, un observador anónimo, y asimismo, un participante que usa la máquina.

Junto al arraigo de la gran rueda, la extrañeza y la desarmonía de ella con el entorno de la “avenida de las Delicias” hacen que el poeta la conciba como un “edificio imaginado por un arquitecto absurdo”, lleno de dinamismo y energía que “da vueltas como un planeta” y tiene una “vida ondulante”: el arraigo se tensiona con el desarraigo, experiencia análoga a lo ocurrido con el enclave solitario y moderno de Rosa Náutica que se arraiga un momento y luego desaparece para retornar al paisaje conocido en *Nguillatun*. Es el paseante, el observador anónimo el que le da a la gran rueda una nueva vida en el espacio imaginario, quizás si más enraizada y apropiada: se convierte en escenario de novela.⁴¹

La gran rueda, en el poema, se define como “ferrocarril interplanetario” que conecta al hombre con el cosmos y que hace el recorrido entre la tierra,

⁴¹ Un fragmento de la novela *Eva y la fuga* de Rosamel del Valle transcurre en el parque de atracciones Luna Park.

“estación terminal” y Júpiter, “estación inicial”. Nosotros podríamos decir que también es un “ferrocarril interoceánico” que vincula al centro con la periferia, a Nueva York con Curicó, al canto araucano con la música europea, a la modernidad con la tradición, en un viaje de ida y vuelta similar al final de *Rayuela*, porque para el poeta de la modernidad periférica existe una apertura que no se cierra pues no hay estaciones terminales ni iniciales y existe un salto que siempre nos moviliza hacia el lado de allá y el de acá y nos deja entre. Quizás esto pensaba Agrella que debía ser el “arte criollo y universal” y tal vez así se podría suturar el desfase entre Rosa Náutica y *Nguillatun*.

PALABRAS FINALES

Los manifiestos revelan de un campo artístico chileno complejo inserto en la emergencia de la constelación moderna de masas y de los procesos de modernización, coyuntura que da cuenta de nuevos sectores y actores que ponen en crisis a la constelación tradicional de elite y el control simbólico que ella detenta. Los artistas del periodo construyen espacios socio-culturales abiertos a los discursos de la modernidad que ponen en crisis las instancias de consagración y revelan variadas formas de apropiar. La renovación y las redes de Los Diez se intensifican con la revolución y los nuevos vínculos del movimiento estudiantil; el discurso anarquista y antioligárquico de los universitarios se encuentra con otra revolución, las propuestas del espíritu nuevo provenientes de Europa que traen los creadores cosmopolitas, chilenos y extranjeros, y de ese cruce, en parte, se nutren los manifiestos, las revistas y los intelectuales de los años veinte en Chile.

LA OTRA VANGUARDIA: EL EXPRESIONISMO DE VALPARAÍSO EN SU REVISTA *LITORAL*

BEGOÑA ALBERDI SOTO*

1. INTRODUCCIÓN

1.1 SOBRE EL CAMPO CULTURAL CHILENO 1920-1930

Cuando se trata de abordar el período de las vanguardias en Chile, se alude, generalmente, a sus figuras centrales y epónimas —Huidobro, de Rokha y Neruda— y se mencionan solo de manera tangencial a aquellos grupos, artistas e intelectuales que, en realidad, fueron actores fundamentales para el desarrollo y consolidación de las vanguardias; por una parte, porque propiciaron las condiciones necesarias para el desarrollo del arte moderno y, por otra, porque su obra influenciaría directamente a generaciones posteriores, determinando algunas de las características centrales de la vanguardia chilena en la década del treinta. Jaime Concha advierte sobre la importancia literaria y artística de estos períodos de transición y señala que el principal problema de una óptica reduccionista reside en que, justamente, “...deja fuera a los períodos de sedimentación, que a veces son más decisivos e influyentes, no tanto en términos de personalidades creadoras, sino de estratificación y consolidación”.¹

El campo cultural de la década 1920-1930 —período de sedimentación por excelencia— está conformado por una trama compleja de intelectuales que poseen diversos capitales culturales, sociales y económicos,² lo que trae como consecuencia la proliferación de diferentes y divergentes grupos de vanguardia y una heterogeneidad tanto de discursos como de estrategias de posicionamiento. Sin embargo, y a pesar de sus diferencias, todos estos grupos tienen en común un marcado carácter antioligárquico y —en la misma línea de enfrentamiento al poder dominante— todos adscriben a un “arte nuevo”, vinculado directamente a los ismos europeos. Así entonces, mediante el discurso

* Becaria CONICYT, alumna del Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Este trabajo es parte del proyecto Fondecyt N° 1090735, “La vanguardia chilena en sus revistas (1920-1930): modernidad, poesía e intelectuales”, dirigido por Patricio Lizama A., Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹ Jaime Concha, “Función histórica de la vanguardia: el caso chileno”, *Revista de Crítica Literaria Hispánicoamericana* 48, 1998, p.17.

² La especificidad de cada campo viene dada, según Bourdieu, por el tipo de recursos que se moviliza en su ámbito. Se da el nombre de capital a los recursos puestos en juego en los diferentes campos: capital social, cultural y económico. Ver “Los Tres Estados del Capital Cultural”, *Sociológica* 5, México, UAM- Azcapotzalco, 1987, pp. 11-17.

artístico de vanguardia, los grupos intelectuales buscan construir un espacio legítimo de representación social, posicionándose en las antípodas del sistema representacional amparado por la oligarquía.

Para este propósito, dichos grupos encontrarán en la revista artístico-cultural el medio más eficaz para construir simbólicamente un espacio de representación y de resistencia contrahegemónica. Desde esta perspectiva, más que un mero medio de difusión, las revistas constituyen “proyectos intelectuales” de ciertas “formaciones”³ que ejercen una intervención aguda, aunque sea breve, en la trama cultural.⁴ En esta década, existe una compleja trama de intelectuales en Chile, cada uno de ellos amparado bajo un proyecto-revista distinto: por una parte, destacan los cosmopolitas y los grupos de Santiago (algunos independientes, otros vinculados al profesorado y a federaciones universitarias) y, por otro lado —y como una historia artística e intelectual aparte—, existen numerosas formaciones de provincia, conformadas por jóvenes que en su mayoría no han salido del país, pero que poseen importantes vínculos con intelectuales extranjeros que migran hacia las localidades de tránsito.

Uno de los casos más reveladores de este último grupo es el puerto de Valparaíso, espacio rico en cruces e intersecciones entre propuestas regionales y foráneas, cuyos productos literarios y artísticos han sido escasamente considerados. Por esta razón, y por la importancia que revisten para configurar el complejo mapa de la literatura chilena de vanguardia, el objeto de estudio del presente trabajo será la revista *Litoral* (1927-1928), proyecto que produjo importantes modificaciones dentro del campo intelectual⁵ de la época y cuyos poemas e imágenes son, desde su coherencia interna, portadores de una visión de mundo y reflejo del imaginario porteño respecto a su propio proceso de modernización.

1.2. ZSIGMOND REMENYIK Y LA ARTICULACIÓN DEL GRUPO DE VALPARAÍSO

El húngaro Zsigmond Remenyik (1900-1962) emprende, en 1920, una aventura por el continente americano que se extenderá por siete años. En su país, Remenyik es un autor vinculado al activismo literario⁶ —versión húngara del

³ Las “formaciones” son definidas por Pierre Bourdieu como agrupaciones intelectuales con un número reducido de miembros, sin reglas y de carácter laxo. Ver Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

⁴ Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales”, *La teoría literaria hoy: Conceptos, enfoques, debates*, Buenos Aires, Al margen, 2008, p.147.

⁵ Pierre Bourdieu denomina campo intelectual al “...universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir, la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad...”, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p.318.

⁶ Movimiento formado por Kurt Hiller que, básicamente, consistió en derivar el caudal expresionista y su programa utópico revolucionario en una acción de tipo

expresionismo alemán—, un rebelde de su clase social, un exiliado del *establishment* literario y, como ciudadano de Hungría, un marginal dentro del desaparecido Imperio Austro-Húngaro.

Ideológica, política y socialmente exiliado, luego de recorrer varios países de América Latina, Remenyik se asienta en Valparaíso, donde vuelve a la vida literaria al incorporarse al grupo de vanguardia liderado por Nefelí Agrella. Debido a las migraciones características que suceden en el puerto, este grupo tiene un marcado carácter internacional y está conformado, principalmente, por Marko Smirnoff, propagandista ruso; Jesús Carlos Toro, pintor mexicano; Brumario, pintor chileno; Julio Walton, Nefelí Agrella y Salvador Reyes, poetas chilenos y, por último, Zsigmond “Segismundo” Remenyik. Junto a ellos colaboran otros intelectuales extranjeros como los peruanos Magda Portal y Serafín del Mar y la poeta uruguaya Blanca Luz Brum.

La articulación de estos sujetos en un grupo y su difusión como tal, está marcada por la aparición del manifiesto “Rosa Náutica”, publicado en *Antena, Hoja vanguardista* N°1 (sin fecha). El manifiesto en sí presenta una influencia creacionista-futurista y —he aquí lo importante— aparece acompañado de un grabado titulado “Aktivismus” del artista húngaro Sándor Bortnyik, obra que fue aportada por Remenyik al grupo. Este último gesto resulta muy significativo, pues con él se produce un doble movimiento de inclusión: por una parte los vanguardistas chilenos se sienten incorporados a los círculos de la vanguardia internacional; en palabras de Scholz, “para Valparaíso, [el grabado de Bortnyik] es un pequeño fragmento de Europa”⁷ y, por otra parte, Remenyik se siente integrado al fenómeno de las vanguardias latinoamericanas al aportar la ilustración y firmar el manifiesto.

Lo anterior es un fenómeno indicativo del carácter de las vanguardias, por varias razones. En primer lugar, da cuenta del carácter cosmopolita, abierto y efímero del vanguardismo: una figura desconocida, de otra cultura e idioma, es admitida sin escrúpulos en un grupo y luego cada uno de sus integrantes vuelve a escribir individualmente. En segundo lugar, este encuentro da luz sobre las dinámicas vanguardistas entre centro y periferia. El húngaro es, en efecto, periférico y a pesar de eso:

...el grupo de Rosa Náutica, de las revistas *Antena* y *Elipse* y la casa Tour Eiffel lo admitió y celebró como el representante del centro de las nuevas literaturas occidentales. Y al revés, Remenyik, al volver a Hungría, les asignó

político. El accionismo concibió la obra de arte como un elemento de acción al servicio del hombre, por lo que los activistas cultivaron la poesía expresionista en función de la propaganda. En Hungría, el mayor representante de este movimiento fue Lajos Kasák. Rodolfo Modern, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Eudeba, 1972, pp.60-61.

⁷ László Scholz, “Periferia vs. Perifera: El caso de Zsigmond Remenyik, poeta húngaro en la vanguardia chileno-peruana”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 24, 2004, p.163.

a varios miembros del grupo de Valparaíso (Walton, Toro) una importancia que seguramente no tenían en el contexto continental latinoamericano y, como hemos visto, deificó en una novela a Agrella.⁸

Desde la perspectiva de Scholz, en el encuentro entre dos periferias, como son Valparaíso y Hungría, no se produciría un encuentro verdadero, sino más bien una incompreensión recíproca, ya que la meta común entre ambas periferias será siempre acercarse al centro.⁹ A pesar de esta afirmación —y reconociendo una incompreensión entre ambos grupos—, no puede sino afirmarse que la presencia de Remenyik en Valparaíso contribuyó a una renovación sustancial de la literatura en América Latina. Desde el puerto, el húngaro motivó al desarrollo de un imaginario¹⁰ artístico y literario con matices particulares, completamente diferente a la vanguardia metropolitana de Santiago y más vinculado al expresionismo alemán que al creacionismo huidobriano de la capital. Influenciados por Remenyik y los textos y obras de la vanguardia —sobre todo del expresionismo y activismo— que trajera el húngaro en su maleta, el grupo de Agrella desarrolló una sensibilidad moderna particular que, como afirma De Nordenflycht, “...asume el espacio local como hábitat interpretado, lo que la ha determinado como alteridad respecto de la historia literaria nacional”.¹¹

En relación a esto último, Remenyik en *Los juicios del dios Agrella*, da luces sobre las características de este espacio y los sujetos que lo recorren. Su texto es un cuadro de los bajos fondos de la ciudad, cuyos escenarios y personajes conforman la marginación total: “...el agitador Smirnov era un emigrante ruso, que vivía juntó con su mádre, en la habitacion de ellos se reuniéron los demás emigrantes, i si no tenían donde que alojár, también comían i dormían allí! [...] el pintor Brumárió vivía en un cerró, en el barrio de lós ladrónes, tenía una casucha de látás en el fondó de un pátió entre árboles olorósos...”.¹² El grupo de provincia se distancia así de otras formaciones de la época —como el grupo cosmopolita donde caben Emar, Huidobro y Malvar— pues la mayoría de sus integrantes no viajan y, si lo hacen, no se dirigen a la modernidad

⁸ Ibíd, p.18.

⁹ László Scholz, Ibíd, p.163.

¹⁰ El concepto de imaginario (social) es definido por primera vez por Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*, como aquel repertorio de imágenes que están vigentes en la conciencia/inconciencia colectiva. El imaginario es la incesante e indeterminada creación socio-histórica y psíquica de figuras, formas e imágenes que proveen contenidos significativos y lo entretejen en las estructuras simbólicas de la sociedad. No se trata de contenidos reales o racionales, sino más bien de contenidos presentes desde el inicio de la civilización humana. Ver Diane Alméras, “Lecturas en torno al concepto de imaginario: apuntes teóricos sobre el aporte de la memoria a la construcción social”, *Cyber Humanitatis* 19, 2001.

¹¹ Adolfo De Nordenflycht, “La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia”, *Estudios Filológicos* 47, 2011, p.129.

¹² Zsgimond Remenyik, “Los juicios del dios Agrella”, *El lamparero alucinado*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p.185.

artística de París, sino hacia la modernidad tecnológica de EEUU (como es el caso de Agrella¹³). Además, los inmigrantes que se integran a ellos no son los máximos representantes de la vanguardia europea,¹⁴ sino marginales dentro de su propia modernidad, que al llegar al puerto continuaban viviendo en pésimas condiciones, algunos de ellos incluso hacinados en conventillos.

De modo que, debido a las circunstancias personales de cada uno de sus integrantes, el grupo de Valparaíso no podía sino articularse como una vanguardia crítica y de compromiso social, alejada de la otra actitud vanguardista, aquella asociada al creacionismo y surrealismo, que "...ve el lenguaje como un entorpecedor de la auténtica conciencia y tiene como base un idealismo intransigente que se limita a encontrar nuevos términos para lo "inefable", la inspiración y el acto creador que estaría en primer plano."¹⁵ El grupo del puerto, en cambio, se compromete con la historia y las estructuras sociales; de allí que el activismo de Remenyik encontrara en ellos un "nicho de apropiación",¹⁶ pero —por cierto— ampliándose y acoplándose a nuevos significados.

2. LA REVISTA *LITORAL*: UN PERFIL DE SUS VOCES

La revista *Litoral: Órgano de estética, arte moderno y ciencia* irrumpe en el campo cultural de la década como un fenómeno completamente nuevo. El primer número se publica en Valparaíso, en noviembre de 1927, el segundo en diciembre de ese mismo año y el tercer y último número en marzo de 1928. Estas tres publicaciones —que ya de por sí son un mérito en lo que a revistas de vanguardia se refiere— constituyen un fiel reflejo del cruce e hibridación de paradigmas culturales.

Como se mencionó anteriormente, el puerto posibilita la interacción con extranjeros, lo que genera híbridos literarios y artísticos sumamente ricos. Un ejemplo de ello lo constituye la revista *Litoral*, a la que pertenecen muchos de los miembros vinculados al grupo de Agrella, y en cuyas páginas, a diferencia

¹³ Nefatli Agrella realiza un viaje con escasos recursos a Nueva York, el que también es registrado por Remenyik en *Los juicios del dios Agrella*: "...aquí estoy en el barrio del Broodway, entre rascacielos, escritorios i depozitós enormes, en el Well street, calles vacías, por tódás partes rascacielos, i silenció! Silenció! Nueva York se descansa!". "Los juicios...", op.cit., p.150.

¹⁴ En 1922, el diario *La Estrella* de Valparaíso, publica una reseña titulada "Las modernísimas tendencias de la literatura: el activismo", en la que se saluda a Remenyik como uno de "los más libres de los intelectuales de la nueva generación de su país". László Scholz, "Periferia..." op.cit., p.161.

¹⁵ Raymond Williams, "El lenguaje y la vanguardia", en Adolfo De Nordenflycht, "La vanguardia..." op.cit., p.128.

¹⁶ Bernardo Subercaseaux define los "nichos de apropiación" como aquellos "sectores y condiciones socio-culturales mediadoras respecto a las nuevas energías culturales y a los ideales de cambio y renovación". *Genealogía de la vanguardia en Chile (La década del centenario)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998, p.70.

de otras revistas de vanguardia, se articula un “proyecto” propiamente tal y no una mera difusión de obras desvinculadas entre sí. Tanto el manifiesto como los poemas e imágenes de *Litoral* responden a una misma sensibilidad y en su conjunto contribuyen a crear un imaginario particular de la vivencia de la modernidad en el puerto, con lo cual la revista se convierte, a su vez, en una instancia dinamizadora de modernización artística.¹⁷

A pesar de lo anterior y antes de comenzar el análisis formal de la revista, cabe decir que si bien *Litoral* es un proyecto coherente y cohesionado, este aspecto no impide la presencia de otras voces, algunas contradictorias y anacrónicas al vanguardismo. Así, poetas modernizadores y dislocantes como Pedro Plonka, Julio Walton y Salvador Reyes, aparecen junto a voces modernistas, mundonovistas e incluso tardorrománticas, como serían Zoilo Escobar, Alejandro Gutiérrez y Luis Enrique Délano. Esta heterogeneidad estética e ideológica la comparten la mayoría de las revistas de la década; sin embargo, lo interesante en esta publicación es que el grupo reconoce públicamente el desfase y no por ello deja de incluir a estas voces dentro de un “nosotros”: “Zoilo Escobar publicó un libro ‘GIRASOLES DE PAPEL’. Molino luminoso girando entre el cielo y el mar. Cierta que trae poemas de la otra esquina, pero eso está bien, allí se mide el salto prodigioso que da este atleta decidido”.¹⁸

Para efectos del análisis, y dado que el objetivo del presente trabajo es dar cuenta del agente modernizador y ruptor¹⁹ del grupo *Litoral* dentro del campo, se excluirán tanto aquellas obras que, si bien vanguardistas, corresponden a colaboraciones externas al grupo mismo (como los poemas de Winétt de Rokha y Blanca Luz Brum), así como aquellas obras que, a pesar de que enriquecen, complejizan y le entregan la identidad al campo cultural de la época, se insertan dentro de otras sensibilidades, más vinculadas al mundonovismo²⁰ que a las vanguardias.

¹⁷ Roxana Patiño, “Revistas...” op.cit., p.148.

¹⁸ “Notas”, *Litoral* 3, Valparaíso, 1928, p.22.

¹⁹ Roxana Patiño enfatiza que “El artista de vanguardia es, a través de las revistas, un agente *modernizador* —en su versión moderada— o un agente *ruptor* —en su versión más extrema—, pero siempre un intelectual colocado a contrapelo del “estado de las cosas” dentro del campo literario”. *Ibíd.*, p.150.

²⁰ El mundovismo o posmodernismo literario es un movimiento poético de transición situado entre el modernismo y las vanguardias. Como reacción al modernismo, el mundonovismo se centra en lo propio (espíritu, tierra y ambiente americano) y utiliza expresiones sencillas y un lenguaje coloquial. No obstante, se distancia del nacionalismo literario, pues esta inmersión en lo telúrico provoca en el poeta una conexión con lo trascendente. Este último aspecto, la unión entre lo rural y lo espiritual, será retomado por poetas posteriores (Neruda, de Rokha, Mistral) y le dará a la vanguardia su sello local. Ver Jaime Concha, “Función histórica...” op.cit., pp.11-23.

2.1. MANIFESTACIÓN Y POSICIONAMIENTO DEL GRUPO: EL “ARTISTA DIONISIACO”

“La función más invariable que presenta un manifiesto es *generar, inventar, poner sobre la escena un sujeto*”²¹; de ahí que sea una intervención contrahegemónica explícita que, entre otras cosas, permite a las revistas artístico culturales consolidarse como espacios de resistencia. En el caso particular de *Litoral*, la palabra fundadora y utópica del manifiesto se utilizará para lograr una reivindicación del mundo de los instintos y una inversión de los valores del sistema oligárquico, tanto en lo artístico como en lo político y vital. Dicha rebelión ideológica que se hace explícita en la “Declaración de Principios” de la revista es, en efecto, el fundamento de ciertos movimientos artísticos, como son el expresionismo alemán y, por extensión, la vanguardia de Valparaíso, nicho de apropiación de este ismo en América Latina o, como diría De Nordenflycht, un “expresionismo de/en la periferia”.²²

Como su antecedente, la Viena de *Fin-de-Siècle* fue la cuna de estas concepciones que con el expresionismo alcanzaron su fase más dramática. La semilla ideológica y artística que surgió en esta ciudad (debido a la presencia, a un mismo tiempo, de Sigmund Freud y Gustav Klimt) fue la del descubrimiento del “hombre psicológico”, es decir, del hombre como criatura de sentimientos e instintos, diferente de ese otro hombre racional, inserto en una cultura clásica y tradicionalista y regido por el autocontrol moral.²³ Esta primera reivindicación surgida en Viena; su espíritu, símbolos y metáforas, es lo que se pondrá de relieve en los manifiestos de *Litoral* para sustentar —teóricamente— aquello que en sus poemas e imágenes se lleva a cabo de manera creativa. Desde esta perspectiva, el artista de *Litoral* se posiciona y diferencia del resto, tal como lo hicieron los intelectuales y artistas protoexpresionistas, esto es, definiéndose a sí mismos como “artistas dionisiacos” y proclamando una plena libertad de acción sobre su época. Respecto a esto, el grupo *Litoral* se manifiesta del siguiente modo:

“El canto del poeta moderno es la voz dionisiaca del hombre semidios electrizado de sensaciones espontáneas y puras que canta sintiéndose dentro de la órbita de la vida real de la densa órbita del cotidiano desparramado y exuberante, avasallador y de floración instantánea, es decir, con la sensación integral del dinamismo cósmico y ético en el minuto vital de sus impresiones”.²⁴

Los mitos y símbolos de la Grecia primitiva —entre ellos, Dionisos— constituyen en la Austria decimonónica un poderoso medio para descubrir esa vida

²¹ Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos: Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, p.14.

²² Adolfo De Nordenflycht, “*La vanguardia...*” op.cit, p.115.

²³ Carl. E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle: política y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.26.

²⁴ “Declaración de principios”, *Litoral* 1, 1927, p.2.

instintiva que en la tradición clásica había sido sublimada o reprimida. En el contexto chileno, esta misma identificación con “lo dionisiaco” se reitera en otras revistas de la época, como el proyecto santiaguino *Dionysos* (1923). Sin embargo —y a pesar de que el nombre de esta última revista se identifique con el del dios griego—, este solamente aparece al interior del manifiesto, es decir, como referente teórico, pero sin mayor incidencia para el proyecto intelectual y creativo que allí se propone. Diferente es el caso de *Litoral*, donde “lo dionisiaco” es una categoría fundante y operativa, que traspasa la mayoría de las creaciones de la revista; algunas veces como referente explícito y otras de manera indirecta por medio de la evocación de sus rasgos principales.

Respecto a esto, Pablo de Rokha publica en *Litoral* un texto en dos tirajes titulado “La Tragedia Griega”. Si bien el texto no forma parte del manifiesto propiamente tal, sí debe ser considerado como un texto programático, estrechamente ligado al manifiesto de la revista, pues constituye una explicación sobre la asociación entre lo dionisiaco y el arte moderno. Así, y teniendo como intertexto implícito a *El origen de la tragedia* (1872) de Nietzsche, Pablo de Rokha proclama:

Paralela al arte moderno, la Tragedia Griega es paralela al arte eterno, es arte, gran arte, pero gran arte puro.

La Tragedia Griega no es psicológica es cosmogónica.

La Tragedia Griega no es realista, es supra-realista, ultra-realista.

Estos dos hechos concretos se polarizan en el arte moderno que es una reintegración del arte a los dominios del arte.²⁵

Así entonces, el grupo *Litoral* define el “arte” como una radicalización de los principios cosmogónico y supra (o ultra) realista de la tragedia griega. El arte moderno es cosmogónico por cuanto conlleva la destrucción de un lenguaje y del universo artístico establecido, lo que trae consigo la recreación de un nuevo universo, con nuevas estructuras que surgen a partir de la fuerza creadora del artista. En suma, un arte que reúne en sí mismo la cosmogonía completa: desde el caos —la destrucción de un universo primero— hacia el cosmos —la génesis de un otro universo artístico dador de sentido: “...este arte nuevo, nuevo ahora y viejo mañana, renovado y renovándose [...], sobre todo estamos haciendo, destruyendo y volviendo a levantar nuestro arte, el arte y la poesía de hoy —Alegría, Lujuria y Dolor—. Mecánica dinámica de la vida actual”.²⁶

En cuanto al segundo principio proclamado en *Litoral*, el arte moderno es suprarrealista, por cuanto incorpora nuevas zonas de realidad que surgen a la par de los procesos de modernización y que socavan la noción misma de “realismo”. Una de estas nuevas zonas es la que enfatiza el grupo: el descenso a las profundidades del yo, lo que anteriormente se mencionó como el des-

²⁵ Pablo de Rokha, “La Tragedia Griega”, *Litoral* 2, 1927, p.16.

²⁶ “Cartel”, *Litoral* 2, 1927, p.1.

cubrimiento del “hombre psicológico”. Además, a esta preocupación por la subjetividad, se agregan también las nuevas experiencias sensoriales causadas, principalmente, por la velocidad, la máquina y el espectáculo:

...parpadeantes como los avisos luminosos, kaleidoscopios rutilantes, sincronizaciones luminosas, broches ígneos, tatuajes, sellos, cuños de fuego de la industria del comercio colgando oscilantes sobre el jadedar lúbrico [...], el crujido continuo, la rotación incesante, el bracear de los grandes donkeys sobre los muelles como gimnastas de acero: vertiginosos como el ir y venir de los trenes [...] Vértigo, vértigo y vórtice de la informe caótica textura del porvenir. Vértigo-Vórtice espasmo profundo, desgarrante de voluptuosidad.²⁷

Ambas zonas de realidad —una ligada al intimismo y el encuentro con el yo, y la otra al vértigo de las nuevas experiencias sensoriales— se conjugan en *Litoral* a partir de “lo dionisiaco”, concepto que encierra la imbricación de lo propio al ritmo universal. Como afirma el mismo grupo, “Nuestro siglo no es plano, es vertical y vertebrado. Está lleno de espinazos dinámicos”.²⁸ De ahí que “lo dionisiaco”, en cuanto inmersión en lo instintivo y primitivo del hombre, permita el contacto directo de este con el mundo, mediante un arte espontáneo que a diferencia del lenguaje convencional —que actúa como forma de distanciamiento y dominio de la realidad—, permite un acercamiento directo y verdadero entre hombre y naturaleza. El grupo *Litoral* lo explica del siguiente modo:

Nuestra alegría, nuestro dionisismo es eso. Sentirnos en nuestra propia órbita, girar dentro de ella, saltar con ella, desbocarse aparecer y desaparecer con ella... ser espontáneos a causa de ella. Tener su movimiento, su peculiaridad, su ritmo siendo el nuestro. No ser carreta, no ser figuras decorativas en la ética del mundo. No subvertir el sentido del mundo.
El hombre es el mundo.²⁹

De este modo, la vida humana sobrepasa al individuo y participa de la vida del universo; como afirma Edschmid sobre el expresionismo, “...nuestro corazón late al mismo ritmo que el mundo y está ligado a cualquier acontecimiento: ¡el cosmos es nuestro pulmón!”.³⁰ Este mensaje redentor se conjuga con la intensidad y monstruosidad de sus imágenes para denunciar —como indica De Nordenflycht— el regreso de la barbarie en la historia y con ello construir una utopía social en medio del horror.³¹ En síntesis, para el expresionismo —tan-

²⁷ Ídem.

²⁸ “Cartel”, *Litoral* 3, 1928, p.3.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Edschmid, *El expresionismo en la literatura y la poesía moderna*, en Lotte H. Eisner, *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra, 1996, p.17.

³¹ Adolfo de Nordenflycht, “La vanguardia...”, *op.cit.*, p.129.

to en su vertiente alemana como en su nicho en Valparaíso— la única salida para salvar al espíritu del hombre “Consiste en la destrucción de ese caos por el reencuentro integral del hombre con el hombre, del hombre con todos los seres, con el cosmos y Dios.”³²

Esta voluntad de elevación y superación del hombre; así como el deseo de cambiar el mundo a través de una nueva ética, serán la orientación general del expresionismo alemán y, del mismo modo, conformarán el carácter diferencial de Litoral como grupo expresionista: “Para los hombres de mañana, los hombres de hoy no vamos a ser una carga, ni esclavos del pasado ni verdugos del futuro. Para los hombres de mañana, los hombres de hoy seremos un inmenso coro de hombres alegres, libertarios y liberalizados. Un trozo de humanidad espléndido”.³³

2.2. DISCURSO POÉTICO: REDENCIÓN EN MEDIO DEL HORROR

El descubrimiento del hombre psicológico y, con este fin, la utilización de Dionisos como metáfora del lado instintivo del hombre, fueron las primeras reivindicaciones que cimentaron el camino —en la Viena de fines del siglo XIX— para el posterior surgimiento del movimiento expresionista.

En el contexto chileno, los integrantes del grupo Litoral toman los preceptos provenientes de Viena y se definen a sí mismos como “artistas dionisiacos”, con lo cual instalan el fundamento y antecedente de un discurso poético, predominantemente expresionista, que tendrá lugar en las páginas de la revista; sobre todo en las figuras de los poetas Julio Walton, Pedro Plonka y Salvador Reyes.

Tanto en el plano artístico como literario,³⁴ el expresionismo consistió en “la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable”.³⁵ En efecto, lo que el expresionismo “ve” son “imágenes”, lanzadas desde el interior al espacio. Así, para el expresionista, aquello que es contemplado internamente se objetiviza tornándose cosa sensible y accesible con ello a los demás”.³⁶ En síntesis, el expresionismo es una actitud particular del sujeto frente al objeto, en donde el primero expresa de la forma más objetiva posible el impacto que suscitó en él dicho objeto.

³² Rodolfo Modern, *El expresionismo...* op.cit., p.36.

³³ “Cartel”, *Litoral* 3, 1928, p.3.

³⁴ El expresionismo literario surge en 1910 alrededor de los grupos *Der Strum* (La Tempestad) y *Die Aktion* (La Acción), fundado en 1911. Una buena antología bilingüe de sus obras se encuentra en el libro *Tres poetas expresionistas alemanes: Stadler, Heym, Trakl*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1998.

³⁵ Rodolfo Modern, *El expresionismo...* op.cit., p.26.

³⁶ *Ibíd.*

En relación a esto último se derivan dos de las principales características del movimiento. Por una parte, la presencia de un irracionalismo exacerbado, que busca intuir de manera inmediata el ser de las cosas, su verdad propia y auténtica y, por otra parte, el reconocimiento del grito como expresión legítima de ese irracionalismo, que carga a las palabras de un énfasis e intensidad emocional excepcionales.³⁷ Jorge Luis Borges pone de relieve estos mismos aspectos para articular su propio acercamiento a la verdad expresionista: “Vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de las imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo”.³⁸

De entre los múltiples poemas de sensibilidad expresionista en *Litoral*, destaca particularmente y por la intensidad de sus imágenes, un poema de Julio Walton³⁹ titulado “Ciudad despanzurrada”.⁴⁰ El poema de Walton revela el deterioro físico y psíquico que acarrea el progreso moderno y que se hace manifiesto, ante todo, en la gran ciudad. Ahora, y si bien la “gran ciudad” fue introducida como motivo poético por el naturalismo, “es el expresionismo, superando una tradición lírica centrada en lo esencial en la naturaleza, el que convierte la gran urbe en distintivo temático de todo un movimiento poético”.⁴¹ Este hecho está ligado, obviamente, al desarrollo vertiginoso de las ciudades desde mediados del siglo XIX y principios del XX, lo que trajo consigo un aumento de población, crecimiento industrial, contrastes y diferencias sociales y un ritmo de vida desenfrenado. El caso de Valparaíso es especialmente relevante: por un lado, es el gran puerto del Pacífico Sur, con una intensa actividad portuaria y una población marcadamente cosmopolita, pero por otro lado, y debido al aporte de inmigrantes extranjeros y a la carencia de espacio disponible en la zona plana de la ciudad,⁴² se generó en Valparaíso una vertiginosa ocupación urbano arquitectónica de sus cerros y una proliferación de viviendas populares, conventillos y ranchos urbanos; lo que explica la imagen del Valparaíso decimonónico que surge de la frase “cerros de conventillos”.⁴³

Esta consolidación de Valparaíso a principios del siglo XX como “la gran ciudad”, posibilitó la traslación de ciertos motivos poéticos, que si bien fueron

³⁷ Ibid., p.37.

³⁸ Jorge Luis Borges, *Textos recobrados: 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p.184.

³⁹ Cabe recordar que Julio Walton estuvo estrechamente ligado a Zsigmond Re-meniyik. Ambos participaron del grupo Rosa Náutica y, además, en 1922, Walton y Agrella publicaron el primer texto del húngaro en español *La tentación de los asesinos*, bajo su editorial Tour Eiffel.

⁴⁰ Julio Walton Hesse, “Ciudad Despanzurrada”, *Litoral* 1, 1927, p.14.

⁴¹ Manuel Maldonado Alemán, “La gran ciudad en las *Berlin-Gedichte* de Georg Heym. Realidad y visión”, *Philologia hispalensis* 6, 1991, p.181.

⁴² Patricio Duarte Gutiérrez, Valparaíso cosmopolita: los efectos de la disposición hacia la técnica como parte de un espíritu progresista del siglo XIX”, *REVISTA DE URBANISMO* 17, 2007, s/p.

⁴³ Ximena Urbina, “Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920: Percepción de barrios y viviendas marginales”, *Revista de Urbanismo* 5, 2002, s/p.

desarrollados por el expresionismo alemán en relación a la ciudad de Berlín, se ajustan perfectamente a las condiciones urbanas y sociales que se dieron en el puerto. Ejemplo de ello es el poema “Ciudad despanzurrada” anteriormente mencionado, en el que existe una migración de referencias visuales⁴⁴ desde el expresionismo alemán, específicamente del poema “El dios de la ciudad” de Georg Heym.

El tema central del poema de Walton es el aborto a una ciudad embarazada: “*Domingo/ acción de clínica a ciudad embarazada/ seis martillazos de 21 horas*”. La ciudad sobrepoblada es “despanzurrada” y, como consecuencia de ello, pare hombres que caen en la “sonda” de los trenes. Lo que sigue es una sucesión de intensas imágenes sobre Valparaíso, intercaladas con escenas del aborto a la ciudad, la que luego es personificada en la figura de una mujer: “*La novia se quedó/ con las luces prendidas/ en las entrepiernas*”. En torno a esta ciudad, y como causas del desbarajuste, varias escenas de un Valparaíso cosmopolita, rodeado e invadido de extranjería:

*La nurse de los niños
atiborrados de turrón y almendras
colgada en el porta-maletas
aviso luminoso de Weir Scott*⁴⁵
*y la milkmaid
Salvation Army
atósiga de viandantes rezagados
con su humareada
de cantos anti-alcohólicos*

Como orientado visualmente, el poeta recorre la ciudad de Valparaíso, constatando aquellos hechos que se vuelven manifiestos a sus ojos. En este recorrido, el cine hollywoodense aparece como el último inmigrante de una cadena maligna que consumará esa primera acción sangrienta: “*Sorbe el cine/ los últimos niños descolgados/Tom Mix/ pistoletea en las cabecitas/de colores*”. El poe-

⁴⁴ El concepto de migración de referencias visuales o “viaje de las imágenes” fue acuñado por Aby Warburg para el estudio de aquellos elementos del paganismo que superviven en el Renacimiento. El concepto, si bien aplicado a la poesía, guarda aquí su sentido iconológico: si se considera que la poesía expresionista es una poesía esencialmente de imágenes, entonces puede decirse que la traslación de los motivos poéticos es, también, una traslación de referencias visuales; de aquellas formas, tipos, poses, gestos y estilos que se trasladan virtualmente de una imagen poética a otra. Ver Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

⁴⁵ Referencia a la casa comercial extranjera Weir Scott y Cía., fundada en 1856, mayorista de abarrotes y menaje que, a comienzos de siglo, había pasado a ser la mayor importadora de té del país. Ver Juan Ricardo Couyoumdjian, “El alto comercio de Valparaíso y las grandes casas extranjeras, 1880-1930. Una aproximación”, *Historia* 33, 2000.

ma de Walton recoge la imagen del aborto urbano de “El dios de la ciudad”⁴⁶ de Georg Heym. Teniendo en cuenta esta relación, el poema de Walton se convierte en un “texto a la segunda potencia”, por cuanto deriva de un texto preexistente o “hipotexto”, al evocarlos de manera relativamente manifiesta, pero sin citarlo explícitamente.⁴⁷

En el hipotexto de Walton, no es la ciudad la que aborta, sino el dios Baal⁴⁸, quien representa metonímicamente a esta ciudad, a la que identificamos de manera implícita con Berlín: “*Rojo le brilla el vientre a Baal en el anochecer./ Arrodilladas a su alrededor las grandes urbes.*” Las ciudades son así las parturientas que rodean a Baal, esperando y a un mismo tiempo induciendo el aborto con su humo de chimeneas y fábricas y el ruido de sus multitudes, que crecen alrededor del dios y que “*hacia él suben, azules como un humo de incienso.*” La escena se encrudece más, pues el mismo Baal es quien se clava el puño carnicero en su vientre, “*Lo sacude, y un mar de fuego corre/ por la calle. Una humareda hierva. / Y devora la calle, hasta que empieza a amanecer.*”

La imagen anterior es conocida como una de las más tremendas representaciones expresionistas sobre la gran ciudad: escenario infernal y apocalíptico que escapa al dominio del hombre y, al mismo tiempo y de manera ambivalente, ciudad que fascina y atrae. La apropiación que hace Walton de esta representación de Berlín es lo contrario a una imitación pasiva. En “Ciudad despanzurrada”, el poeta se apropia activamente no solo de un motivo, sino también de un procedimiento poético que es típico en Heym, quien “[...] considera las impresiones sensoriales, primordialmente las de origen óptico, como el fundamento de su poesía [...]”.⁴⁹ De la misma manera, Walton registrará los fenómenos de Valparaíso como un “poeta observador”, variando su dirección visual desde una posición fija que emancipa la visión del sujeto y la sitúa sobre el objeto. Hacia el final, ambos poetas abrirán su distancia focal, “[...] para pasar a acto seguido a una ampliación gradual que será infinita al enfocar el horizonte”.⁵⁰ Como ejemplo de ello, en “El dios de la ciudad” la mirada se posa sobre el amanecer y en los versos finales de “Ciudad despanzurrada” y “Berlín I” de Heym —en ese orden, más abajo— la mirada se eleva hacia la luz que emana del cielo:

⁴⁶ “El dios de la ciudad”, Tres poetas expresionistas... op.cit., p.141-142.

⁴⁷ Genette define la hipertextualidad como “[...] toda relación que une a un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (que llamaré, desde luego, *hipotexto*) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario”. “La literatura a la segunda potencia”, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, p.57.

⁴⁸ En Siria y Palestina se creía en la existencia de numerosos dioses locales, que habitaban en árboles, fuentes, cumbres, rocas, etc. Estos lugares eran venerados como sagrados y a cada uno de ellos se le denominaba Baal, es decir, señor del lugar correspondiente; de allí que cada localidad contara con su propio Baal. Ver Herbert Haag, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1963.

⁴⁹ Manuel Maldonado Alemán, “La gran ciudad...” op.cit., p.183.

⁵⁰ *Ibíd.*

<i>Caída de los rascacielos</i>	<i>El sol, enorme, pende del horizonte.</i>
<i>La ciudad despanzurrada</i>	<i>Rayos rojos empujan las vías de la noche</i>
<i>Levanta el telón de la noche</i>	<i>Y arriba, sobre todas las cabezas, el sueño de la luz</i> ⁵¹
<i>Aportillado de estrellas temerosas</i>	

Esta dilatación final es parte de la redención que oculta el mensaje expresionista, en el que la esperanza surge tímida e imperceptiblemente al desprenderse y elevarse de un escenario infernal, que tanto en Valparaíso como en Berlín es descrito desde la saturación: de inmigrantes extranjeros que han invadido tanto física como ideológicamente el puerto, como de la muchedumbre y el humo producto de la industrialización. En ambos poemas, saturación y fracaso de un proyecto moderno —encarnado en la metrópoli—, que al no sostenerse sobre sí mismo, colapsa.

Junto a Walton, Pedro Celedón forma parte activa del grupo Litoral al publicar en la revista varios grabados y un texto en prosa titulado “Evocación en la noche”.⁵² El texto en cuestión constituye una representación de la realidad desde la visión de un sujeto quien durante el ensueño recrea un escenario completamente expresionista, evocado por el impacto que le generó un objeto particular: la locomotora, máquina que gracias al poder de la visión, deviene en monstruo colosal e infernal: “Ahí, al pie del corte a pico del cerro, está la Casa de Máquinas, Negra, siniestra, desbordante de tinieblas y resplandores.[...] Adentro, como en sofocantes galerías de cavernas que se cruzan, hay quietas locomotoras negras, como monstruos colosales, ceñidas con sus tuberías de cobre y bronce que relucen, que jadean, que resoplan al compás y aceleradamente”.

El escenario expresionista por excelencia es la noche, y el estado predilecto del sujeto, la vigilia.⁵³ En ella, el ensueño permite dar rienda suelta a visiones horrorosas que motivan la reflexión sobre una humanidad que, invadida por la máquina y la técnica, se ha precipitado al caos. Este reconocimiento forma parte de la génesis del movimiento expresionista, cuyos artistas, según Modern, tienen la clarividencia del desastre antes de que ocurra.⁵⁴ Así, y mientras Heym es el poeta que “...percibe la estúpida maldad”;⁵⁵ por su parte, el sujeto de “Evocación en la noche” es un vate que teme por su propio discernimiento:

⁵¹ Georg Heym, “Berlín I”, *Tres poetas...* op.cit., p.101.

⁵² Pedro Celedón, “Evocación en la noche”, *Litoral* 1, 1927, pp.9-10. El texto que aparece en *Litoral* es un fragmento del libro *Bajo el signo de Saturno*, publicado por Celedón en la misma fecha.

⁵³ En relación al sueño y la vigilia, ver el poema de Ernst Stadler “Sueño”, los poemas de Georg Heym “Duermevela” y “Última vigilia” y el poema “Sebastián en sueños” de Georg Trakl, *Tres poetas expresionistas...* op. cit., pp. 25, 153, 155, 225.

⁵⁴ Rodolfo Modern, *El expresionismo...* op.cit., p.29.

⁵⁵ Georg Heym, “La Quietud”, *Tres poetas...* op.cit., p.109.

Me sugieren cosas extrañas estas cosas del hombre, que no parecen extrañas... Si podrían ser símbolos, símbolos de hierro, símbolos monstruosos... Un escalofrío me invade pensando en la edad del troglodita... Y lo mismo esta edad [...] fiebre de creaciones, dislocadoras casi del juicio humano; esta fatal y necesaria enfermedad de inventivas y complicaciones... ¿Si no será un día la humanidad exprimida como una vejiga por esa monstruosa máquina del progreso...? Angustiosas son las reflexiones que me sugiere la visión de todo esto.

La realidad se reduce a una visión demoníaca que revela el desequilibrio humano causado por la vida en la gran ciudad. La visión distorsiona el objeto; la locomotora es descrita como monstruo colosal, infernal madriguera, tórax negro de una boa gigante, dragón de hierro; a ratos no son una, sino dos locomotoras, acopladas como macho y hembra, "... una arrastrando a la otra como reptantes y horribles vibriones; relucientes, sin embargo, en la sofocante y dura oscuridad...". En esta dinámica, el sujeto se expresa presionando con toda su energía interior al objeto hasta distorsionarlo, con lo cual adquiere un valor expresivo propio, más allá de la subjetividad que expresa.⁵⁶ En este sentido, y utilizando las palabras de Edschmid, ya no vale más la cadena de hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre; ahora existe su visión.⁵⁷

La visión de Celedón sobre la locomotora se asocia a otros ensueños monstruosos sobre esta máquina que aparecen en poemas como "Viaje nocturno sobre el puente del Rhin en Colonia"⁵⁸ de Ernst Stadler y "El Tren"⁵⁹ de Georg Heym. En todos ellos, el escenario es el de la nocturnidad: "*El expreso avanza a tientas en tanto cruza por la oscuridad. / Ninguna estrella quiere asomarse. El mundo entero no es sino la estrecha/ galería de una mina encarrilada en noche/ [...] Como si descendiéramos, cuando es nuestro turno, / hasta la misma entraña de la noche*"⁶⁰. En esta oscuridad silenciosa, la máquina se incrusta en una naturaleza virgen; escena que se repite tanto en "El tren" de Heym como en la evocación nocturna de Celedón. En el primero: "*El tren resuena sobre vías que huyen/ hacia los bosques, la cola del día. / Y su humareda parece que brilla/ como una llama que el viento de oriente/ sacude con el pico mientras ruge a la noche/ igual que un grifo de doradas plumas.*"; mientras que, en Celedón, la locomotora entregará una visión más cruda de la irrupción de la técnica en la ciudad: "Yo siento cómo estos mecanismos, estos como signos vivientes de una epopeya, [...] se arrastran al pie del corte abrupto del cerro, le sacuden con sus alaridos restallantes, le estremecen hasta las entrañas, con sus crujidos estruendosos...".

⁵⁶ Adolfo De Nordenflycht, "La vanguardia...op.cit., p.126.

⁵⁷ Kasimir Edschmid, *El expresionismo en la literatura y la poesía moderna*, en Lotte H. Eisner, *La pantalla...* op. cit., p.17.

⁵⁸ Ernst Stadler, "Viaje nocturno sobre el puente del Rhin en Colonia", *Tres poetas...* op.cit., p.85-87.

⁵⁹ Georg Heym, "El tren", *Ibíd*, p.139.

⁶⁰ Ernst Stadler, "Viaje...", op.cit., p.85.

Situados en la oscuridad de la noche, Stadler, Heym y Celedón, proyectan su estado interior a través de un espacio en el que no existe distancia entre sujeto y objeto. Así, la máquina negra y siniestra reflejará un estado anímico; asimismo, nocturno e inquieto. Con ello, Celedón incorpora en “Evocación en la noche” las principales características de la poética expresionista: la necesidad de la visión; el arrobamiento y el ensueño; el reconocimiento de un caos; la identificación entre lo psíquico y lo físico y, como fundamento de todo lo anterior, una actitud ética que, inseparable de la estética, intentará prevenir a la humanidad de su propia caída.

2.3 VIAJE DE LAS IMÁGENES: EXPRESIONISMO ALEMÁN Y CONSTRUCTIVISMO RUSO

Cada revista se erige como vehículo del gusto a través de diferentes operaciones conceptuales y de complejas apuestas estético-ideológicas. En el caso de *Litoral*, una de estas estrategias será la utilización masiva del grabado, cuyo efecto movilizador —asociado a la transmisión de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición— posibilitó la consolidación del grupo como un espacio de difusión cultural alternativo. La elección de la técnica del grabado por los artistas plásticos que integran el grupo Litoral —Jesús Carlos Toro, Germán Baltra, Lautaro Alvial, Pedro Plonka, Pedro Celedón y Carlos Hermosilla— es, además de un medio para la popularización del arte, una nueva arista de la presencia del expresionismo en el grupo de Valparaíso.

El grabado en madera y su claroscuro constituyeron la técnica predilecta del grupo expresionista alemán, elevando su importancia incluso por sobre la pintura e influyendo directamente en ella. En Valparaíso, esta práctica fue probablemente motivada por Remenyik y las obras del activismo y expresionismo que este trajera en su maleta, entre ellas varios grabados. Como ejemplo de este influjo, *Litoral* publica un linóleo de Pedro Plonka, — ilustración del texto “Evocación en la noche”— que tiene como motivo principal, la “casa de locomotoras” a la que se alude en el texto, o bien —si se considera a la imagen por sí misma—, una industria urbana en plena faena. En concordancia con el discurso expresionista, Plonka considera el objeto de la representación como una realidad eximida de sus condiciones materiales. Con esto, no actúa como un artista receptivo sino como un creador, pues, liberado de la falsa realidad, buscará extraer la “expresión más expresiva”⁶¹ de su objeto, poniendo de relieve la eterna significación de éste y no solamente su efecto momentáneo.

⁶¹ Kasimir Edschmid, *El expresionismo en la literatura y la poesía moderna*, en Lotte H. Eisner, *La pantalla...* op.cit., p.17.



Pedro Plonka, Sin título, 1927.

Max Pechstein, *La granja*, 1919.

Así, a esta “fuerza en expansión”, se suma la visión oblicua del objeto representado. Los techos de la industria y del granero, de Plonka y Pechstein respectivamente, se forman a partir de líneas onduladas que simulan, más que una visión objetiva, una “visión psíquica” que surge de la esfera interior del sujeto. En efecto, y como afirma Eisner sobre el film expresionista: “El representar a los objetos oblicuamente, vistos desde arriba, es una de las características de las ‘imágenes imaginadas’”.⁶² Del mismo modo, industria y granero parecieran ser vistos desde una colina, por un sujeto en estado de vigilia que lanza hacia el exterior todas las ideas que dicho objeto le suscita; así, los techos del granero se levantan con vida propia hacia el cielo y las humaredas de la fábrica se convierten en dos monstruos colosales que traspasan su dinamismo a la casa de máquinas, ahora personificada como ente maligno, con una vida interna propia que al emerger hacia el exterior provoca la anamorfosis de su imagen: “...durante la noche las casas reclaman su vida con un interés usurario a sus habitantes irreales: se ponen en guardia con rostros llenos de maldad indecible. Las puertas se convierten en bocas abiertas y en gargantas capaces de arrojar llamadas estridentes”.⁶³

El expresionismo de Plonka reside justamente en este último aspecto; en la representación de una complejidad psíquica a través de una complejidad óptica que permite restituir la vida interna de un objeto⁶⁴ y de su carácter demoníaco; demoníaco no en el sentido “diabólico” del término, sino en la percepción de una realidad enigmática e indescifrable, percibida y representada en forma de contradicciones y que, por ende, no puede reducirse a ningún concepto o palabra. Lo verdaderamente demoníaco, tanto en Plonka como en Pechstein, reside en ese abismo de incompreensión que no puede ser saldado y que se resuelve en un arte igualmente contradictorio, que construye a su objeto desde dos fuerzas opuestas, como un juego metafísico de tensión.⁶⁵ Esta contradicción

⁶² *Ibíd.*, pp.30-31.

⁶³ *Ibíd.*, p.30.

⁶⁴ *Ídem.*

⁶⁵ El sentido término “demoníaco” aquí utilizado proviene de la definición que le daban los griegos y tal como lo entendía Goethe. Ver Lotte H. Eisner, *La pantalla...* op.cit., p.13.

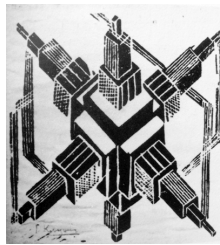
es subsumida en la tensión blanco-negro que, en la técnica del grabado expresionista, sobre todo en las representaciones ya mencionadas, alcanza su máximo potencial de significación.

Paralelo al influjo expresionista de Remenyik, cabe destacar —en el ámbito plástico— a un segundo inmigrante dentro del grupo que ha sido escasamente considerado por la crítica: Marko Smirnoff, propagandista ruso que conocía bien la vanguardia de su país y que habría motivado, de manera paralela al expresionismo, una migración de referencias visuales⁶⁶ desde el constructivismo.

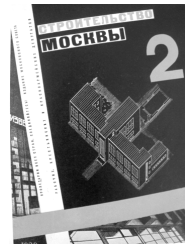
La presencia de la vanguardia rusa en *Litoral* se manifiesta en la imagen-portada del primer número de la revista; un linóleo del mexicano Jesús Carlos Toro. La migración de referencias desde el constructivismo ruso se fundamenta, principalmente, en dos elementos: primero, la elección del motivo de la ciudad —estructurada desde la verticalidad y diagonalidad— y segundo, la imitación del fotomontaje.



Jesús Carlos Toro,
Sin título, 1927



Gustav Klucis,
Construcción, 1922



Gustav Klucis, portada
para *La construcción
de Moscú*, 1929

Respecto a la ciudad, el constructivismo consideró que el nuevo arte debía nutrirse del espíritu del colectivismo, es decir, brotar del ritmo de las metrópolis, de las fábricas y de las máquinas, para lo cual crearon imágenes que reflejaran el dinamismo de esa vida en la ciudad. La estrategia visual que utilizaron los constructivistas y que permitió la connotación de ese dinamismo fue la disposición de la ciudad en líneas verticales y diagonales sobre un plano, lo

⁶⁶ La migración de referencias visuales o “viaje de las imágenes” permite comprender a la obra de arte como “...resultado de una transmisión histórica que se presentaba frecuentemente en modo discontinuo y heterogéneo, abandonando así el ideal estético de una entidad estática armoniosamente autónoma”. El concepto permite leer a las imágenes como vehículos seleccionados de la memoria cultural, es decir, como imágenes que se configuran a partir de la migración de referencias visuales. Amy Warburg, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, p.36.

que —semióticamente— conlleva un significado virtual de movimiento⁶⁷ (en oposición a una direccionalidad horizontal que connota estabilidad). Así, en el grabado de Toro hay un traslado tanto de un motivo, la ciudad, como de las estrategias visuales para representarla: verticales y diagonales que orientan topológicamente a los edificios y junto a esto, la utilización de líneas o trazos independientes que sirven como representación abstracta del movimiento en la ciudad. Tanto en Toro como en Klucis, la ciudad se representa acompañada de “vectoriales” que indican una dirección en ascenso y enfatizan el dinamismo y movimiento de una urbe semiindustrial que no tiene aún su forma definitiva, pero que está en permanente construcción y transformación.

En segundo lugar, y en relación a la estrategia del fotomontaje, la imagen de Toro es un fenómeno indicativo sobre la relación entre centro y periferia porque desde su superficie revela el resultado de la apropiación de un modelo extranjero con medios propios. El fotomontaje —técnica utilizada con distintos fines por el dadaísmo, constructivismo y futurismo— consiste en la composición de una imagen a partir de varias fotografías. En el constructivismo se utilizó sobre todo en carteles políticos para crear una ilusión de tridimensionalidad sobre la bidimensionalidad del plano. Sin embargo, también se utilizó al modo de *La Construcción de Moscú* de Klucis,⁶⁸ es decir, con segmentos fotográficos recortados que insinúan tan solo partes de figuras o paisajes, la mayor de las veces, urbanos.

Desde la periferia, el artista Jesús Carlos Toro imitará estos fotomontajes constructivistas, pero no con recortes fotográficos, sino mediante los recursos que le confiere el grabado, esto es, simulando que ha cortado y pegado una fotografía al insertar fragmentos independientes que discontinúan la linealidad de su imagen urbana. Así, y no obstante la precariedad de la técnica, el grabado de Toro yuxtapone planos visuales independientes que rompen la linealidad discursiva y con ello instala una nueva lógica asociativa que forma parte del proceso de transfiguración de los sistemas de pensamiento de la época.⁶⁹ Finalmente, al utilizar el constructivismo como estrategia discursiva, Jesús Carlos Toro vincula e identifica a Valparaíso, no con la modernidad artística de París, sino con la modernidad tecnológica; la misma que conoció Neftalí Agrella en su viaje a Estados Unidos y que, al encuentro con la vanguardia rusa dada a conocer por Smirnoff, halla en Valparaíso —el gran puerto del Pacífico Sur— un nuevo e insospechado nicho de apropiación.

⁶⁷ Ver A.J. Greimas, “Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica”, *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI, 1999, pp.78-112.

⁶⁸ Gustav Klucis es uno de los grandes exponentes de esta técnica. Ver Hubertus Gabner y Roland Nachtigäller, “Aspectos del fotomontaje”, *Gustav Klucis*, Stuttgart Gerd Hatje, 1991, pp.183-260.

⁶⁹ Antonio Ansón, *El istmo de las luces: poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994, p.19.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Dado el capital cultural, social y económico de los artistas del puerto, el grupo de Valparaíso se articuló como una vanguardia crítica y de compromiso social, alejada de las problemáticas vanguardistas que tomaron lugar en Santiago. En 1927, *Litoral* irrumpe en el campo cultural chileno como ninguna otra revista de la década, al articular un “proyecto” con un discurso programático, poético y visual que pone de manifiesto, desde distintas aristas, la solidez de su propuesta estético-ideológica. Así, y mientras en Santiago grupos como Andamios presentan en su revista una máxima pluralidad de referencias visuales y una divergencia en sus voces poéticas, por su parte, en la vanguardia de Valparaíso, las referencias serán más homogéneas, lo que permitirá la creación de un “imaginario moderno” propiamente tal. La diferencia entre ambos grupos revela una apropiación diferenciada de los discursos de la modernidad, lo que complejiza y enriquece la pluralidad del campo artístico y cultural de la década: mientras los primeros se desplazan físicamente hacia la modernidad artística central, o bien reciben a quienes han viajado; por su parte, puertos como Valparaíso se convierten en verdaderos “caldos culturales” gracias a la llegada de migrantes extranjeros que traen consigo el conocimiento directo de los movimientos a los que adscriben y permiten la circulación, discusión y apropiación activa de estas nuevas ideas. De este modo, la renovación literaria y artística de Valparaíso no hubiera sido tal sin el magisterio de Remenyik, quien posibilitó la creación de un “repertorio de imágenes”, poéticas y visuales, que conforman una estética de lo grotesco, estrechamente ligada a las premisas expresionistas.

La apropiación de este ismo, y su rearticulación con otros movimientos como el constructivismo ruso —motivado por Marko Smirnoff—, generó en Valparaíso la ampliación de ambas tendencias en una nueva vanguardia que tiene a la “gran ciudad” como motivo poético central, sin ser una imitación pasiva ni del mito de Berlín creado por el expresionismo como tampoco del gran Moscú constructivista. El grupo *Litoral* reúne ambos movimientos para representar a un Valparaíso cosmopolita y vertiginoso, que no constituye aún una urbe definitiva, sino más bien un espacio intermedio entre lo rural en transformación y lo urbano semi-industrial y que se fusiona con un escenario urbano concreto, el puerto de Valparaíso “...que de suyo es un escenario expresionista, una arquitectura distorsionada siempre a punto de colapsar, de edificios de fachadas asimétricas, tabernas oscuras, casas colgando de los cerros [...], construcciones semiderruidas, calles que se pierden oblicuamente ...”.⁷⁰

De este modo, los artistas de *Litoral* dan cuenta de una de las dos orientaciones fundamentales que Raymond Williams reconoce en el período moderno; aquella que comprende los cambios que están reformando la sociedad; orientación a la que paralelamente le acompaña una actitud respecto del lenguaje, comprometido con las formas heredadas y considerado como material dentro

⁷⁰ Adolfo De Nordenflycht, “La vanguardia... op.cit., p.125.

de un proceso social.⁷¹ En *Litoral* no existen modernólatras, sino al contrario: sujetos críticos respecto a su propio proceso de modernización, con un sentido de futuro y una estética indisociable de una ética, lo que los transforma en poetas-vates que advierten la inminencia del desastre antes de que este ocurra; así, Walton se refiere al colapso y desbarajuste de una metrópoli cosmopolita en “Ciudad despanzurrada”, mientras que Celedón se espanta con su propia visión sobre una humanidad que es conducida inconscientemente por el espíritu infernal de la máquina.

En este escenario de nuevas experiencias sensoriales, *Litoral* desciende a nuevas zonas de realidad al reivindicar al “hombre psicológico” y su mundo de los instintos. Con esto, el grupo se distancia del resto de las formaciones de la década, al utilizar a Dionisos como metáfora distintiva de un proyecto intelectual marcadamente expresionista que por sus páginas llevará a cabo un *voyage intérieur*; el mismo que comenzó el protoexpresionismo y que los artistas expresionistas llevarían a un plano más hondo y dramático. De este modo, el grupo *Litoral* forma parte de la típica contradicción expresionista de un subjetivismo llevado al extremo que, paralelamente, concibe a un yo totalitario y absoluto, cuyo deseo de expansión provoca la abstracción completa del individuo en cuanto tal. Así, el posicionamiento del grupo mediante su manifiesto pretende —ante todo— ser un mensaje de redención desde lo dionisiaco que reivindique el primitivismo como un modo de acercamiento a la verdad más pura y espontánea; aquella que *Litoral* pone de manifiesto con la difusión masiva del grabado y la resignificación del soporte-madera en su máxima rusticidad.

Por último, la vanguardia de Valparaíso constituye un nicho artístico e intelectual aparte, que asume e interpreta su espacio local al construirlo simbólicamente con figuras, formas e imágenes, las que luego se traspasarán a la conciencia/inconsciencia colectiva: espacios miserables, locomotoras macabras, metrópolis a punto de estallar, marineros borrachos, industrias que cobran vida propia, dancing-halls y avisos luminosos, litorales constelados de mástiles, nonatos colgando de un vientre sangriento, mares lejanos, prostitutas y mendigos, noches temerosas, radas rojas de vino, ciudades caídas de los rascacielos.

Como afirma Borges, la abundancia e intensidad de las imágenes es la particularidad de la composición expresionista.⁷² Los poetas y artistas de *Litoral* amotinaron de imágenes la modernidad porteña y contribuyeron al proceso de mitificación del puerto de Valparaíso como ciudad del caos y la degeneración; escenario infernal que, al encuentro con el expresionismo, consolidaría su carácter simbólico ambivalente entre ciudad fascinante y amenazadora, entre gran puerto del Pacífico Sur y espacio residual de la modernidad.

⁷¹ Raymond Williams, “El lenguaje y la vanguardia”, en Adolfo De Nordenflycht, “La vanguardia...” op.cit., p.128.

⁷² Jorge Luis Borges, *Textos...* op.cit., p.184.

VERSIONES Y VISIONES DE UNA POLÉMICA FUNDACIONAL EN LA VANGUARDIA PORTEÑA DE LOS AÑOS VEINTE

Gabriela García Cedro*

El estudio de los movimientos de vanguardia en la Argentina de los años veinte suele circunscribirse a las publicaciones nucleadas en torno al grupo de Florida. Sus integrantes eran colaboradores de las revistas *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*, siendo la última la que ha logrado posicionarse como la revista de vanguardia por antonomasia. Sin embargo, la definición de este grupo como núcleo de los escritores vanguardistas de esos años precisa —para resaltar las cualidades que justifican su ingreso a la vanguardia— la oposición con su grupo antagónico: Boedo.

La polémica sostenida por Boedo y Florida ha sido abordada numerosas veces, pero en lo esencial, se ha mantenido la misma postura, el mismo antagonismo: por un lado, la literatura social, el afán pedagógico y, por el otro, el arte por el arte, el culto a lo nuevo. Sin duda, hay elementos que justifican esas aseveraciones, pero el esquematismo obtura el ejercicio crítico. La propuesta de este trabajo reside en presentar las publicaciones de la editorial Claridad como parte constitutiva de ese movimiento de vanguardia porteño durante los años del radicalismo clásico (es decir, los gobiernos de Hipólito Yrigoyen (1916-1922 y 1928-1930) y, fundamentalmente, el de Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928). Para cumplir tal propósito es preciso revisar algunos aspectos de la polémica y señalar los aspectos que permiten la inclusión de *Los Pensadores* y su continuadora *Claridad*, como órganos pertenecientes a la vanguardia de esos años.

Tal vez el primero en contribuir a la lectura cristalizada de este enfrentamiento fue Roberto Mariani —a quien se señala como principal responsable y única voz “boedista” que ha tenido derecho a ser reproducida. En el número 7 de *Martín Fierro*, Mariani se aleja de los martinfierristas denunciando la falta de compromiso social que promueven desde la revista. Poco después, Mariani continúa con su posición y en un artículo titulado “La extrema izquierda”, les cede el derecho de usar el término “vanguardistas” a los escritores del grupo de Florida¹:

Provisionalmente, y por razones de espacio y de comodidad explicativa, aceptemos sin discusión las diversas denominaciones o etiquetas de las dos tendencias o escuelas literarias que, hoy y aquí, más escándalo fabrican, y que se oponen la una a la otra en actitudes beligerantes.

* Universidad de Buenos Aires. Docente de “Problemas de Literatura Latinoamericana”.

¹ Mariani, Roberto. “La extrema izquierda” reproducido en *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Organizada por César Tiempo y J. P. Vignale, Buenos Aires, Minerva, 1927. p. 11.

Florida	Boedo
Vanguardia	Izquierda
Ultraísmo	Realismo

Y como este procedimiento es cómodo y fácil, podríamos continuarlo hasta desfallecer por falta de argumentos:

“Martín Fierro” y “Proa”	“Extrema Izquierda”, “Los pensadores” y “Claridad”
La greguería	El cuento y la novela.
La metáfora	El asunto y la composición
Ramón Gómez de la Serna	Fedor Dostoievski

Esta versión antagonica y simplificadora fue la que se adoptó sin tomar en cuenta el carácter provisional que Mariani le dio a este procedimiento; tampoco se citan habitualmente los seis párrafos siguientes en los que va explicando sus opiniones respecto del realismo, el ultraísmo, el “arte puro”. Nociones que sí servirían para leer de manera más compleja el entramado de posiciones que ya estaba presente en los años veinte entre ambas “tendencias literarias”. Sin embargo, se privilegió el aspecto escolar de una presentación que terminó convirtiéndose en el contenido.

Poco tiempo después, cuando los movimientos de vanguardia no estaban formalmente liquidados, Jorge Luis Borges realiza la primera lectura crítica sobre este enfrentamiento. En 1928, publica un artículo en el diario *La Prensa* “La inútil discusión de Boedo y Florida” donde ya desde el título, Borges desdramatiza y declara la muerte de la polémica: “La disputation de Boedo y Florida fue motivo de sorna para los más, de traviesa o malhumorada belicosidad para los empeñados en ella, y de tranquila consideración póstuma para alguno, que en este caso soy yo”.²

Su versión de los hechos es, desde luego, subjetiva y funcional a su proyecto. Borges, jamás inocente y siempre astuto, señala los puntos centrales que deben discutirse a partir de la producción literaria de los años veinte. Desplaza la polémica señalando las contradicciones que surgen si uno planteara: “¿Cuál ha sido más beneficiosa al arte argentino: Boedo o Florida?”. Para Borges, ahí surgen dos falacias:

La primera está en la connotación erudita de la palabra “arte”, superstición que nos invita a conceder categoría de arte a un soneto malo, pero a negársela a una bien versificada milonga; la segunda está en la connotación popular de las palabras “nacional” o “argentino”, prejuicio que nos hace postular argentinidad en las efusiones italianas de los tangos, pero no en el estoicismo argentino de un poema de Enrique Banchs.³

² Borges, Jorge Luis, “La inútil discusión de Boedo y Florida”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1928 (microfilm).

³ *Ibíd.*

Es decir, hay un problema de interpretación que Borges va a desentrañar. Si lo nacional o el arte como entidad suprema podían, sobre los años veinte, asociarse con alguna connotación barrial o social, la operación despolitizadora de Borges, los reviste de inocencia o, al menos de cierta pureza ahistórica que permite hacer a un lado las referencias a Boedo o a Florida, para pasar a hablar de la “literatura argentina”. Se pregunta cuál de los dos grupos aportó más y, reconociendo la falacia de la pregunta, concluye: “Boedo mirado por Florida es arte argentino”.⁴ La respuesta, en realidad, corrobora algunas connotaciones que antes señalara como falacias, puesto que es *lo erudito* aquello que otorga categoría de arte a *lo plebeyo y popular*:

Esa frase de Borges al final del ensayo fue la constante que condicionó las sucesivas lecturas de Boedo: sólo adquiere entidad nacional y es elevado a cierto tipo de arte con la aprobación de Florida. El lugar de poder quedó marcado y otra fundación mitológica puede atribuírsele a Borges. Sin embargo, la presencia de Boedo también resulta necesaria para reafirmar ese lugar privilegiado de Florida. Así, la polémica —contada siempre a medias— deviene una justificación de Florida como vanguardia.

Resulta por lo menos curioso este acatamiento general al juicio de Borges. En 1949, Oliverio Gironde refuerza esta perspectiva al redactar la “Memoria de los antiguos directores de *Martín Fierro*”.⁵ La lectura que, a veinticinco años de la aparición de la revista, corrobora un itinerario que ya había sido esbozado durante los años del alvearismo y que, en pleno auge de la sucesora *Sur*, parece cerrarse: cómo contar la literatura argentina, qué es la cultura nacional. El tono triunfalista y reivindicativo de Gironde frente a la empresa de Evar Méndez y de sus colaboradores enfatiza que la revista quedó inscripta como un *hito*, ratificando la tradición liberal que ya en los años veinte postulaban, pese a sus rebeldes tintes vanguardistas.

Llama la atención que, hasta ahora, los estudios sobre Boedo y Florida se proponen analizar las producciones de quienes han conseguido una mayor permanencia en el campo intelectual después de la década del treinta (Borges, Arlt, Gironde, González Tuñón, entre otros) o, leen la estética del grupo a partir de la producción de un solo escritor (como la reducción de la estética propuesta desde Boedo a la obra de Elías Castelnuovo). Por eso me interesa, fundamentalmente, revisar el diálogo entre las publicaciones a fin de corroborar porosidades, sustratos culturales compartidos entre ambos grupos, establecer continuidades y verificar tensiones.

De manera correlativa al rescate de los escritores de Boedo, el tema de las vanguardias —muchas veces entendidas como *rupturas*— también abrió la puerta a nuevos trabajos críticos hacia fines del siglo xx y comienzos del xxi.

⁴ *Ibíd.*

⁵ AAVV, *El periódico Martín Fierro (1924–1949)*. Memorias de sus antiguos rectores (redacción definitiva de Oliverio Gironde), Buenos Aires, Colombo, 1949.

Sin embargo, en lo que se refiere a la vanguardia en Argentina durante los años veinte, Boedo sigue siendo leído desde los parámetros martinfierristas.

La crítica nunca es imparcial; incluso cuando no lo explicita, no puede eludir sus condiciones de producción. Muchas veces, el análisis de este punto específico del proceso literario argentino devino una sucesión de datos metacríticos. Por lo tanto, es necesario comprender qué se leyó de cada movimiento y cómo se constituyó el discurso crítico correspondiente pero, fundamentalmente, resulta imperativo restituir el panorama cultural del momento para dejar de hacer *crítica con la crítica* y hacer funcionar el discurso crítico a partir de los textos. Si a noventa años de ocurrida, la polémica entre Boedo y Florida sigue resultando tan atrayente como conflictiva, es porque ahí hay un problema fundacional en la literatura argentina que debe ser revisitado.

El recorrido por los textos especializados demuestra que si bien el abordaje de las escuelas de vanguardia en Argentina implica el estudio de los grupos de Florida y Boedo, sólo el primero de ellos consigue el estatuto de “vanguardia”. Esta lectura resulta tan sesgada como incompleta. El grupo de Boedo no sólo debe ser incluido como movimiento de vanguardia sino que, además, es condición de posibilidad de la existencia del grupo de Florida. El mejor modo de comprender cómo se desarrollaron las vanguardias en Argentina consiste en analizar la totalidad del espectro que abarca la producción literaria de esos años.

No se trata de desdibujar los límites de la polémica al sostener que ambas posiciones, en sus extremos más distantes, posibilitan el desarrollo de la literatura de vanguardia en Argentina. Tampoco implica negar el valor político y politizado de los movimientos de vanguardia sino, por el contrario, encontrar cómo tuvieron lugar esos valores dentro de los movimientos de vanguardia en Buenos Aires.

Desde Jorge Luis Borges en 1928, y pasando por la mayoría de los trabajos críticos dedicados a la producción literaria porteña de los años veinte, Boedo ha funcionado como justificación de Florida. El martinfierrismo se ha constituido como *vanguardia argentina*, en gran parte, por oposición a la “literatura social y pedagógica” de Boedo.

Pero, ¿qué es lo “nuevo”? ¿Por qué Boedo no puede ser renovación? Si una de las características más usadas al describir las vanguardias alude a la ecuación Arte=Vida=Política, ¿por qué se deja de lado para juzgar al grupo de Florida y se “olvida” la experimentación estética de Boedo para enfatizar su apuesta político-social?

Si Boedo ha sido leído desde Florida —siguiendo el planteo de Borges—, mi propuesta no es invertir la ecuación y tratar de leer a Florida con presupuestos boedianos, porque correría el riesgo de caer en las mismas arbitrariedades que cuestiono, pero sí planteo la necesidad de establecer nuevos parámetros que permitan leer el desarrollo de las vanguardias tomando en cuenta todo el espectro de la producción literaria de los años veinte.

Curiosamente Boedo les “cedió” la denominación de *vanguardistas* no sólo en el artículo de Mariani,⁶ sino en varios más que comprenden la polémica mantenida entre los dos grupos. *Los Pensadores* construyeron otra idea de vanguardia. Según Luis Emilio Soto, por ejemplo, los martinfierristas pertenecían a una “vanguardia” entrecomillada. Y esa distancia desaparecía al hablar de la vanguardia en América Latina, entendida como algo distinto.⁷

¿Es tan cierto que desde Boedo “no había un criterio estético válido” o que se postulaba literatura de “mal gusto”? ¿Es justo ignorar los trabajos críticos publicados por Editorial Claridad y sólo juzgar su visión estética por algunos trabajos de sus representantes más visibles? ¿Solamente Florida se apropió del nacionalismo y de símbolos icónicos de lo nacional como el gaucho? ¿La modernización urbana fue sólo un tema que planteaban los martinfierristas? Si Boedo le debe a Florida su ingreso al arte argentino, Florida también está en deuda con Boedo. Fundamentalmente, porque son las dos caras del mismo proceso y ambos constituyen la vanguardia argentina.

LOS PENSADORES, UN INGRESO NECESARIO

En 1922, el inmigrante andaluz Antonio Zamora emprende un proyecto cultural que apuesta a democratizar el acceso de las masas populares a “obras selectas” de la literatura universal. La colección de cuadernillos bajo el título de *Los Pensadores. Publicación semanal de obras selectas* presentó sus primeros cien números dando a conocer numerosos autores universales como Anatole France, Gorki, Fedor Dostoievsky, León Tolstoi, Knut Hamsun, Lenin, y algunos argentinos como Almafuerte o Evaristo Carriego. La orientación ideológica de los seleccionados era compartida; el propósito de esta empresa era educar al pueblo en las ideas izquierdistas, apostando a un autodidactismo que *despertara las conciencias*.

En diciembre de 1924, con el número 101 de *Los Pensadores*, Antonio Zamora sube la apuesta y los cuadernillos pasan a ser una revista. El subtítulo cambia a *Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura. Suplemento de Editorial Claridad*. Las razones para este cambio son explicitadas en ese primer número de la segunda época de *Los Pensadores*:

Se inicia así una nueva era para esta vieja publicación con la cual la Editorial Claridad ha realizado la mayor parte de su labor dedicada a la divulgación de obras literarias y científicas de autores de todos los tiempos y países. Muy amplios son los propósitos que nos animan desarrollar en esta nueva

⁶ Me refiero a “Martín Fierro y yo”, publicado en *Martín Fierro* en 1924. Pero también a “Extrema Izquierda”, artículo en el que Mariani elabora un cuadro comparativo señalando las diferencias entre los dos grupos. Reproducido en *Exposición actual de la poesía argentina* por Vignale y Tiempo, pp. x-xi.

⁷ Cfr. “Izquierda y vanguardia literaria” en *Los Pensadores*, Año IV, Núm. 115, noviembre de 1925.

forma, guiados por un elevado criterio y con un fin de utilidad social. Nos proponemos hacer de esta revista un gran suplemento que llene la sentida necesidad de una publicación libre de todos los prejuicios que imperan en esta época sensual y proclive. Prometemos hacer de esta revista la más alta tribuna de difusión de las grandes y profundas actividades humanas que propulsa el progreso por las vías de la razón hacia la libertad y la justicia.⁸

Antonio Zamora enfatiza la función social que el arte debe tener. Esta es una diferencia central entre su proyecto y el de los jóvenes martinfierristas. Pero en sus objetivos más amplios, la apuesta apunta a unir la actividad artística con la vida política, entender la renovación necesaria de esos tiempos como un cambio que afecta todas las esferas, siendo el arte una más de ellas.

Durante el primer año de *Los Pensadores*, la revista se dedicó a temas relacionados con la literatura, la pintura, la música y el teatro. También hubo permanentes ajustes de cuentas con los escritores consagrados y las publicaciones que perpetuaban esos grandes nombres en el centro de la escena cultural. Continuaron con su tarea de divulgación de los grandes pensadores y con su labor pedagógica, indicando qué obras merecían ser leídas por los valores humanos que promovían. Pero fundamentalmente, introducían opiniones e información sobre la situación política del país y del mundo. Denunciaban los gobiernos dictatoriales de España e Italia y la “fascistización” de América Latina (Perú, Bolivia, Chile). Es decir, la preocupación política, social y cultural recorría todas las páginas de la publicación.

Si bien el alcance de la publicación apuntaba a la masividad, con sus precios populares y su permanente apelación al lector *proletario*, los colaboradores de Editorial Claridad tenían plena conciencia de que también estaban disputando un lugar dentro del campo cultural de esos años. La renovación que proponían sólo podría llevarse adelante a partir de su ingreso, de la consagración que el mismo ambiente cultural que criticaban debía darles. En este sentido debe inscribirse la polémica mantenida con los jóvenes colaboradores de *Martín Fierro*.

En las páginas de *Martín Fierro* sólo acusaban recibo de los ataques que se les propinaban desde *Los Pensadores* a través de la sección “Parnaso satírico” o con comentarios jocosos, continuando la desdramatización del conflicto. Sintiendo dueños de una superioridad cultural, no les daban lugar como interlocutores válidos. Por eso al único al que le permiten un descargo es a Roberto Mariani,⁹ colaborador que termina *traicionándolos* y se suma a la causa de una literatura con

⁸ *Los Pensadores*, año III, 6 de diciembre de 1924, Núm. 101.

⁹ La respuesta al artículo de Mariani aparece en el número 8 de *Martín Fierro*, en el que la redacción de la revista explicita que los colaboradores hacen “arte sin fines de lucro” y que, por una cuestión de especificidad, las actividades ajenas a la literatura no les interesan. Mariani responde en el número 10 intentando dar un cierre al enfrentamiento y, si bien los estudios críticos parecen corroborar esta culminación del conflicto, *Los Pensadores* y luego *Claridad*, seguirán insistiendo en las diferencias insoslayables que deben dirimirse.

preocupación social y de tendencias izquierdistas. Durante el primer año de *Los Pensadores* se aludió constantemente a las diferencias esenciales entre los proyectos. Uno de los ataques recurrentes era la admiración que los martinfierristas demostraban por Leopoldo Lugones sin hacerse cargo de la adhesión al fascismo que estaba defendiendo, especialmente luego de su discurso en el centenario de la batalla de Ayacucho en Lima, junto a Santos Chocano y el dictador Augusto Leguía.

Recién en diciembre de 1925, *Martín Fierro* publica un artículo sobre Boedo en términos *más serios*. De hecho, lleva por título “Algunos párrafos sobre la literatura de Boedo”, otorgándoles el estatuto de “literatura”, no ya “subliteratura”, aunque ésta fuera “mala” y cuestionable desde varios parámetros estéticos. Santiago Ganduglia, “apóstata de Boedo” en palabras de Eduardo Romano,¹⁰ demuestra un certero conocimiento de las tendencias políticas de *Los Pensadores* y apela a esa dimensión ideológica para descalificar —desde el mismo lugar en el que Boedo se planta con superioridad— sus elecciones:

La extrema izquierda no es tal, ni aun socialmente. Porque este sector cree en el Estado comunista, que es la forma absoluta del Estado. Lo denuncia la presencia de Julio R. Barcos, revolucionario de “affiche”, cuya definición en el caso de Rusia le impuso el abandono de su fe ácrata. En cuanto a la reciente proclama sobre la guerra del Rif acusa una ingenua actitud lírica frente a los más graves conflictos internacionales.¹¹

Una vez que desliza el cuestionamiento al terreno político, lo extiende hacia lo literario:

Literariamente el grupo de Boedo pertenece a la extrema derecha. El fenómeno no es exclusivo de nuestro país. “Clarté” está vinculada a las peores manifestaciones artísticas de reacción; y Lunacharsky acaba de entregar el teatro ruso a los elementos derechistas, pronunciándose contra la juventud de vanguardia, mientras en Italia los fascistas Pirandello y Rosso di San Secondo llevan a término una notable revolución escénica.¹²

Por primera vez, desde Florida, cuestionan algo más que lo meramente “estético”. Si las contradicciones de los martinfierristas habían sido puestas de manifiesto, las de los boedistas también merecían ser expuestas. Y en este sentido, Ganduglia apunta bien su crítica: Boedo aún necesita redefinir su programa: ¿izquierda latinoamericana, argentina, internacionalista? ¿A qué tipo de arte proletario se refiere? ¿Está más cerca de la Unión Soviética o de los muralistas

¹⁰ Cfr. Romano, Eduardo, “Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920” en *Separata de Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm 411, Madrid, septiembre 1984.

¹¹ Ganduglia, Santiago, “Algunos párrafos sobre la literatura de Boedo”, en *Martín Fierro*, Núm. 26, 29 de diciembre de 1925.

¹² *Ibíd.*

mexicanos? Son preguntas que Ganduglia no formula explícitamente pero que se pueden inferir al leer los nombres y ejemplos que propone, aunque el peruano José Carlos Mariátegui y el mexicano Diego Rivera no estén siquiera aludidos.

Sin embargo, Ganduglia no sigue profundizando y pasa al terreno más próximo: la producción del grupo de Boedo y sus filiaciones con los maestros nacionales. Comienza refiriéndose a la colección “Los nuevos”¹³ y si bien le parece que “seis volúmenes significan un esfuerzo digno de atención”, recalca que no hay en ellos “nada completo, salvo “Cuentos de la Oficina”¹⁴. Al comentar *Versos de la calle* de Yunque, afirma que ese libro “demostró la desorientación estética del grupo” porque no supieron rescatar lo valioso que había en él. En cuanto a la narrativa, reconoce que “la novela y el cuento preocupan principalmente a los escritores de tendencia social” pero les reprocha que hayan intentado “restaurar el naturalismo en su aspecto más crudo y sórdido, tratando de suscitar en el lector no ya la emoción simple sino el espanto y la repugnancia”. Por supuesto, el ejemplo que usa para estas aseveraciones es *Malditos* de Elías Castelnuovo. Aunque intenta ser ecuaníme y propone:

Pero debemos situarnos, en otro punto de vista al expresar nuestra disidencia orgánica con la literatura de Boedo. Hemos dicho que se ha intentado restaurar el naturalismo. Vano intento, pues el naturalismo figura entre la estética archivada. Ahora interesa desentrañar los muñecos del naturalismo, buscar en el fondo de cada uno de los hombres que el escritor de aquella escuela nos presenta en su faz epidérmica.¹⁵

Resulta evidente que el punto de vista desde el que cuestiona es el mismo punto de vista que le permite defender los postulados martinfierristas. Boedo, que no comprende la poesía, defiende una estética perimida, se limita a reproducir. No aparece lo subjetivo y, en consecuencia, se llega “a la insensibilidad”. Respecto de los trabajos de Enrique Amorim y de Castelnuovo, dirá: “El paisaje pertenece hoy a la poesía. Es completamente accesorio, tratándose de novela. [...] Y para finalizar, retoma la figura de Manuel Gálvez como “el maestro de la extrema izquierda”.

La filiación que establece entre este grupo y Gálvez funciona como un paralelo a lo que Boedo señala de la relación entre los martinfierristas y Leopoldo Lugones. Así como desde Florida niegan la influencia del autor del *Lunario Sentimental* desde lo estético, desde *Los Pensadores*, relativizan la figura de Manuel Gálvez. Ambos escritores, ya consagrados, están presentes en la producción de

¹³ “Los nuevos” era una colección en la que Editorial Claridad ponía en circulación obras de jóvenes escritores. Hasta el momento de aparición del artículo de Ganduglia, habían aparecido seis títulos.

¹⁴ Vale destacar que este libro es de Roberto Mariani. Descalificar su producción literaria habría sido una seria contradicción de los martinfierristas.

¹⁵ *Ibíd.*

estos nuevos escritores, quienes, desde vertientes opuestas, pondrán en juego diversas estrategias para liberarse de esa tutela, al menos desde lo discursivo. Correlativamente, y por la misma tensión que implican estas presencias, ambos grupos se echarán en cara recíprocamente las contradicciones. Y así como desde *Los Pensadores* fueron señalando aspectos verificables en la relación Lugones/*Martín Fierro*, Santiago Ganduglia puntualiza dos aspectos a tomar en cuenta al cuestionar la ausencia de “localismo literario”: uno, tiene que ver con el tango; el otro, con el poema de Hernández:

Manuel Gálvez, el maestro de la extrema izquierda, rara vez defendió el localismo literario. Sin embargo, son sus jóvenes discípulos los únicos ciudadanos que nunca han sentido la música del tango, a pesar de que él, dice sentirla y le prepara un libro de homenaje. Y son sus discípulos los primeros que, torpemente, negaron el formidable poema de Hernández. [...] el localismo preconizado en Gálvez es el falso localismo. Parte de la creencia, generalizada en la extrema izquierda, de que el arte es una simple situación y no una relación fundamental del artista con el mundo. Una forma es el localismo de “Nacha Regules”, y muy otra el de “La casa por dentro” o “La canción del barrio”¹⁶.

Santiago Ganduglia apunta, certeramente, a los núcleos menos claros de Boedo. Y si bien la posición adoptada respecto del *Martín Fierro* de Hernández puede ser considerada desde otra perspectiva, cabe preguntarse ¿por qué la defensa de “lo popular” que este grupo proclama deja de lado expresiones como el tango? O bien, ¿qué sucede con el localismo? Y en el mismo cuestionamiento, Ganduglia rescata a Carriego y a Juan Palazzo, dos de las figuras que *Los Pensadores* considera positivamente.

Desde ya, las discusiones tienden a tergiversar argumentos: mientras *Los Pensadores* busca desligarse de la tutela de Gálvez, Ganduglia se los echa en cara. Y a partir de ese mismo argumento, cuestiona el linaje que Boedo construye para sí poniendo a Carriego y Palazzo en oposición a la propuesta localista de *Nacha Regules*.

SEPARAR LA HACIENDA...

Los Pensadores asume la interpelación y abre el número de enero de 1926 con un extenso artículo titulado “Nosotros y ellos”. La necesidad de reafirmar los propósitos del grupo y de expandir la propuesta recorre las dos páginas y media que le dedican a la respuesta. Reafirman que no se trata de *Boedo* o *Florida* porque “la designación es lo de menos” y enfatizan: “Tanto *ellos* como *nosotros* sabemos que hay algo más profundo que nos divide”. A partir de ahí, reiteran los argumentos ya esgrimidos sobre la falta de ideales, de conciencia social,

¹⁶ *Ibíd.*

su “apetito de fama y de fortuna”. Y comienzan a contraargumentar: “El arte nacional para ellos, que son extranjeros o hijos de extranjeros, finca en el culto de un pasado ignorante y tenebroso, cuya sola mención nos aterra; pasado de una raza a la cual nada nos liga y a la cual nuestros padres o nuestros abuelos asesinaros a balazos.”¹⁷

Los integrantes de Boedo, señalados como inmigrantes, devuelven el calificativo. Porque si bien entre los de Florida hay apellidos *epónimos*, una parte considerable del grupo también lleva a costas una ascendencia europea. Y esta equiparación entre ambos se intensifica con el uso de la primera persona del plural: “nuestros padres” y “nuestros abuelos”. *Todos*, antepasados de Boedo y de Florida, han contribuido al exterminio de los pueblos originarios. En este punto, el nacionalismo debe redefinirse.

En cuanto a las modalidades empleadas en las revistas, el ataque a *Martín Fierro* es explícito:

Las cuestiones de orden general carecen para ellos de interés. Se alimentan de cosas menudas y triviales, haciendo chistes y escribiendo epitafios o chismorreando como putas por los cenáculos. [...] Ellos patean con sus patas el corazón tierno de la gente humilde. Nosotros hemos sentido en diferentes ocasiones, al escuchar sus juicios, algo así como si hubiesen escupido en el fondo de nuestro corazón como se escupe en el fondo de una salivadera. Nada hay que desgarrar más los sentimientos que confesarse a una persona frívola y ordinaria que al final se burla de nosotros.¹⁸

Y si al comienzo señalaban un origen compartido, ahora enfatizan las *diferencias irreconciliables* entre las cuales figura el tono. La burla, el chicaneo constante es consignado por *Los Pensadores* y —aunque a veces les devuelvan el saludo en los mismos términos— dejan en claro que leen el desprecio con que se dirigen a ellos. A continuación, nuevamente, la función de la literatura:

La literatura no es un pasatiempo de barrio o de camorra: es un arte universal cuya misión puede ser profética o evangélica. El dolor de la especie a veces se resume en un solo escritor. Dostoyewsky [sic] ha sufrido por él y por todos los que han sufrido como él, antes y después de él. El pensamiento de la humanidad también, a veces, se condensa en un solo hombre: Lenin ha pensado por él y por nosotros. [...] Jesucristo, que no fue músico, ni poeta, ni literato, sigue siendo para los artistas la cumbre más alta de la poesía y de la música y de la literatura. La grandiosidad de la literatura está en relación a la grandiosidad de los ideales que sustenta.¹⁹

¹⁷ “Nosotros y ellos” en *Los Pensadores*, Año iv, Núm. 117, enero de 1926.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

Resulta llamativo que insistan en el humanismo cristiano para reivindicar sus propuestas. En este artículo, no es sólo el Cristo humanizado el que se rescata sino también la Biblia en tanto “libro santo” por su contenido ideológico y humano: “su valor no está en su contextura literaria sino en el espíritu que trasciende por encima de la letra muerta”. Esta *caída mística* debilita la argumentación pero es aceptable en tanto hay toda una tradición de izquierda que apela a este uso de las imágenes crísticas, no católicas. (Por ejemplo, los textos de Rafael Barrett, uno de los escritores rescatados por Boedo).

Sin embargo, el artículo tiene sus aciertos. En el apartado “Insistamos un poco más”, *Los Pensadores* deja en claro algo que parecía no poder decirse hasta el momento: no hay literatura inocente. Es decir, denuncia la intención de *Martín Fierro* de no caer en “cuestiones ideológicas”:

Es una literatura de forma, fría de sangre y vacía de pensamiento. Está sujeta más que a otra cosa a la palabrería rococó y atenta singularmente al lucro. Rechaza toda ideología como un pecado. Es decir, rechaza una ideología pero se acoge a otra. Se sostiene aquí que el arte no debe tener ideas. El artista no debe pensar. Se aspira a un arte sin cabeza, blanco, transparente, cristalino, maravillosamente acéfalo. El artista, quieras que no quieras, tiene *sus ideas* siempre. Es blanco, o negro o rojo, pero es. No puede prescindir de la lucha que sostienen sus semejantes, participa en calidad de miembro de la sociedad y no como artista. Lo que se quiere aquí es eliminar las ideas revolucionarias para favorecer a las ideas conservadoras. No se quiere, en realidad, suprimir *las ideas*. Es la nuestra una literatura burguesa confeccionada por burgueses o por hijos de burgueses para estimular la digestión de la burguesía.²⁰

Esta cita expresa de manera muy clara una de las luchas que se disputa entre ambos grupos: revolución vs. conservadurismo, tanto en arte como en política. La producción artística no puede desligarse del contexto en el que es producida y el intento de leerla borrando los matices ideológicos sólo responde a una ideología conservadora que intenta borrar las marcas de otro modo de pensar y leer la realidad. Y la ideología se superpone, previsiblemente, con la cuestión de clase. Van reapareciendo otros tópicos de la discusión: proletarios/burgueses; escribir para ganar el pan/escribir para ganar fama; escritores pobres/escritores ricos; “proletarios de la pluma o el taller/elementos de la burguesía o la burocracia”. Y la posición de *Los Pensadores* sigue siendo una apuesta de fe en la humanidad; ellos escriben para cualquiera que tenga “oídos para oír”, sin importan a qué clase pertenezca. La literatura deviene una especie de cruzada y eso se corrobora en la defensa que deben hacer respecto del apoyo a Rusia, señalado por Ganduglia en el artículo que origina esta respuesta:

²⁰ Ibíd. Las palabras destacadas constan así en el original.

Mientras Rusia trata de difundir sus ideales por toda la tierra y universalizar al hombre y todas las cosas del hombre, nosotros, a falta de ideales, hacemos versitos, nos masturbamos intelectualmente y prácticamente, tratamos de difundir el maíz de nuestros campos y la lana copiosa de nuestros carneros. [...] No queremos hacer una religión del dolor o de la miseria. Ellos tampoco la hicieron. Queremos simplemente indicar lo que hubo de semejante entre nosotros. Que es propiamente, lo que nos liga a ellos. Ahora, de los hombres que han sufrido y conocido todos los dolores y las miserias del mundo, surgió un ideal común: la redención. La idea de Cristo pasó por Tolstoi y se cristalizó en Lenin, quien, a su vez, la derramó por todo su pueblo. Rusia, en estos momentos de ateísmo universal, representa la fe enloquecida y abandonada. Se nos ocurre que el mundo es una iglesia vacía donde solamente Rusia reza por la salvación de nuestras almas.²¹

Esta defensa de Rusia pasa por un interés humanista y la analogía con la Iglesia es la imagen más fuerte con la que defienden su posición. El objetivo de *Los Pensadores* consiste en universalizar sus propósitos y trazar una línea que va desde Cristo hasta ellos. Ambiciones aparte, este hiperbólico intento se opone a la trivialidad local de Florida. Pero, por temor a no ser bien comprendidos, descienden a la “rencilla barrial”:

Diremos por centésima vez que lo que nos separa no es un barrio ni una calle ni un *ista*. Nos separa, primero, nuestra manera de pensar; luego nuestra manera de sentir; más tarde, nuestra conducta, y, finalmente, el infinito... Es inútil que nos pongan nombres y hasta que nos los pongamos nosotros mismos. [...] El hombre de talento tiene talento, no porque esté en Boedo o en Florida, sino porque tiene talento. Un idiota es tan idiota allí como acá. Las escuelas literarias no modifican en lo más mínimo la estructura de nuestro cerebro. [...] Máximo Gorki decía que el destino de las almas era: quemarse o pudrirse. He aquí una bella delimitación final: nosotros hemos venido al mundo para *quemarnos*, y ellos, quizás, para *pudrirse*.²²

Pero las palabras finales anunciadas por *Los Pensadores* rara vez son las últimas. El artículo de Santiago Ganduglia merece para ellos una respuesta más acotada y en dos ocasiones más en el mismo número volverán sobre el tema. En “Veremos, veremos” comienzan refiriéndose despectivamente a Ganduglia como “un mamotreto de la derecha” y arremeten:

Como dicho mamotreto no tiene otra preocupación que el arte, nuestra desorientación tiene que ser necesariamente artística. Según ellos, nosotros descendemos de Emilio Zola y somos discípulos de Manuel Gálvez.

²¹ Ibíd.

²² Ibíd.

El primero ya murió de muerte natural y lo enterramos; el segundo, es un muerto que camina...²³

La respuesta al *mamotreto* pasa, rápidamente, a englobar a todo el grupo: “ellos” los adscriben a la descendencia de Zola y de Gálvez. Boedo intenta despegar de esa filiación y, de manera llamativa, sin inscribirlo dentro de un manifiesto, *Los Pensadores* expone los argumentos con más filiaciones vanguardistas esgrimidos hasta el momento en la polémica:

Nosotros no tenemos escuela. Somos los expósitos de la literatura. Nos criamos, como quien dice, en mitad de la calle. Escuchamos a todo el mundo, pero no le llevamos el apunte a ninguno. No somos dogmáticos en ningún orden de la vida y la única clasificación que nos cuadra es que somos inclasificables. No estamos atados a ningún diario, a ningún partido, a ninguna secta. No trabajamos para el naturalismo o para el ultraísmo. Somos libres. Hacemos lo que hacemos con la inteligencia y la sinceridad que nos caracteriza. Lo hacemos con valentía. Hemos roto con todo o con casi todo. No hemos venido nosotros para hacer la paz sino la guerra. Queremos quitarle la máscara a más de cuatro. A falta de una armonía, predicamos la disolución. En esto somos anárquicos. Nuestros propósitos son bien claros. No venimos a fomentar la discordia porque sí. Hace falta remover el ambiente y a eso tendemos nosotros con todas nuestras fuerzas. Sí, remover el ambiente. Agitar la conciencia dormida de los literatos que viven en la modorra de las concepciones abstractas. Somos antilibrescos. Hemos caído sobre los literatos como el tábano sobre el caballo de Sócrates. Vivimos una vida de agitadores. Hay muchas cosas que decir que nadie dice y que las vamos diciendo nosotros. La orientación está en nuestra conducta y en nuestra obra. Estamos tumbando a los muñecos de la literatura nacional.²⁴

Si bien la cita es extensa, resulta necesario reproducirla porque es la primera vez que aparecen, con total nitidez, los principios defendidos por las corrientes de vanguardia, en las páginas del grupo que no se considera como tal: antiacademicismo, ruptura con la tradición, renovación del ambiente, antidogmatismo, cuestionamiento del canon de la literatura nacional, declaración de guerra. Y una vez expuesto su programa en estos términos, hacen un preciso balance de la cuestión:

Si carecemos de orientación, no carecemos, por lo menos, de puntería. Somos razonables. Bastante razonables. Por eso han cerrado filas contra nosotros todos los insensatos. Nuestro grupo significa un peligro permanente. Y todos los sectores, a falta de argumentos, esgrimen contra nosotros la chismografía,

²³ “Veremos, veremos” en *Los Pensadores*, Año IV, Núm. 117, enero de 1926.

²⁴ *Ibíd.*

la calumnia y la negación. Un grupo que carezca de orientación se disuelve pronto. Hace más de un año que venimos luchando. Y nos hemos granjeado ya la antipatía general de toda la resaca literaria. Ya hemos conseguido algo: apartar la hacienda.²⁵

La idea de peligro que representa el grupo nucleado en torno a *Los Pensadores* no me resulta descabellada. Al recorrer el modo en que la producción de este grupo y la polémica misma con los martinfierristas han sido consideradas y leídas desde entonces hasta hoy, se verifica la negación. Y no puede argumentarse tan sólo “falta de méritos literarios” sino que el trasfondo socio-político también debe entrar en juego en la discusión. En este ejercicio anticipatorio, les falla la puntería cuando plantean quiénes serán los que más influencia ejerzan en el campo cultural: “El tiempo dirá. Veremos a la vuelta de los años quiénes influenciarán más positivamente en nuestro medio y quiénes dejarán obras positivas. Nosotros trabajamos”²⁶. Inevitablemente, la imagen de los vencedores parece estar junto al grupo de Florida, aunque —se va viendo— las relecturas permanecen abiertas.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

EL DIÁLOGO OBLICUO
UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESTUDIO DE DOS
REVISTAS CULTURALES LATINOAMERICANAS:
ORÍGENES (1944-1956) Y *SUR* (1931-1979)

*Nancy Calomarde**

Este trabajo propone una metarreflexión en torno al proceso investigativo que he llevado a cabo a partir del esfuerzo por poner en diálogo a dos revistas culturales latinoamericanas.¹ De modo que abro estas líneas revolviendo en aquella intuición inicial y en aquella sensación de desborde ante la desmesura que me provocaba el estar frente a dos “grandes revistas”, tal como las había estigmatizado la crítica literaria. Su proximidad en tanto “monumento”, las alejaba en cuanto me detenía en su particularidad, ya que si bien ambas habían coincidido, en su período vital, con un segmento neurálgico para el desarrollo de la literatura latinoamericana (los cuarenta y cincuenta), nacieron en contextos históricos diferentes y sus trayectorias señalaban más distancias que cercanías. De modo que en mis primeras aproximaciones al corpus advertí que pocas similitudes podrían encontrarse entre ambas y escasos o poco conocidos contactos. Puntualizo algunos de esos hiatos. La cubana *Orígenes* (1944-1956) era una revista básicamente de poesía, tenía una tirada reducida (cuasi artesanal, de 300 ejemplares aproximadamente), y una duración que no excedió los 12 años. *Sur*, la argentina, en cambio, era una revista cuyo centro no había sido la poesía —en verdad fue la zona menos innovadora de su programa— sino el ensayo y el cuento que estaban atravesados por el apetito omnívoro por dar cuenta de todo lo que pasaba en su época (primeras publicaciones, primeras traducciones, o inclusión de textos de autores consagrados cedidos especialmente para la revista). *Sur*, dirigida y financiada por Victoria Ocampo, se publicó de modo regular durante más de 40 años y alcanzó tiradas de 4 mil ejemplares. Paralelamente, cada empresa editorial se desarrollaba en campos culturales de muy diferente y de desigual desarrollo. Buenos Aires, era en los cuarenta una gran metrópolis latinoamericana, un centro cultural en expansión y un campo literario que ofrecía diversas posibilidades a escritores y críticos: con una importante red de editoriales (especialmente españolas, radicadas en Argentina durante la guerra civil), grupos disímiles que debatían estéticas y posiciones frente a la escritura, instituciones culturales y literarias que ofrecían un espacio

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Adjunta en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

¹ La investigación se llevó a cabo en el marco de mi proyecto doctoral concluido en el año 2009 en la Universidad Nacional de Córdoba. El texto final de la tesis puede consultarse en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

de desarrollo profesional. Por el contrario, La Habana, no contaba con casi ninguno de esos recursos, donde según Virgilio Piñera, no existía “una carrera de escritor” ni posibilidades editoriales que excedieran el cerrado círculo de los amigos. Esa asimetría se hace explícita cuando Piñera llega por primera vez a Buenos Aires:

...en Buenos Aires, al contrario de La Habana hay una vida intelectual organizada, con política, editoriales, etc. Yo no digo que hayan descubierto potosés de cultura superiores a los nuestros ni que sean más geniales. No, nada de eso. Pero existe aquí la profesión de escritor que tienen editoriales, revista periódicos y demás que le solicitan y pagan sus colaboraciones.²

Surgen entonces, los primeros interrogantes y desafíos: tan distantes geográficamente y elaboradas en contextos culturales tan distintos, tan diversas en sus propuestas y en sus políticas editoriales 1. ¿Era pertinente el esfuerzo por hacerlas dialogar?, 2. ¿Sólo era posible pensar las relaciones a partir del juego semejanzas-diferencias o podría hipotetizarse que reflexionar sobre diálogos supone un territorio erizado, estriado, hecho sobre constelaciones semánticas, discursivas, simbólicas y vitales que incluyen diferentes dinámicas? 3. ¿Era factible salirse de la lógica de la “comparación” y aventurarse por una epistemología discursiva forjada sobre el fragmento, la polémica, el rechazo, la atracción, la no sumisión a la lógica colonial del modelo, etcétera? 4. ¿Qué sucedería si pensáramos en una hipotética “escena de lectura latinoamericana” donde los escritores no se sentaran alrededor de la mesa para compartir? Esa escena se podría haber desarrollado de manera “virtual”, indirecta, distante, asimétrica y muchas veces azarosa; una escena de lectura que se desarrollara dentro de las revistas pero sin hacer explícita su referencia, sin convocar al diálogo, o más bien, eludiéndolo.

Estas cuestiones me condujeron a un primer imperativo gnoseológico: no contamos con demasiados instrumentos analíticos para procesar los “objeto-revistas”, sin embargo, las que poseemos me resultaban insuficientes para encarar un estudio sobre zonas de contacto elusivas y borrosas. No buscaba similitudes ni diferencias, sino otras lógicas en la relación cultural que me exigía instrumentos analíticos y metodológicos todavía incipientes. Era preciso, entonces, no solamente rastrear los archivos menos visibles (correspondencias, reseñas, intertextos solapados, polémicas más o menos explícitas, etc.) para hacer jugar, en una dinámica de luces y sombras, aquello que todavía la crítica no había podido leer. De este modo, la investigación se inició con esta doble conciencia: la de hacer conjugar un trabajo de archivo poco convencional que apelara a un rastreo de textos “prohibidos” (por no legibles para ciertos sistemas epistémicos) y la necesidad de procesarlos resemantizando nociones

² José Lezama Lima, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana Letras Cubanas, 1993, p. 282.

y conceptos tomados de la teoría, la crítica literaria, la sociología o la retórica pero también aventurando nuevas categorías de análisis.

Pese a los recaudos teóricos y metodológicos expuestos y a la percepción de que se trataba de un contacto indirecto y poco explícito, la idea de diálogo poseía un fundamento empírico: la revista cubana había enviado un “corresponsal” a Buenos Aires para que contactara a sus escritores-faro, *Orígenes* había reseñado y publicado a escritores argentinos, y *Sur*; aunque de modo tardío y descentrado, publicaría a algunos escritores de *Orígenes*. Sobre esta base de observación y el registro de ese contacto entre sujetos y textos, comencé a realizar la tarea de relevamiento y construcción de un archivo que me permitiera leer, en primer lugar, el tono americanista que ambas buscaban potenciar en sus respectivos programas y que también las religaba ideológicamente; en segundo lugar, las derivas estéticas, políticas que los escritores como individuos y grupos integraban constelaciones semánticas dentro de las cuales realizaban diversas operaciones culturales: libraban batallas, polemizaban, citaban y eludían.

A partir de dichas observaciones, los interrogantes fueron cobrando especificidad respecto de cómo pensar el diálogo entre dos revistas latinoamericanas elaboradas en los puntos más distantes del movedizo y a veces ambiguo mapa cultural de Latinoamérica; cómo reponer esas conversaciones de las que los textos dan cuenta, aunque las políticas y las discursividades programáticas las hayan silenciado o hecho emerger de maneras muy parciales; y cómo hacerlo atendiendo a las especificidades de cada campo cultural. Ellos me fueron orientando en la elaboración de mis hipótesis y en sus sucesivas rectificaciones y ajustes.

En la raíz de las preguntas que habilitaban la investigación, habitaba una incomodidad crítica capital: si la huella de la literatura argentina en *Orígenes* parecía relativamente visible (a pesar de lo esquivo y contradictorio de algunos textos), la posibilidad de ese rastreo en *Sur* resultaba una empresa bastante menos fecunda, ya que la revista argentina no publicaría sistemáticamente autores cubanos hasta entrada la década del cincuenta y las referencias a los escritores insulares y a su cultura serían casi inexistentes en el período de los doce años durante el cual apareció la revista de José Lezama Lima. Pese a esa elipsis, algunos síntomas de la tardía emergencia estarían sugeridos en un diálogo subterráneo que se llevaba a cabo a través de determinadas prácticas de lectura y escritura, cuya funcionalidad estaría articulando una doble dimensión: problematizar los modelos reproductores subyacentes en cierto tipo de “modernidad”³ y “modernización” —como hipótesis ratificadora de la

³ Para las definiciones de este concepto me he basado principalmente en los trabajos de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984; Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; Walter D. Mignolo, “Teorizar a través de fronteras culturales”, RCLL, N° 33, 1991, pp. 103-112 y “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *Revista Iberoamericana* N° 170-171, 1995, p. 27-40,

existencia de centros y periferias y sus funciones específicas, y de las erráticas y vanas relaciones entre periferias entre sí⁴—, y postular una praxis (de lectura y escritura) heterogénea, fragmentaria, asistemática y tangencial. De manera tal que en este trabajo intenté dar cuenta del siguiente problema o hipótesis: en la mitad del siglo, durante el período en el que coinciden en su publicación (1944-1956), *Sur* (1931-1979) y *Orígenes* (1944-1956) construyen un diálogo oblicuo que se lleva cabo a través de diversas textualidades, y desde operativos heterogéneos. Dichas redes podrían ser ordenadas para el análisis en “series culturales”, familias poéticas, genealogías y cartografías de lectura.

Paralelamente, la revisión del contacto hacía emerger las desiguales condiciones objetivas de cada campo que obturaban el escurridizo apetito de acercarse al otro. Además, dichas relaciones —regidas por el azar, el deseo “oblicuo” que fractura la reciprocidad (haciendo ostensible la asimetría) y los avatares de la carrera individual de algunos de sus miembros (el modo en que inscriben su subjetividad literaria en una red de lecturas)— no reproducían un sistema de modelos y hegemonías —ni en lo relativo a la lecturas metropolitanas ni a las que los vinculaban a las escrituras de la periferia local—, sino más bien las problematizarían en las particularidades de la escena dialógica, a través de reinventiones, ficcionalizaciones y descentramientos del ejercicio de lectura latinoamericano que lee especularmente, es decir: a sí mismo en el otro. En otros términos, para comprender esa “escena”, en el fragmento de los operativos críticos, simbólicos e ideológicos, y las representaciones literarias que llevan a cabo las dos publicaciones, era necesario atender a las condiciones objetivas y a los procesos de constitución de cada campo cultural ya que el efectivo contacto

Zulma Palermo, *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*, Córdoba, Alción Editora, 2005. Ésta última señala: “Según Dussel (1999) la Modernidad es un fenómeno que concibe a Europa como el centro del sistema planetario, y por lo tanto no se trata de un funcionamiento independiente o interno a ese imaginario, sino que genera la oposición centro-periferia a partir de la incorporación del Nuevo Mundo a la cartografía mundial, anexando así la colonialidad”. (p. 90). Otro rasgo importante para ingresar a esos conceptos ha sido el aportado por Ramos respecto de la consideración de un desigual proceso modernizador en América latina, en tanto fue operado en contextos diversos (culturales, políticos, económicos) (op. cit.). Las diferentes consideraciones teóricas sobre los procesos modernizadores, distanciándolos de cierta idea de una Modernidad y modernización cuasi homogéneas para la región latinoamericana, han merecido una rica y diversa bibliografía crítica, sobre la cual no puedo extenderme en este trabajo, solamente remito a los autores antes citados, como algunos de los exponentes de esa fundamental biblioteca teórico-crítica.

⁴ Como han estudiado Antonio Cornejo Polar (*Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andina*, Lima, Horizonte, 1994 y “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes”, *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, LXII, 176-177, 1998, pp. 837-844) y Zulma Palermo (2004, op. cit.), la homogeneización de las diferentes modernidades devenidas de operativos coloniales acarrió, como una de sus consecuencias, la pérdida de las relaciones entre periferias, abandonadas al aislamiento y a la pobreza de vínculos culturales interregionales.

en última instancia dependería de las posibilidades materiales —la presencia de textos, editoriales, mercado e importadores— a las que se subordina, o al menos condiciona, el apetito literario.⁵ Esa dimensión “sociológica” del diálogo, sin embargo, constituiría un territorio móvil sobre el que la escena se monta pero cuyas referencias no se agotan en él: era preciso revisar las lecturas y escrituras que producían las revistas a la luz de las elecciones (estratégicas, ideológicas, estéticas) de sus enunciadores, como así también de las tensiones y programas que llevaban a cabo en el texto colectivo (la revista).

Para abordar estos problemas, he apelado a categorías aportadas por la crítica, algunas de las cuales he resemantizado y “ajustado” en el contexto de mis lecturas. A partir de ellas, he procurado dotar de una ficción de orden a mi discurso y de un tipo de urdimbre lógico-conceptual a los problemas. Me ayudaron también a recortar, a renunciar, a postergar problemáticas secundarias para las hipótesis centrales del trabajo, y luego a integrarlas en sistemas más vastos, más comprensivos. Categorías como “series”, “poéticas”, “escenas de lectura”, “escenas de escritura”, “repertorios”, “constelaciones”, entre otras, fueron articulando mi trabajo de organización de ese archivo que cada vez se iba tornando más personal, ya que no pretendía que funcionara a la manera de un molde predeterminado sino al de imágenes, argumentos y metáforas que me permitían pensar desde un tipo de dinámica peculiar de expansión e integración, problematización y ordenamiento.

Voy a puntualizar algunos de esos insumos críticos⁶ que he construido tomando como base algunos conceptos o teorías pero intentando resemantizarlos a la luz de la especificidad del objeto de estudio. En primer lugar, denomino “serie” a la organización de textos y discursos en torno a un problema o eje del que dan cuenta desde diferentes modulaciones genéricas, retóricas e ideológicas. Esta categoría me permitió poner en tensión los textos, hacerlos dialogar para comprender sus mecanismos internos, ya que no constituyen un sistema autónomo sino que esas estrategias forman parte de una serie personal (inscripta dentro de la obra de un autor determinado) y de una producción colectiva (el texto de una revista), y esas dos dimensiones expanden horizontes ideológicos diversos. Si por una parte, articularía la forja de una subjetividad escritural en el denso entramado discursivo de su tiempo, dicho concepto hacía posible también realizar la historización de esas prácticas que, si bien no estaban ceñidas a una estricta secuencia cronológica (ya que pueden apelar a la anacronía, a la futurología o a la yuxtaposición), revelaban aspectos de un

⁵ Esta consideración general no implica ningún tipo de determinismo, que la serie literaria vendría rápidamente a rebatir, sino señalar la importancia que adquiere para una escena dialógica latinoamericana la efectiva circulación de artefactos culturales provenientes de otros sistemas, que diseminan la lectura y habilitan a los agentes capacitados para llevar a cabo el operativo.

⁶ Adelanto algunas categorías muy usadas en este artículo, aunque cada una de ellas es explicada en el texto del cual este artículo forma parte.

devenir, en tanto microhistoria de una idea, o una forma que a su vez integra la corriente incesante de un “discurso de época”.

En segundo término, he trabajado la noción de “ficciones teóricas”⁷ en el sentido de metáforas que me permiten “plurisignificar” contenidos y dimensiones. El gesto de ficcionalizar categorías pretende poner de manifiesto ese carácter de artificio de los sistemas y los conceptos, y apuntalar un desarrollo teórico provisorio, cuyo rigor se define en la coherencia interna de su enunciación, como producto de una actitud vigilante y atenta en la lectura de los “objetos”. Voy a especificar con un ejemplo: Tantalus o la autoconsumación del canibalismo: Piñera en su rol de corresponsal origenista en Buenos Aires, y a pedido de Lezama, lee la literatura argentina como tantálica. El mito de Tantalus había sido utilizado por Macedonio Fernández y también por Borges, como un gesto de autoconsumación, como la tarea del arte y la literatura que sólo construye sentido dentro de su lógica inmanente, la idea de “verdad literaria” que más tarde regiría la literatura borgeana despegándola del debate acerca de qué tipo de verdad y realidad —extra textual— podría construir la literatura. De este modo el cubano se apropia del mito, pero para transgredirlo porque en el síntoma de una “falla” lee a la literatura argentina en general. Para Piñera esa falla se define como autorreferencialidad y operación endogámica, que se devora a sí misma en un exceso de experimentación y cuidado de la forma. Para concluir la serie, y de modo paradójico, esa misma figura de Tántalo reaparece, años más tarde, en las ficciones que el propio Piñera publica en Buenos Aires (y que integran el volumen *Cuentos fríos*).

En tercer lugar, con la categoría “escena de lectura”⁸ (en algún sentido similar al concepto que trabaja Molloy)⁹ he pensado el espacio de la recepción y la reescritura en términos de una ininterrumpida escena que se da a lo largo de la vida de un sujeto y de una formación cultural, en tanto prácticas fundantes de identidad, a través de las cuales se escenifican las propias concepciones sesgando la palabra del otro, se “proyectan” los deseos y se actualizan los programas. Es decir, entonces, lectura como traducción, en algún sentido, entendida como ejercicio transpolador y autorreferencial ya que mientras pretende

⁷ Josefina Ludmer considera “ficciones teóricas” a programas articuladores de diferentes órdenes y que enlazan la verdad y la ficción, la literatura y la vida, los límites, las fronteras, lo legítimo y lo prohibido de una sociedad “cuentos hechos solamente de símbolos, diferencias, órdenes, espacios, poderes, verdades y justicia” (Ludmer, 2000:458). En el contexto de este trabajo, “ficciones teóricas” debe ser entendido como un artefacto cultural que articula diferentes órdenes de la praxis sociocultural. Esto me permite leer las metáforas de los textos como un operativo de ficcionalización y también de verosimilización, una maquinaria constructora de diferentes tipos de fábulas y de “verdades”, rompiendo límites de géneros y aún de espacios simbólicos.

⁸ Profundizo estos conceptos en los capítulos 3 y 4 de mi trabajo *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción, 2010, pp. 244-233.

⁹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

volcar, expandir y diseminar contenidos en otro contexto —traducir al otro al propio sistema— “traiciona”, descontextualiza la poética de su referencia para reinscribirla en una red de enunciados afines al sistema al que pertenece el lector y hace emerger de este modo el lugar (poético, político, ideológico) desde donde se produce la enunciación.

También, he tomado algunos elementos teóricos y metodológicos provenientes de las Teorías de la Recepción,¹⁰ para pensar conjuntos de problemas que vinculan a grupos literarios, a campos culturales y a geoculturas diferentes y sus interconexiones: el modo en que pasaban las escrituras de un contexto a otro, cómo eran ordenadas, secuenciadas y procesadas, de qué modos pasaban a integrar o refractar las poéticas que discutía la cultura de llegada. Al revisar y, a veces, redefinir categorías como “constelación”, “redes”, “repertorios”, “polisistemas” he podido organizar una maquinaria epistemológica y crítica que me permite trazar algunos recorridos dentro de la enorme complejidad y diversidad de esas páginas.

Por otra parte, el aspecto metodológico del trabajo sobre revistas¹¹ si bien ha cobrado cierto auge a partir, básicamente, de las nuevas concepciones de texto y discurso incorporadas por el Posestructuralismo y los Estudios Culturales —que modificó la perspectiva anterior al desplazar el enfoque sobre las publicaciones periódicas como meros objetos subsidiarios de las “obra de autor” para pasar a concebirlas como objetos en sí mismos con caracteres peculiares y, además, de enorme valor para el estudio de la configuración de los sistemas literarios, especialmente los latinoamericanos—, una tradición específica que colabore en la construcción de insumos teórico-metodológicos todavía aguarda su concreción. Me he apoyado para mi estudio en los trabajos¹² que hasta la fecha han ido abriendo esta senda. Y a esa línea pretenden aportar mis actuales reflexiones.

¹⁰ Itamar Even Zohar, *Teoría de los polisistemas*, Madrid Biblioteca Philológica, Serie Lecturas, Atcrco, (trad. y estudio intr. de Monserrat Iglesias Santos), 1999; Hans Robert J. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

¹¹ Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999. Enuncio el volumen dedicado a las revistas culturales latinoamericanas por considerarlo el más relevante en términos de “puesta a punto” de un debate que se venía librando en las academias universitarias y en revistas especializadas.

¹² Saúl Sosnowski (1999, op. cit.); Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Les discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 a 1970, Cahiers du Criccal* N° 9-10, Paris, Press la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 8-16 y “La perspectiva americana en los primeros años de Sur”, *Punto de Vista* N° 17, 1983, pp. 10-12; María Teresa Gramuglio, “Sur, constitución del grupo y proyecto cultural”, en *Punto de Vista* N° 17, 1983, pp. 7-9, (1986) “Sur en la década del treinta: una revista política”, en *Punto de Vista* N° 28, pp. 33-42; “Hacia una antología de Sur. Materiales para el debate”, en Saúl Sosnowski, (1999), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, pp. 249-260; “Posiciones de Sur en el espacio literario”, en Jitrik, Noé, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 93-122.

Esta investigación tuvo como uno de sus supuestos principales la consideración del texto revista como “obra abierta”¹³, en tanto una unidad en sí misma y en ese sentido constructora de una poética —heterogénea y múltiple— dentro de la cual dialogan, se tensionan, se expanden o diseminan las escrituras; pero una unidad que deja leer, en su apertura, el denso tejido de los discursos con los que dialoga. Por una parte, el sistema está atravesado de historicidad, de allí que su dinámica y sus cambios constantes exijan recortes y secuenciaciones, a partir de al menos dos grandes universos: el de las poéticas individuales de sus miembros, inscritas en una trayectoria personal, en un “texto” autobiográfico y el de la “macroestructura” poética¹⁴ del texto colectivo (que a su vez es un recorte de una tarea de “grupo”¹⁵, aunque la exceda y al tiempo la limite). En los casos de *Orígenes* y de *Sur*, el estudio de los textos del sector hegemónico no agota la explicación de las poéticas que circulan en ese espacio. Entre otras razones, porque una revista cultural podría ser pensada como un espacio de lucha por las hegemonías específicas, por la sustitución de paradigmas, por la clausura de lo viejo, en esta dinámica las poéticas y los sujetos culturales son recolocados en posiciones de centralidad y marginalidad relativas. En suma, dicha provisoriedad de los lugares invita a una revisitación de los cambiantes y heteróclitos operativos textuales y simbólicos, de las políticas discursivas específicas, a través de las cuales las revistas colaboran en la construcción de un canon para sus literaturas, en la medida en que el nivel de legitimación que adquieren en el contexto de su propio sistema les “autoriza” de modo ambivalente los roles de “importador”, legislador y antólogo.

A partir de estas afirmaciones, puede derivarse la relevancia que adquirieron para mi investigación, los aportes de la Sociología y su pertinencia para los Estudios Literarios y Culturales,¹⁶ ya que me permitieron estudiar la dinámica

¹³ Umberto Eco (1992), *La obra abierta*, Barcelona, Planeta.

¹⁴ Este concepto tiene algunas vinculaciones con la idea de Even Zohar de “polisistemas” en tanto unidades heterogéneas integradas por otras, y así sucesivamente (Even Zohar, op. cit.).

¹⁵ Ver discusiones sobre grupo y generación en los estudios sobre revistas, especialmente, en: Roberto Fernández Retamar, “Orígenes como revista”, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol 49, 1994, pp. 293-322; Jorge Luis Arcos, “Orígenes: Ecueménismo, polémica y trascendencia”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999; Jesús Barquet, *Consagración en La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, North-South Center, Universidad de Miami, 1992; John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata, 2003. y *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995; Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tuquets, 1973; *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979; Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980; *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

interna de los textos, entendidos, en esta perspectiva, no solamente a partir de sus reglas de funcionamiento inmanentes, sino también como microcampos que expondrían las luchas por el poder y el saber que atraviesa a toda escritura y a toda formación cultural. La serie —de la formación cultural que integra un campo específico— participa en la segunda instancia de la lucha por la imposición del canon en los sistemas regionales, como parte de un juego —o polisistema, como lo había señalado Even Zohar (op. cit.)— que, a su vez, ingresaría al espacio de “un” orden,¹⁷ el de la “literatura mundial”¹⁸. Sin embargo, este trabajo ha procurado distanciarse de esa secuencia totalizadora y marcar otro recorrido: el que construye las tensiones internas de las revistas releendo el espacio de los campos específicos, y articulándose en un debate (cubano-argentino) que, siendo “local”, no deja de ser global (al trasluz se filtran los debates de la metrópolis), para poder de este modo fragmentar, localizar, discriminar la singularidad de un diálogo americano.

Con respecto a la construcción del corpus, y en el contexto teórico metodológico que he venido sintetizando, me enfrenté a una de las principales dificultades del proceso, en tanto el trabajo con revistas, pensadas en el contexto de la polifonía interna y de la articulación con la densidad discursiva de su tiempo, conlleva el desafío de expandir las voces múltiples que contienen los textos y, en esa apertura, recortar, secuenciar, hacer asequible al entendimiento y a la argumentación. Si “nada es más viejo que una revista vieja” como reza el conocido *desiderátum*, al poner el ojo en un tipo de textualidad cuyo principio fundacional parece articularse a un indisociable carácter de actualidad, ese atributo no adelgaza el ímpetu “antologista”, y en ese sentido “clasicista”, propio de su relación —y pertenencia— con el universo literario. Muy por el contrario, las lleva al cultivo de una forma de actualidad que condensa el culto por la tradición y un deseo de perennidad¹⁹, que se deja leer en el fuerte principio

¹⁷ No pretendo, en este trabajo, recorrer esa secuencia ni problematizar el *constructo* de la “República Mundial de las Letras” —pese a la incomodidad teórica que una ficción homogeneizadora provoca en la reflexiones de las literaturas latinoamericanas—. Para profundizar estos aspectos remito a los trabajos de Antonio Cornejo Polar (op. cit.) y Walter Mignolo (op. cit.). Ver: Pascale Casanova, *La república mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 25. Me resulta imprescindible en este orden remitir a una obra —capital para los estudios literarios latinoamericanos—, el trabajo de Ana Pizarro en la medida en que las tensiones y la heterogeneidad de los fenómenos literarios resultan abordados desde diferentes puntos de vista. Ver: Ana Pizarro, *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor, 1985.

¹⁸ Casanova ha señalado que “la historia de las rivalidades que tienen a la literatura como objeto y que han creado —a fuerza de negativas, de manifiestos, de resistencia, de revoluciones específicas, de nuevos caminos, de movimientos literarios— la literatura mundial” (op. cit., p. 25).

¹⁹ Lezama Lima ha insistido en el valor de la noción de “tradición por futuridad”, y Victoria Ocampo ha apelado insistentemente a la construcción de “la élite futura”, como propósitos fundamentales de sus respectivas empresas. En ambas plumas se observa un tipo de culto del pasado —recortado y arbitrario— y una mirada “política”

literario que funciona en la selección de sus repertorios y que configura uno de los rasgos de su especificidad.

Entonces, la pregunta acerca de cómo resolver esa densidad y monumentalidad sin caer en el riesgo de la dispersión, no podía sino resultar decisiva. El camino ha sido el de reconstruir fragmentos de los debates y tensiones para circunscribirlos a “series”, esto es, a recortes arbitrarios y artificiales. Los diferentes capítulos de mi libro constituyen el recorrido por esas “ficciones de orden”, los retazos de un escurridizo estatuto polémico que creí encontrar en las envejecidas páginas de aquellas publicaciones a los que “la pasión” crítica ha intentado proveerles de una forma de actualidad.

Con respecto al modo de reconstruir el archivo sobre el que he trabajado, fui ordenando algo así como dos tipos de corpus, un corpus principal y un “corpus complementario”: el primero está integrado por textos publicados en las revistas *Sur* y *Orígenes* durante el período estudiado, y ordenados en la lógica serial en torno a problemas o preguntas (la poesía, la ficción, el americanismo, entre otros), pero también sobre los nombres propios que funcionaban como contraseña ideológica (el caso Ortega y Gasset o Eduardo Mallea, por ejemplo). Estos fragmentos, que buscan construir sentidos culturales, políticos, históricos, leen tangencialmente los demás textos de cada publicación y han sido seleccionados en base a un estricto criterio de pertinencia, que no deja de ser artificial y azaroso,²⁰ como cualquier operativo crítico,²¹ pero que me ha permitido seleccionar y ordenar a partir de una lógica determinada. En cambio, he denominado corpus complementario a textos que, si bien no integran las publicaciones, cumplen dos funciones indispensables: conforman a) el tejido crítico que, en su diacronía, permite comprender la forma en que se fueron transformando los paradigmas teóricos en el modo de comprender esos “artefactos culturales”. Por ejemplo, la serie académica que construyó un modo de leer *Orígenes* asimilado a los paradigmas hegemónicos, principalmente integrado por tesis como las de Fernández Retamar, Barquet, Duanel Díaz²² por nombrar textos de épocas muy diferentes; y b) el tejido poético (en tanto líneas estético-discursivas en tensión) mirado en un recorte sincrónico; por ejemplo las “revistitas” de Virgilio Piñera —releyendo a *Sur* y a *Orígenes*— o los prólogos y las antologías que enmarcan algunas de las notas y reseñas.

sobre su tiempo (a pesar de que se las haya tildado de “apolíticas”).

²⁰ Señala Agamben: “Si, en cuanto traza los confines, la crítica abre a la mirada “el país de la verdad”, como “una isla que la naturaleza encierra en confines inmutables”, debe quedar expuesta sin embargo a la fascinación del “océano vasto y tempestuoso” que “trae incesantemente al navegante hacia aventuras que él no sabe rechazar y que, no obstante, nunca puede llevar a término.” Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 9.

²¹ *Ibíd.*

²² Roberto Fernández Retamar (op. cit.), Jesús Barquet (op. cit.) y Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005.

A partir de estas líneas metodológicas, el producto final de la investigación fue organizado a partir de la lógica de la serie que funciona en torno a lo que he denominado “ficción teórica”. Las líneas que siguen pretenden presentar sumariamente ese resultado que permitirá al lector observar sucintamente el devenir de las ideas principales, su génesis y posterior ordenamiento. En el nivel de estructura textual, el producto de ese complejo recorrido se organizó en seis capítulos. Los dos primeros funcionaron a la manera de una pregunta por el origen de la discursividad crítica sobre ambas publicaciones. Se hacía necesario, atravesar la constitución histórica del saber sobre esas revistas que han sido consideradas como instancias clave de la modernización cultural de sus propios sistemas literarios. De este modo, ambos²³ funcionaron de una doble manera: por un lado intentando constituir una especie de “estado de la cuestión” y por otro, avanzar en una mirada metacrítica que me permitiera relevar las problemáticas epistemológicas (atendiendo también a la politicidad de ese concepto), en la conformación e institucionalización de ciertos saberes. No parece un dato menor el hecho de que la revista cubana, por ejemplo, haya sido considerada antirrevolucionaria y elitista o fundadora y anticipadora del mito revolucionario por vía de su poética teleológica; o que *Sur* fuera tildada de elitista, izquierdista, o extranjerizante, según cómo, dónde, cuándo, y por quiénes fuera leída. Como una forma de “desnaturalizar” algunos saberes que encapsulan a los textos en determinados universos interpretativos, consideré imprescindible, en el ordenamiento de este recorrido, recortar esas reflexiones y ponerlas en disputa, para que esa densa trama discursiva no sea el árbol que impide ver el bosque, sino el que permite tomar distancia para leer con mayor detenimiento sus rizomas.

En el capítulo 2 del libro al cual hago referencia, me he centrado en lo que denomino “serie académica” para referirme al modo más institucionalizado del discurso crítico sobre cada publicación. Esta serie produce diferentes operaciones para legitimarlas, canonizarlas o desplazarlas del centro del debate de la “verdadera literatura”. Para ello he construido una secuencia de textos que fijan algunas categorías y líneas interpretativas que han venido reiterándose en los sucesivos estudios sobre el tema. Para el caso de *Orígenes*, por ejemplo, resulta interesante recorrer las tempranas tesis doctorales²⁴ (como en el caso de Fernández Retamar) que forjan un circuito que ha sido revisado y transformado en los sucesivos “cortes” de los ochenta y los noventa²⁵ interpelado

²³ La dispar extensión de desarrollo de las líneas críticas en *Sur* y *Orígenes* obedece al hecho de que en un trabajo anterior, ya publicado, abordé otras cuestiones sobre *Sur*, a las que remito al lector interesado. En esta oportunidad, propongo un nuevo recorrido. Nancy Calomarde, *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)*, Córdoba, Universitas, 2004.

²⁴ Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Orígenes, 1954.

²⁵ Jesús Barquet, op. cit.; Efraín Barradas, *La revista Orígenes (1944-1956)*, Thesis Princeton University. Versión microfilmada en Benson Latin American Collection Microforms, film 13, 328, 1978.

por las condiciones generales y los cambios de paradigmas de la época. En lo que atañe a la revista argentina, he recorrido una serie estructurada en base a revistas culturales (entre las más relevantes, destaco a *Contorno* y *Punto de Vista*) que construyen un modo de acceso a la publicación que aún pervive en los estudios específicos, y una clara opción por socavar algunas líneas ideológicas que configuraron un tono de la publicación (especialmente referida a la cultura de elite que la figura de Victoria Ocampo había representado) o reubicarla en el centro del debate literario bajo nuevos paradigmas de lectura. Sin dudas, el caso más paradigmático de esta operación lo encarna el trabajo de Beatriz Sarlo²⁶ acerca del americanismo de *Sur* en tanto venía a problematizar la vieja adscripción de la revista a un tipo de cosmopolitismo despreocupado de las realidades más próximas.

En los capítulos 3 y 4, a los que específicamente he denominado “Escenas de lectura”, me detuve en analizar el impacto de algunas series de la literatura argentina tal como fueron registradas por su par cubana. En tal sentido, he recortado cuatro universos fundamentales: el de las colaboraciones con textos originales, los repertorios comunes, las notas críticas sobre literatura argentina y las reseñas. La focalización en estas escenas²⁷ muestra, a mi juicio, el carácter desigual de ese diálogo y me ha ido suscitando una serie de reflexiones que explicarían por qué la cubana ha hecho un registro minucioso de las novedades y políticas culturales de la argentina y, en cambio, ese operativo ha sido muy indirecto en *Sur*. He indagado, paralelamente, las zonas de *Sur* que acusan ese impacto, a través de un oblicuo diálogo que se escenifica tardíamente —luego de la visita de Rodríguez Feo a Buenos Aires, en 1955— pero que, en los modos de apropiación y resemantización de universos comunes, se estarían gestando los fragmentos de un intermitente diálogo latinoamericano.

En los capítulos 5 y 6 a los que podría denominar “Escenas de escritura” —que son también escenas de lectura— he abordado dos problemas que atraviesan y sesgan el recorrido de las revistas: la serie narrativa y la serie poética. A través de ellas, he estudiado los fragmentos —afines a los dos sistemas de base— de la obra del mediador clave: Virgilio Piñera. Su importancia como “enclave” se justifica no solamente porque fue designado por Lezama como “corresponsal argentino” sino porque su obra narrativa distancia y fractura el canon origenista, y un movimiento similar puede registrarse en su “narrativa argentina” respecto de *Sur*. En tal sentido, la narrativa de Piñera —uno de los únicos origenistas publicados en *Sur*— entraña el enorme valor de “escritura de frontera”, a la manera de un borde poético que interpela ambiguamente a los dos sistemas.

En el capítulo 6, he abordado la serie poética, y desde su misma designación (lo “poético”) intenté dar cuenta de la contaminación y densificación

²⁶ Op. cit.

²⁷ Considero oportuno anunciar al lector que debido a la cantidad de textos consultados en ambas revistas, he optado por incluir al final del texto, bajo el subtítulo CORPUS, la mención al período y a los números que he tomado en consideración.

de ese concepto, al que he utilizado atendiendo a la especificidad de cada publicación. En otros términos, si para el origenismo²⁸ “lo poético” constituye una matriz epistemológica, mítica y teleológica para la construcción de una historia inexistente en la isla, para *Sur*, no solamente ocuparía un espacio con poca capacidad de innovación —quizá por ello más abierta e inestable— sino que se configuraría en torno a una idea de lo poético fuertemente atado a las tradiciones y sin el espíritu experimental que, en cambio, se encontraban en otras revistas de poesía y grupos de la época. En las diferencias, intento pensar en cierta regularidad que acerca la labor poética de unos y otros, lo que, en parte, explicaría por qué *Orígenes* no publicó a ninguno de los escritores que pertenecían a la serie consagrada entonces (de la ficción policial y fantástica) y en cambio cedió espacio a algunos poetas.

LUCES Y SOMBRAS DE LA CONVERSACIÓN

Según ha podido observarse en este mapa sucinto de mi investigación, uno de los principales problemas a los que me enfrenté fue el de la asimetría de los vínculos, lecturas y posiciones. Si bien, la presencia argentina en la revista cubana es considerablemente más nítida que en su par argentina, ello ha merecido problematizar, en primer lugar, las razones de la desigualdad. No solamente *Sur* representaba para el origenismo la presencia de un universo cultural latinoamericano de mayor desarrollo y diversidad que el cubano, sino también un modelo y un contra-modelo, a los que apelaban desde operativos lectores, menos para poner el foco en el “texto objeto”, que para “leerse” a contraluz de sus propias poéticas, y matizar aquellos aspectos que colaboraban y densificaban sus propias concepciones (en particular, los casos de Cintio Vitier y Fina García Marruz). Esa manera de construir un *locus de enunciación* particular, descentraba el diálogo, lo desplazaba de la lógica colonial del modelo y ponía el foco en la voz enunciativa, como una operación narcisista que toma al otro para resignificar su propio estatuto discursivo, para leerse y colocarse en el terreno del afuera.

En cuanto a las colaboraciones, el repertorio se recortó no en lo deseado, sino en lo posible de esos contactos, lo que me permitió precisar otro matiz de la tangencialidad del vínculo. Lezama y Rodríguez Feo buscaban —más allá de las diferencias— publicar a las figuras estelares del sur (Borges, Ocampo, Sábato, Bioy Casares). Sin embargo, no solamente ninguno de ellos colabora directamente, sino que la revista expone su “rastros”, es decir, publica a hombres vinculados a la *constelación Sur* que no gozaban del prestigio de los anteriores

²⁸ Cuando utilizo el término origenismo es para hacer referencia a los efectos de la revista sobre el espacio cultural. Feo ha señalado con justeza que el grupo y la revista no fueron la misma cosa. Aunque una tributaria de la otra, fueron por caminos no necesariamente coincidentes. *Orígenes* es también el universo Rodríguez Feo, como siguió siéndolo el de Piñera a pesar de su exilio en *Ciclón*.

pero que traducían para el origenismo el sesgo de ese imaginario. Y este efecto es también producto de otro operativo que he intentado destacar: la labor de Rodríguez Feo, quien a través de su indirecto contacto con Henríquez Ureña en las academias del norte, fecundó un temprano vínculo con los escritores de *Sur*, particularmente con Macedonio Fernández y Adolfo de Obieta, con Borges, Victoria Ocampo, Wilcock y Sábato. El propio Lezama también mantuvo un activo contacto epistolar con figuras principales de la revista, especialmente con González Lanuza y más tarde con Sábato. Como tercera variable, la parábola de Piñera en Buenos Aires es un emergente de ese telón de fondo al que adhiere su propia inscripción poética y autobiográfica y sus reales posibilidades de contacto. En otros términos, entre lo que proyectaba incorporar una revista cubana de “lo mejor de las letras argentinas” y lo que realmente logró capturar se dibuja la parábola de una ligazón regional amenazada por el fracaso, la parcialidad y el azar. De modo paralelo —aunque nunca coincidente— *Sur* expone también el producto fragmentado de un encuentro a medias, al consagrar a Piñera como uno de los suyos, desconociendo (metafóricamente) el desliz del autor de la *Carne de René*, que ya integraba otra publicación (*Ciclón*), con lo cual se hace explícito el devenir de una historia del fracaso, que, sin embargo, disemina las huellas de un apetito latinoamericano.

En tercer lugar, el segmento de los repertorios comunes ofrece un recorte de los modelos, los paradigmas con los cuales ambas buscaban dialogar. En esos recortes se ponen en escena las maneras divergentes en que los escritores cubanos y argentinos resemantizan su lectura del universo occidental. La ruta norte-sur que marca la revista argentina, es discutida por el grupo de Lezama, quien propicia otro eje. Desde la matriz atlántica de Portocarrero, la insularidad configura un espacio simbólico capaz de discutir política y poéticamente el orden y las reglas de funcionamiento de la “República Mundial de las Letras”. Al revisar los modos en que la literatura redefine herencias tales como las de Ortega y Gasset, pero también la de los americanos Mallea y Henríquez Ureña, es posible advertir el juego de tensiones y reapropiaciones a través del cual las escrituras sirven más que para actualizar un debate ajeno, para hacer visibles las propias contradicciones del sistema poético al que “llegan” y en el que resultan “traducidas”.

En la cuarta escena lectora, donde he estudiado los ensayos que abordan específicamente las problemáticas de la literatura argentina a cargo de Virgilio Piñera y Roberto Fernández Retamar, advertimos dos ejes principales: el problema de la falsificación por exceso de preocupación técnica (tantalismo) y el problema de la necesidad de fundar una expresión americana como ruptura del eje de la colonialidad que amenaza a las literaturas periféricas. En notas que en alguna medida circunscriben a la literatura argentina a su principal referente (Borges), plantean lecturas antitéticas acerca del valor del argentino, en un contexto latinoamericano. Si para Virgilio Piñera el exceso de perfección formal aleja estas escrituras de alcanzar una voz típicamente americana, para el otro cubano, que lee desde una perspectiva “poscolonial”, es falsa porque es reproductora de la

teoría del parricidio europeo, en tanto una de las variantes del discurso del colonizador. Y, en cambio, ubica a Borges, como la voz capaz de reinención de un nuevo tipo de diálogo que trascienda —aboliendo— las rutas de la colonialidad.

Por último, al revisar las huellas argentinas en la escritura piñeriana, he podido comprender que el modo descentrado en que opera su maquinaria lectora: promueven un ambiguo juego de fronteras y registran desplazamientos y escisiones como producto —al menos en parte— de su inscripción en el doble debate literario (argentino y cubano). He seleccionado, entonces, una parábola textual —hecha de epístolas, *plaquettes* y relatos— que, en mi perspectiva, expone el modo singular de intervenir en esos juegos y un esfuerzo por hacerse legible en el otro sistema latinoamericano. Desde la explícita referencia a sus distancias con el modelo de *Sur* hasta sus correspondencias, que escenifican ese deseo (propio y a la vez originista) por acercarse a las figuras consideradas centrales en el diseño de “lo argentino literario”, al tiempo que esas escrituras muestran la huella de una “lectura de frontera”. La construcción del Piñera-narrador resulta tributaria de ese recorrido ambiguo y descentrado por las dos publicaciones a las cuales perteneció.

En síntesis, las revistas culturales, *Sur* y *Orígenes*, pueden comprenderse como textos abiertos, diseminadores, que no solamente exponen los modos de constitución e institucionalización de nuestras literaturas y los derroteros de las carreras literarias de sus miembros, sino también una urdimbre de sentidos y discursos que se leen dentro del microuniverso textual de un programa colectivo que expone las paradojas de la “modernidad sin modernización” de América Latina, o mejor, las múltiples modernidades (y sus reversos) que se tensionan, se repreguntan y nunca se clausuran. En segundo lugar, al leerlas en sus hipotéticos contactos, los textos (en sus repliques y sus sombras) exponen una de las modalidades de la religación latinoamericana, la forma del diálogo oblicuo, es decir, de un tipo de contacto que hace explícita la distancia, la dificultad de lectura, la limitación material, la diferencia ideológica, la asimetría. Y sin embargo, también expone cierta forma de la utopía del encuentro latinoamericano, del deseo fracturado por leer al otro, y en el otro escenificar las marcas de su propio estatuto cultural. Desplazándome de la lógica tradicional de la comparación en su juego especular de diferencias y semejanzas, la construcción de un conocimiento centrado en la lógica del diálogo me permitió problematizar las zonas menos visibles de una escena de lectura y escritura urdida en el espacio imaginario que religa dos zonas liminares de la cultura latinoamericana (entre el Sur continental y el Caribe insular). Ese espacio imaginario toma cuerpo por encima de cada escena, es el lugar donde se cruzan la historia cultural de un continente, las redes e imantaciones de los proyectos editoriales y el relato de las lecturas, amistades y contactos que forja la vida pública de un escritor cuando echa a rodar sus primeros textos.

Las revistas, entonces, leídas en ese devenir, construyen la *performance* de un deseo cultural que, por detrás de los fracasos y acercamientos azarosos, muestra la deriva de un hipotético programa americano.

CORPUS

Orígenes (1944-1956), números 1 al 40, Prólogo e índice de autores de Marcelo Uribe, Edición Facsimilar, El Equilibrista, Madrid-México, 1992. Se incluye el estudio de los números paralelos 35 y 36 en el año 1954, publicados por Rodríguez Feo, bajo el subtítulo de “Revista de Literatura”.

Sur (1931-1979). He consultado principalmente los números del 112 al 243, publicados entre los años 1944 y 1956, Buenos Aires.

DE UN LADO Y DEL OTRO
LA REVISTA *BABEL* DE SAMUEL GLUSBERG

*Delfina Moroni**

Durante la primera mitad del siglo xx, existió en el cono sur del continente americano una revista cultural que, con algunas interrupciones, permaneció vigente por tres décadas. *Babel*, dirigida por Samuel Glusberg (Enrique Espinoza) desde Buenos Aires, en su primera época, y desde Santiago de Chile, en la segunda, atravesó la experimental década de los veinte, la dura crisis de los treinta, los conflictos bélicos posteriores y sus consecuencias. A sus páginas, todo ello ingresó de diversos modos, mediante la impronta de su director, una figura que, luego de la recuperación inicial por parte de Horacio Tarcus en la última década, ha cobrado relativa importancia dentro de los estudios culturales latinoamericanos.

Fue una revista en dos etapas, planteadas como continuación de un ciclo, aunque existieron significativas diferencias entre la *Babel* argentina y la chilena. Entre 1929, año en el que el último número de la etapa porteña vio la luz, y 1939, cuando la publicación apareció en Santiago, el contexto mundial se había modificado drásticamente. La irrupción de la Guerra Civil Española, primero, y de la Segunda Guerra Mundial, después, impactó en el director y sus colaboradores, y una inclinación hacia la cosmovisión de los movimientos de izquierda comenzó a imponerse en el tono de *Babel*.

SAMUEL GLUSBERG, DIRECTOR DE *BABEL*

Hablar de *Babel* es hablar de Samuel Glusberg y de su seudónimo Enrique Espinoza.

Nació en Rusia, en 1898 y emigró junto a su familia a Argentina siete años más tarde, en 1905. Desde muy temprana edad, el joven director de *Babel* fue gestor de sucesivas empresas culturales vinculadas, especialmente, al mercado editorial.

Durante las primeras décadas del siglo xx, fue partícipe de eventos definitorios del carácter cultural argentino y porteño: la organización de la Primera Exposición Nacional del Libro en Mar del Plata y Buenos Aires, la fundación de la Sociedad Argentina de Escritores, y la gestión de dos revistas fundamentales para la historia literaria argentina: *Martín Fierro*, II época, y *Sur*. Curiosamente,

* Licenciada en Letras egresada de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Actualmente, cursa la Maestría en Estudios Latinoamericanos del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Adscrita a la cátedra "Problemas de Literatura Latinoamericana" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. delfinamoroni@filo.uba.ar

de ambos proyectos se vería desvinculado antes de que se concretaran, por supuestas diferencias de criterio.

Además, a fuerza de cartearse con todos los escritores americanos de su época que, por algún motivo, le resultaban interesantes formó una extensa red intelectual y se convirtió en editor privilegiado no sólo de sus contemporáneos, sino también de grandes figuras de generaciones anteriores.

Por aquellos años iniciáticos, y durante toda su carrera, la tarea de Glusberg fue, en términos de Horacio Tarcus, la de un propiciador.¹ Es decir, que la constitución de su lugar en el medio cultural se forjó en torno de la obra de los otros. Al menos en gran parte. Aunque publicaría algunos títulos propios, su legado más visible está en las producciones de los colegas a los que alentó y por las cuales tuvo, durante más de seis décadas, una gravitación profundamente significativa sobre el campo cultural argentino. Ezequiel Martínez Estrada, por ejemplo, admitió haber escrito varias obras por consejo de Glusberg: “No necesito decirle cuánto necesito su compañía y qué representaría para mí tenerlo a mi lado, conversar y leer juntos, como antaño. ¿No nació el Martín Fierro de aquellas charlas? ¿Y Radiografía?”²

La otra parte de su legado queda compuesta por los profusos catálogos de los distintos sellos editoriales que lanzó, los proyectos culturales que impulsó y las revistas que dirigió. Entre ellas, *Babel* fue la principal, a la que le dedicó más años y la que, ante las presiones económicas, debió cerrar en sucesivas oportunidades, para que reapareciera algún tiempo más tarde, una y otra vez.

Sin embargo, a pesar de la importancia que la figura de Samuel Glusberg parece revestir sobre la cultura del cono sur del continente durante el siglo xx, su existencia era prácticamente ignorada por el circuito académico hasta hace no muchos años. De hecho, su aparición en estudios críticos recientes se debe al interés que cobró, a partir de la década de 1970, otra figura, José Carlos Mariátegui, con quien Glusberg mantuvo una abundante correspondencia. Esto llevó a que, inevitablemente, quienes comenzaron a estudiar a Mariátegui y sus conexiones con la Argentina, se encontraran con este editor inmigrante.³ De todos modos, fue Horacio Tarcus quien se ocupó más del rastreo de las huellas de Glusberg, especialmente en los estudios preliminares a los dos epistolarios que compiló.⁴

¹ Tarcus, Horacio, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2001, p. 83.

² Carta de Ezequiel Martínez Estrada a Samuel Glusberg, 06-11-1950. En Tarcus, Horacio, *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

³ Entre fines de los setenta y principios de los ochenta, los pioneros en el estudio sobre Mariátegui fueron José Aricó, Alberto Flores Galindo, Elizabeth Garrels y Oscar Terán. En 1997, apareció el trabajo de María Pía López y Guillermo Korn, y en 2003 y 2006 se publicó, en dos partes, la tesis doctoral de Fernanda Beigel.

⁴ Son los ya citados *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg* (2001) y *Cartas de una hermandad* (2009).

Babel apareció en Buenos Aires en 1921. Desde entonces, el director debió suspender su publicación en sucesivas oportunidades. El mayor hiato se produjo en 1929, cuando una coyuntura de circunstancias económicas y personales le impidió continuar con un proyecto de esa magnitud. En 1939 reaparecería en Chile y desde 1941 (y hasta 1951) se editó regularmente. Sin embargo, los tiempos y el espíritu eran otros.

La importancia que *Babel* tuvo dentro de la producción de Glusberg puede constatarse no sólo en las tres décadas que le dedicó, sino en la identificación que existió entre el director y la publicación. Cuando en el número 60 de la etapa chilena (diciembre de 1951) se anunció el fin de la revista, Ernesto Montenegro, un allegado colaborador de la segunda etapa, fue el encargado de escribir el “Responso por *Babel*”. Curiosamente, el responso, esas últimas palabras que se dedican al difunto antes de finalizar las exequias, se consagró más a la trayectoria de Glusberg que a la de *Babel*. En ese mismo sentido, el número se cerró con los siguientes versos:

*Un epitafio en verso, amigos, quiero
para esta torre que yo mismo he sido;
siento que con su muerte un poco muero,
como con cada compañero ido...*
e. e.

Las tres décadas durante las que *Babel* apareció fueron testigo, además, de la evolución de la personalidad de Glusberg como su director. Entre 1921 y 1923, en los primeros 12 números, no se mencionó al responsable de la publicación y los editoriales se firmaban sencillamente como “La dirección”. Desde el número 13 y hasta el final de la época argentina, en la presentación figuró, bajo el nombre y eslogan, la frase “Dirección: Samuel Glusberg”. Ya en Chile, la dirección estuvo a cargo de Enrique Espinoza (seudónimo que Glusberg había adoptado algunos años antes). En esta etapa, Glusberg llegó, incluso, a utilizar la primera persona en varias notas editoriales.

BABEL EN ARGENTINA

Artísticamente, la década de 1920 fue en Argentina (y el resto de América Latina) la etapa de las vanguardias. El contexto político que acompañó el surgimiento de estos movimientos fue la sucesión de gobiernos radicales. Un clima social afable permitía la libre expresión.

De esta manera, en Buenos Aires, una ciudad de amplio consumo de bienes culturales, surgieron durante el período numerosas publicaciones periódicas vinculadas a los movimientos de renovación estética, que se integraron al vasto índice proveniente de años anteriores.

La década de 1920 fue la época de la *Martín Fierro* de Evar Méndez, de *Los Pensadores*, de *Prisma*, de *Proa*, de *Inicial*, de *Claridad*; pero también de *Nosotros* y

del suplemento cultural de *Crítica*. Este es el marco en el que, en 1921, apareció *Babel*. El primer número (primera quincena de abril de 1921) se inauguraba con una suerte de declaración de principios:

Al público

No vamos a exponer aquí el inevitable programa de acción ni la acostumbrada plataforma de promesas que suelen publicar las revistas que se inician. No somos políticos, ni salimos a ganar las elecciones.

[...] Solamente decimos: he aquí BABEL. Nada más.

Esperamos que el público la sabrá distinguir de las muchas revistas que existen en Buenos Aires y que preferirá la colaboración escogida e interesante de nuestras reducidas páginas a la otra de chistes y “poste restante” (celestismo moderno para relacionar lectores y lectoras) de las revistas nutridas.

En consecuencia con esta declaración, *Babel* fue, en su primera época, una revista cultural clásica: cada número contenía comentarios, ensayos, reseñas de libros (enviados a la redacción, la mayoría de las veces, para tal fin), crónicas teatrales y musicales, cuentos, poesías...

En una Buenos Aires inundada por publicaciones semejantes, *Babel* se distinguía fundamentalmente por la gran cantidad de colaboradores que reunía en sus páginas. En sus 31 números porteños, casi todos los protagonistas culturales del período aparecieron en ella: desde Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, pasando por Horacio Quiroga, José Ingenieros y Roberto Arlt, hasta Luis Franco, Rafael Arrieta y Alberto Gerchunoff, entre muchos otros. La nómina de colaboradores no sólo era transgeneracional sino también internacional, ya que incluía a todos aquellos miembros de la red que Glusberg había construido a través del intercambio epistolar. Así, a modo de ejemplo, en el número 4 publicaron José Ingenieros, Rafael A. Arrieta, Benito Lynch y Gabriela Mistral. La diversidad en *Babel* no era lingüística, como en la construcción de la que había tomado su nombre (los artículos se publicaban exclusivamente en español), pero sí era amplia y admitía colaboradores de variadas proveniencias históricas, geográficas e ideológicas.

Otro elemento distintivo de esta primera etapa de *Babel* fue la intuición del mercado y sus reglas. De esta manera, era frecuente encontrar avisos como los que siguen:

A Ud. le conviene suscribirse a BABEL hoy mismo porque haciéndolo ahora gozará de un 20% de descuento: en vez de \$5 le costará solamente \$4 la suscripción anual.

Una combinación que le conviene

Envíenos Ud. 5\$ m/n. en giro postal a nombre de Leopoldo Glusberg, Moreno 1167, Buenos Aires, y le suscribiremos, a partir de los números que nos indique: a 12 cuadernos de "AMÉRICA"; 12 ejemplares de la revista "BABEL" y 12 de la publicación de "LOS CUENTOS".

Con lo que Ud. ahorrará un 20% del importe total.

Si Ud. es suscriptor de cualquiera de estas revistas, remita solamente lo que falta para completar los 5\$.

Asimismo, en cada número se anticipaban los nombres de las figuras que colaborarían en los siguientes y, desde 1923, la dirección organizó un premio literario anual, cuyos ganadores luego pasarían a integrar el catálogo de la editorial Babel. Así se pretendía ubicar a la publicación en un lugar destacado dentro del ambiente cultural porteño, alejándose de los experimentos de la vanguardia y, al mismo tiempo, de las publicaciones consagradas.

En esta época, la publicación dedicó números especiales a los escritores que su director admiraba y que integraron, de diferentes modos, el universo *Babel*: Leopoldo Lugones (número 19); Horacio Quiroga (número 21); Rafael A. Arrieta (número 23); Roberto Payró (número 25); Enrique Heine (número 26); Luis Franco (número 29). De Heine aparecieron traducciones, mientras que los restantes fueron colaboradores de la revista.

Tímidamente, durante este período se insinuaron algunas reflexiones sobre la cuestión social, la situación en Rusia y ciertos hechos históricos del momento. Pero se trató de textos aislados publicados por colaboradores y no de políticas llevadas adelante por la dirección.

Sin embargo, en la presentación del número 19, homenaje a Leopoldo Lugones (mayo de 1926), Glusberg no pudo evitar asumir alguna justificación frente a la controvertida imagen del poeta que, hacia 1926, ya era el afamado autor del tristemente célebre discurso a propósito el Centenario de la batalla de Ayacucho⁵:

...Además, estas líneas, a fin de ahorrarme explicaciones personales, copio del "Repertorio Americano" para los muchos mentecatos que andan por ahí: "Cuando Samuel Glusberg se interesa por la defensa literaria de Lugones,

⁵ El 9 de diciembre de 1924, Lugones pronunció un discurso a propósito del Centenario de la batalla de Ayacucho, invitado por Augusto Leguía, presidente democrático (pero de estilo dictatorial) de Perú. En las palabras de Lugones, la batalla conmemorada no era sólo signo de la independencia hispanoamericana sino muestra de la capacidad de mando del ejército: "Ha sonado otra vez, para el bien del mundo, la hora de la espada...".

aunque en lo político disiente de él, es porque en la amplitud del medio bonaerense se logra imponer la necesidad de oír todas las voces sin pasarlas por el filtro de las capillas”.

La frase, más que un elogio de mi libertad de espíritu, resulta un epígrafe de todo lo que sigue. Por eso tengo un verdadero placer de recogerla como director de BABEL.

De acuerdo con la actividad de Glusberg como promotor cultural, se llamó la atención en diversos artículos sobre la situación social del artista. De esta manera, por ejemplo, se llevó adelante una encuesta que incluía entre las preguntas: ¿Le rinde a Ud. su arte o se dedica a otras tareas? ¿Ud. obtuvo alguna vez recompensas oficiales? ¿Qué opinión le merece la política?

La etapa argentina de *Babel* se cerró en 1929, en un contexto de crisis económica mundial que repercutía en el país y que se traduciría, en pocos meses, en la caída del gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen en manos de un golpe de Estado.

BABEL EN CHILE

Hacia la época en la que *Babel* dejó de aparecer en Buenos Aires, los luminosos años veinte comenzaban a dejar paso a la oscura década del treinta, que incluiría un conjunto de sucesos globales dramáticos: la crisis económica posterior a la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto...

En 1935, por una convergencia de motivos poco claros, Glusberg se radicó en Santiago de Chile, incorporándose rápidamente a la vida cultural del país vecino, a la vez que manteniendo intacta su vasta red de contactos.

Tarcus sostiene que hacia la década de 1930, el pensamiento de Glusberg dio un giro radical hacia la izquierda:

Sin dejar de ser un editor independiente, su compromiso con Mariátegui primero, su encuentro con Waldo Frank, sus desencuentros con Victoria Ocampo y la elite literaria argentina después, y finalmente su visita a Trotsky en Coyoacán en 1938, serán algunos de los hitos que lo convertirán durante su autoexilio chileno en una suerte de difusor del pensamiento socialista libertario...⁶

Consecuentemente, para Tarcus la etapa chilena de *Babel*, inaugurada en 1939, fue la continuación del abanico ideológico abierto por su predecesora en Buenos Aires, pero “se cerrará por la izquierda”. Más aun, la publicación habría sido “vocero cultural del pensamiento socialista de tintes libertarios”.⁷

⁶ *Cartas de una hermandad*, p. 50.

⁷ *Mariátegui en la Argentina*, p. 58.

En esta misma línea, el grupo de investigadores de la Universidad de Valparaíso que recientemente se ha ocupado de la *Babel* chilena⁸ acota:

El examen de ambas series [se refieren a *Babel* en Buenos Aires y en Santiago] muestra que la opinión de Tarcus es correcta. Los momentos eran diferentes y durante el período en que *Babel* se editaba en Santiago de Chile, el movimiento de los trabajadores del siglo xx vivía su noche más profunda. Desde esas circunstancias podemos comprender mejor su inmensa capacidad para ir generando una cultura política en el mundo popular local.⁹

Indudablemente, el contexto mundial se había modificado de manera drástica y, para una publicación cultural como *Babel*, ese dato de la realidad no podía pasar inadvertido. Pero es necesaria una segunda lectura para analizar cómo ese mundo en conflicto entró en la revista y, en particular, en los ensayos de su director.

En un artículo que apareció en el número 58 (segundo trimestre de 1951), titulado, precisamente, “La torre de Babel”, Glusberg escribió:

¿Cabe, tras tanto testimonio irrecusable, alguna duda de que el verdadero lugar del escritor en nuestra época es la torre de Babel y no la torre de marfil? ¿Quién se defiende hoy sólo con la pluma en la mano no es confundido y aventado por los pequeños dioses de los ejércitos? El hombre representativo, a la manera emersoniana, debe plantar su bandera en el caos para establecer, solo entre todos, sus propias señales y comunicaciones con los demás hombres. [...] No importa que tal empeño se llame hoy U.N. o N.U. También se llama Pen Club y comprende a la Inteligencia del mundo entero en el sentido ruso del vocablo, precisamente.

Estas palabras parecerían coincidir con la lectura de Tarcus de la segunda etapa de la publicación. El autor llamaba a los intelectuales a abandonar la torre de marfil y enfrentarse al caos del mundo. Sin embargo, si se revisan los ensayos que Glusberg publicó en *Babel*, la reflexión acerca del mundo contemporáneo sólo se presenta en términos teóricos. Por otra parte, cuando sus artículos aluden a hechos particulares no se refieren a la realidad cercana del contexto latinoamericano, sino a sucesos europeos.

De esta manera, Glusberg escribió sobre la situación de la URSS, sobre España, sobre Trotsky y otros pensadores sociales que admiraba. Pero, en tanto algunos

⁸ Como fruto de una investigación que se propuso rescatar la etapa chilena de *Babel*, Jaime Massardo, Lorena Fuentes, Pierina Ferretti y Patricio Gutiérrez han publicado seis antologías (organizadas temáticamente y por orden de aparición en dos series de tres volúmenes cada una), precedidas por estudios preliminares que dan cuenta de diversas facetas de la publicación.

⁹ Massardo, Jaime, “El lugar de Samuel Glusberg en la cultura política de la sociabilidad popular chilena”, *Babel. Revista de arte y crítica* 5. *Escritos de Enrique Espinoza ii: Crítico político-cultural*, Santiago de Chile, LOM, 2011, p. 22.

sostienen que uno de los motivos que lo llevó a radicarse en Chile fue la caída del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen, y la consecuente crisis política que se desataría durante la década del treinta en Argentina (la llamada Década Infame), las circunstancias que atravesaba su patria adoptiva no aparecieron en ninguno de los artículos firmados por su pluma. En verdad, el contexto argentino sólo es comentado exhaustivamente en tres artículos firmados por Luque Hidalgo entre 1945 y principios de 1946, en los que su autor se propone un análisis crítico del fenómeno peronista.¹⁰

Por otra parte, así como en la primera etapa de la revista, Glusberg incluyó la frase tomada del *Repertorio americano* para explicar su posición frente a Leopoldo Lugones, en 1941 escribió una “Justificación” para introducir el número doble especial dedicado a León Trotsky (números 15/16, enero/abril de 1941):

JUSTIFICACIÓN

Este número doble de nuestra revista en homenaje a la memoria esclarecida de León Trotsky es sobre todo un acto moral. Pretende constituir en nuestro idioma nada menos que un testimonio de excepción al silencio evasivo hecho por la mayor parte de los intelectuales antifascistas al servicio de un “Jefe” o de un gobierno, ante el crimen político más canallesco de la historia. Nosotros no fuimos jamás partidarios de Trotsky en el sentido estricto de la palabra; pero nunca ocultamos tampoco nuestras simpatías hacia su gran figura histórica y cuanto le debíamos a su inmensa obra libertadora tanto en lo colectivo como en lo personal.

En coincidencia con esta justificación, en un artículo publicado en el número 50 (segundo trimestre de 1949), Glusberg reafirmaba:

Por nuestra formación exclusivamente literaria en los años decisivos, nosotros no hemos pertenecido a lo largo de un cuarto de siglo a ningún círculo marxista, sin dejar de interesarnos muchas veces en varios aspectos del marxismo, injustamente desdeñados por la crítica oficiosa. Tampoco hemos pertenecido jamás a ninguna de las fracciones en las que se dividen los partidarios políticos de León Trotsky.

En estos fragmentos, el director de *Babel* dejaba clara su posición. Lejos de adherir a los programas de las expresiones concretas de la izquierda, se

¹⁰ Se trata de “Primera crónica argentina”, “Segunda crónica argentina” y “Tercera crónica argentina”, publicadas, respectivamente, en los números 23, 27 y 31 de *Babel* chilena. En ellas, el autor define al peronismo como un “movimiento nazi-clérico-militar” y crítica la ingenuidad de ciertos sectores del movimiento obrero, quienes “creen que con el advenimiento de Perón se acabará para siempre el reinado del capitalismo en la tierra, y lo creen sinceramente”. Según Horacio Tarcus, Luque Hidalgo era un seudónimo de Ezequiel Martínez Estrada (*Cartas de una hermandad*, p. 67).

trataba de una identificación ética y estética con ciertos valores humanistas que se desprendían de su ideario. En este sentido, no es posible hablar de una radicalización de su pensamiento. Para que el giro hubiera sido completo habría hecho falta un compromiso con los hechos de la realidad concreta y una denuncia de las situaciones contemporáneas que iban en contra de esos valores con los que se identificaba.

De igual modo, el extraño panteón heroico que Glusberg erigió para sí (y, por lo tanto, para *Babel*) da cuenta de esta ambivalencia. La entrada de Trotsky en la segunda época de la publicación no retiró al militarista Lugones. Más aun, en un ensayo sobre José Martí (número 29, septiembre/octubre de 1945) volvió a apartar al héroe del poeta, para privilegiar a este último, idéntico movimiento al que realizara anteriormente con el autor de *Las odas seculares*.

Asimismo, planteó la defensa de los ideales de libertad de los pueblos, por ejemplo, en términos de anticolonialismo y defensa del lenguaje, como Domingo F. Sarmiento lo había hecho, también desde Chile, casi un siglo antes. Si bien, por supuesto, la independencia lingüística forma parte de la cultura y, por tanto, de la identidad social de un pueblo, en una época en la que el mundo transitaba el camino hacia la Guerra Fría se trataba de una discusión casi banal.

Es decir, en el caso de Glusberg, la torre de Babel, como oposición a la torre de marfil, fue fundamentalmente una construcción discursiva. Sin embargo, la figura abrió un contexto de posibilidad para que algunos de sus colaboradores publicaran ensayos sobre situaciones históricas y para que la publicación presentara a sus lectores las ideas de pensadores vinculados a la izquierda, como los que reúnen, con acierto, los investigadores de la Universidad de Valparaíso en los volúmenes 1 y 3 de su colección.¹¹

Esta apertura hacia la izquierda que se manifestó en la segunda etapa de *Babel* también se puso en evidencia en los números especiales. Si en la versión argentina habían sido dedicados a los escritores que Glusberg admiraba, en la chilena se homenajeó a Trotsky, al pueblo español en el décimo aniversario de su resistencia, al centenario de las revoluciones europeas del '48 y a la crítica cultural del proceso soviético.

Sin apartarse de su idiosincrasia como publicación cultural, la segunda época de *Babel* admitió un cambio en los tiempos. Mas no se trató de un cierre sino de una apertura.

BABEL EN DOS LATITUDES Y DOS TIEMPOS

Las dos etapas de Babel se correspondieron con dos contextos muy distintos. En tanto los experimentales años veinte admitían una publicación cultural que se

¹¹ Son las compilaciones de Jaime Massardo, *Babel*. Revista de arte y crítica 1, Santiago de Chile, lom, 2008, y de Patricio Gutiérrez, *Babel*. Revista de arte y crítica 3, Santiago de Chile, LOM, 2008.

ocupara fundamentalmente de las manifestaciones artísticas, la crisis mundial de las dos décadas siguientes imponía, a quienes entendían la cultura como acción política en su tiempo, un compromiso mayor.

Si bien creo necesario matizar el giro a la izquierda de la etapa chilena de *Babel*, es innegable que la publicación se alejó de su predecesora porteña, permitiendo que ingresaran en ella reflexiones respecto de la cuestión social y la situación del mundo.

La tesonera personalidad de Glusberg logró construir una red intelectual de la que pudo valerse para sostener durante tres décadas una publicación cultural sin apoyo oficial. Pocas aventuras semejantes corrieron la misma suerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Fuentes, Lorena y Pierina Ferretti (presentación y selección), *Babel. Revista de arte y crítica 2*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Fuentes, Lorena y Pierina Ferretti (selección y notas editoriales), *Babel. Revista de arte y crítica 4. Escritos de Enrique Espinoza I: Anticolonialismo y espíritu criollo*, Santiago de Chile, LOM, 2011.
- Fuentes, Lorena y Pierina Ferretti (presentación, selección y notas editoriales), *Babel. Revista de arte y crítica 6. Escritos de Enrique Espinoza III: Textos misceláneos*, Santiago de Chile, LOM, 2011.
- Gutierrez, Patricio (presentación y selección), *Babel. Revista de arte y crítica 3*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Massardo, Jaime (presentación y selección), *Babel. Revista de arte y crítica 1*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Massardo, Jaime (presentación, selección y notas editoriales), *Babel. Revista de arte y crítica 5. Escritos de Enrique Espinoza II: Crítico político-cultural*, Santiago de Chile, LOM, 2011.
- Tarcus, Horacio, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2001.
- Tarcus, Horacio, *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

REVISTA *PIEL DE LEOPARDO*
UN MODELO PARA DESARMAR: LA CRÍTICA LITERARIA
EN CHILE

Macarena Silva Contreras*

La preocupación por el estado de la crítica literaria en Chile es un tema que queda estampado en varias páginas de los medios de comunicación durante el período 1990-1994. Se trata de un corpus de entrevistas, artículos y columnas que debaten sobre el quehacer crítico y sus funciones. La revista *Piel de Leopardo*, revista de literatura, arte y crítica que aparece en la escena chilena en agosto de 1992 bajo la dirección de Jesús Sepúlveda, da espacio a dichos debates siendo una plataforma que condensa las diferentes posturas y tomas de posiciones.

Piel de Leopardo muestra, a través de sus cinco números, un marcado interés por crear un sujeto crítico que tensione los espacios de la cultura. Sin embargo, será en el cuarto número, con la inclusión de un dossier acerca de la crítica literaria en Chile, donde más se evidencie su inserción y toma de posición en el campo, pues este documento se suma a las reacciones generadas a partir de la polémica iniciada por la revista *Simpson Siete*, de la Sociedad de Escritores de Chile, y continuada en el suplemento “Literatura y Libros” del diario *La Época*, en octubre de 1993, en relación al estado de la crítica literaria chilena y a la necesidad e importancia de su desarrollo en el medio nacional, así como a sus fallas y aciertos. Este dossier, a cargo de Jaime Lizama, reúne también las opiniones de Soledad Bianchi, Eduardo Llanos Melussa, Raquel Olea y Federico Shopf, todos ellos críticos y académicos de diferentes universidades.

La polémica generada por *Simpson Siete* tiene repercusiones en todo el circuito literario. De hecho, en abril de 1994, meses después de la aparición del cuarto número de *Piel de Leopardo*, se realiza en la Universidad de Concepción un encuentro de críticos literarios. El seminario, que daría origen al texto *La crítica literaria chilena*,¹ funciona como colofón al debate que ya se venía gestando en la revista y que tenía como finalidad exponer “la mirada más bien desplazada y desjerarquizada de un sujeto que hace crítica en un espacio cultural peligrosamente vacío, sin interconexiones o redes posibilitadoras de diálogos”.²

La postura de *Piel de Leopardo* con respecto a la crítica literaria es terminante: existiría una crisis en el sentido negativo del término, crisis de la cultura que en la revista es interpretada desde el prisma de la crítica y la falta de espacios

* Doctora (c) de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹ María Nieves, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños, *La crítica literaria chilena*, Concepción, Editora Aníbal Pinto, 1995.

² Jaime Lizama, “Dossier crítica”, *Piel de Leopardo*, N° 4, Diciembre de 1993 - Marzo de 1994, p. 27.

para ejercer otros paradigmas literarios y culturales ajenos a la jerarquía oficial, visiones que entienden la cultura desde un arquetipo monológico, que niegan la posibilidad de unir fronteras textuales³ y que, por otro lado, sacralizan ciertos tipos y sujetos de escritura. Además, estaríamos ante la ausencia de una crítica consciente de sus lenguajes y de sus propias relaciones contextuales.

Con todo, la revista busca abrir espacios y crear redes entre distintas manifestaciones que no tienen cabida ni resonancia en el lugar de la cultura oficialista, léase, por ejemplo, los espacios de los grandes consorcios editoriales como Planeta⁴ y Alfaguara o, por el lado de los medios, en la “Revista de Libros” de *El Mercurio*. En el editorial del tercer número se insiste en esta idea:

Solamente decir que optamos por seguir avanzando en la aventura de poner en tensión esas zonas frágiles y ausentes de nuestra producción cultural; seguir abriendo diálogos fronterizos y comunicantes entre la literatura, la música, el cine o la fotografía; apartarnos de las citas jerárquicas o hegemónicas que no tienen otro fin que administrar o silenciar los espacios culturales.⁵

Durante los primeros años de la transición a la democracia, el pensamiento literario que había alcanzado hegemonía era aquel que mejor se amoldaba a las coordenadas ideológicas de la época, y que resultaba ser una herencia de la dictadura militar y de sus políticas neoliberales. La revista apunta sobre todo a los escritores de la Nueva Narrativa⁶ encabezada por el escritor y en ese entonces editor de Planeta Jaime Collyer, quien a través de una suerte de manifiesto generacional publicado el año 1992 (seis meses antes de la aparición de *Piel de*

³ Entendiendo texto no en su acepción restringida de ‘producción verbal’, sino en un sentido más amplio que viene desde la semiótica, en la que se puede considerar como texto todo conjunto significante, cualquiera sea el sistema de signos con el que esté construido.

⁴ Sin embargo, en el número 2 de la revista hay una reseña al libro *Carlos Marx nos vemos en el cielo* de Sergio Gómez, publicado en Planeta el año 1992. Esto, podría entenderse porque el libro es un volumen de cuentos, género en desventaja en relación a la novela. Además, Gómez se habría integrado posteriormente a la Nueva Narrativa.

⁵ “Editorial.”, *Piel de Leopardo*, Año II 3, agosto 1993.

⁶ La ‘Nueva Narrativa’, tal como se ha denominado al grupo de escritores identificado por Jaime Collyer, ha sido una categorización bastante polémica en las letras nacionales. Se trata de un grupo de narradores impulsado por la editorial Planeta con su colección Biblioteca del Sur. Corre 1987 y es la primera vez que una empresa extranjera apuesta exclusivamente por autores nacionales en su catálogo. Mientras para algunos críticos como Soledad Bianchi no se trató más que de un fenómeno editorial, para otros, como Carlos Franz, significó la emergencia de la mejor novela chilena. El escritor distingue a un número limitado de narradores, entre los que cuentan: Ramón Díaz Eterovic, Pablo Azócar, Carlos Franz, Alberto Fuguet, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Rafael Gumucio, Luis Sepúlveda, Hernán Rivera Letelier, Carlos Iturra, Diego Muñoz Valenzuela, Darío Oses, Arturo Fontaine, Pía Barros, Andrea Maturana, Juan Mihovilovich, Ana María del Río y Reinaldo Marchant.

Leopardo) en la revista *APSI*,⁷ da cuenta de una postura en que la literatura es un producto que se vende a las editoriales para que éstas a su vez la vendan a los consumidores en una cadena en que lo más importante pareciera ser posicionarse en los puestos que las instituciones literarias ofrecen. Así, el liderazgo y las estrategias mercantiles asociadas a los grandes consorcios editoriales a los que están ligados sus escritores, traen como consecuencia que con la Nueva Narrativa queden fuera otras expresiones dentro de los medios oficiales, como por ejemplo la poesía o la crítica literaria entendida más allá de la reseña.

La efervescencia del ambiente cultural que es sin lugar a dudas permeada por la efervescencia económica de esa época, en que Chile se erige frente a sus vecinos como el ‘Jaguar de Latinoamérica’,⁸ genera tensiones al interior de los círculos letrados. Si bien por un lado hay una excesiva publicación de textos narrativos chilenos, por otra parte, se evidencia una escasez de espacios para abrir el debate y el disenso. Este desequilibrio genera una crisis, porque, a la falta de medios donde publicar, se une una serie de factores que hacen tambalear a la crítica literaria, factores que también hallan su raigambre en la dictadura pero que, paradójicamente, se han ido exacerbando con el inicio de la democracia.

Piel de Leopardo retoma la discusión sobre la valoración del texto literario y del ejercicio de la escritura. La revista, sobre todo en su cuarto número, establece ejes y pautas de lectura, líneas de convergencia y divergencia que son la traza que ayuda a demarcar el camino para entender las relaciones entre crítica literaria, espacios de escritura y rol del intelectual en tiempos postdictatoriales. En ella, podemos encontrar dos grandes ejes de discusión que tratan de dar respuestas a la visión de crisis que se plantea. Estos ejes son: la nostalgia hacia la crítica literaria pre 1973 junto con la (des)confianza ante el cuerpo de críticos actual y la conciencia de una crítica autoreflexiva acerca de sus lenguajes y relaciones con la cultura.

⁷ El artículo denominado “Casus belli: todo el poder para nosotros” resultó ser una bomba en el contexto literario porque deja en evidencia las relaciones del escritor con el mercado. En este manifiesto Jaime Collyer ningunea escritores de generaciones anteriores y define a este grupo de escritores en términos de novedad y venta. (Jaime Collyer, “Casus Belli o todo el poder para nosotros”, *APSI*, N° 415, febrero – marzo, 1992, p. 40.

⁸ Se trata de una semántica que remeda aquella que envolvía el discurso económico chileno a principios de los años noventa, según la cual los chilenos eran ‘los jaguares de Latinoamérica’ debido a sus logros en materia de índices económicos. Este, era un discurso armado sobre la base de una imagen exitista, en la cual Chile resultaba ser el país modelo de la región. Es en este período cuando el consumo se masifica y hay un acceso generalizado a “la ‘modernidad’ de los bienes u objetos que antes estaban restringidos a los ricos” y surge lo que Tomás Moulián denomina el ciudadano *credit-card*, un modelo de identidad que asocia el progreso (y el crédito) con la diada consumo-ciudadanía.

NOSTALGIA HACIA UNA CRÍTICA LITERARIA PRE 1973 Y (DES)CONFIANZA ANTE EL CUERPO DE CRÍTICOS ACTUAL. PERÍODO DE APERTURA CRÍTICA Y NUEVOS ESPACIOS: ESPEJISMOS DE UNA ESPERANZA.

Una de las características que resulta transversal a la mayoría de los discursos críticos, ya sea en medios académicos o periodísticos de los primeros años de la década de los '90, es la visión nostálgica por figuras como Hernán Díaz Arrieta (Alone), Ricardo Latchman, Pedro Lastra o Raúl Silva Castro. Esta visión se vale ante todo del estilo de los críticos y de la valoración de una escritura próxima a la literaria. El mismo Eduardo Llanos reconoce en *Piel de Leopardo*: “No puedo evitar una mirada nostálgica a las décadas del cincuenta y del sesenta”,⁹ mirada que Soledad Bianchi comparte al decir que “[n]o mitific[a] cuando not[a] que desde los años sesenta ese abanico [de críticos] se ha ido encogiendo”.¹⁰

En otros medios, ya críticos como Filebo, Adriano Amnética y Carlos Iturra, añoraban la existencia de un Alone en nuestras tribunas. De hecho, Iturra tilda al Premio Nacional de “irremplazable y único”¹¹, de ser “un gran crítico no importa dónde hubiera escrito, [pues] sacaba la influencia que tenía del hecho de poseer una aguda perspicacia y un estilo todavía superior, no del hecho de tener una tribuna en tal diario prestigioso”,¹² mientras que Amnética cita las palabras del propio González Vera para destacar la importancia de Alone en las letras nacionales: “su crítica literaria no es mero comentario, ni la visión servil del libro. Este es el motivo, el impulso que le conduce a breves creaciones o desarrollos propios, muy originales, deslumbrantes por su don adivinatorio y su humor tan inesperado y mudable”.¹³ Como puede inferirse la valoración parte por alabar una cierta autonomía de estos personajes respecto a las instituciones literarias que los publicaban y por una escritura de sello propio, astuta y original.

La añoranza de figuras de críticos de profesión¹⁴ anteriores a la década de los setenta se vuelve un tópico un tanto contradictorio cuando se lo relaciona con el rechazo hacia un impresionismo crítico y la demanda de sistematicidad y rigurosidad de los estudios literarios,¹⁵ ambas posturas introducidas por las corrientes universitarias que comienzan a enclavarse en Chile en la década de los sesenta. No obstante, esta admiración además de adherir a elementos

⁹ Eduardo Llanos Melussa, “Sobre la crítica chilena actual”, *Piel de Leopardo*, Año II, N° 4, diciembre 1993 - marzo 1994, p. 28.

¹⁰ Soledad Bianchi, “La crítica: una lectura posible”, *Piel de Leopardo*, Año II, N° 4, diciembre 1993 - marzo 1994, p. 28.

¹¹ Carlos Iturra, “La crítica literaria en Chile hoy”, *Reseña*, Año IV, N° 11, p. 41.

¹² Carlos Iturra, “Crítica de la crítica”, *El País*, 27 de Junio de 1991, p. 15.

¹³ Adriano Amnética, “Crítica Literaria”, *El Centro*, Talca, Lunes 17 de enero de 1994, p. 3.

¹⁴ Aunque entre los críticos de las generaciones previas al 1970 sólo Alone se dedica exclusivamente a la literatura.

¹⁵ El impresionismo crítico es atribuido fundamentalmente al trabajo de Alone, quien apelaba a las obras desde sus gustos literarios.

verbales de la retórica de la producción textual, también concuerda con el carácter dialógico de la crítica de esos años, en los que proliferaban los medios de comunicación masivos y las revistas literarias, y en que el intelectual tenía un papel de guía de la cultura. Una época en donde se señala que la crítica sí influía en el ánimo de un público lector ávido de escritura. Esta nostalgia, al mismo tiempo, delata cierta mentalidad de inquilino, en donde se necesita de un patrón que ‘ordene la casa’ o, una situación que Rodrigo Cánovas ha descrito en términos del discurso de la ‘Ley del Padre’, vale decir, un discurso que apela y busca asegurar la continuidad en el tiempo.¹⁶

Dentro de esta mirada melancólica y con respecto a las posibilidades de presente de una crítica literaria, hay dos corrientes que se oponen al interior de *Piel de Leopardo*. La primera enfatiza como una de las razones de la crisis la falta de críticos de peso o a la ausencia de un cuerpo crítico estable, mientras que la segunda niega esta carencia y señala que, pese a existir una renovación crítica y una polifonía de voces, lo que en realidad faltan son los espacios de inserción. Hay una confianza y una desconfianza paralelas que dan un pronóstico incierto y hasta un tanto desalentador a la hora de enfrentarse al tema.

Cuando a mediados de los noventa Ignacio Valente¹⁷ anuncia su retiro de la crítica dominical de la “Revista de Libros”, para escritores como Eduardo Llanos no queda más que el descampado, pues tal como señala en *Piel de Leopardo*, “no se ve un equipo de recambio. Por el contrario: en nombre de una mayor ‘especialización’ y de un inmanentismo que se supone superación del impresionismo, emergen acá y allá críticos y profesores de literatura que más bien operan como sepultureros de la sensibilidad y alegría de leer”.¹⁸ Acá se halla el alegato explícito a los lenguajes académicos y sus modos operacionales para acercar el texto literario al público, pero además encontramos una desconfianza hacia el trabajo de críticos que comparten tribuna en la misma década con este poeta. Sobre todo, lo que se extraña es la falta de organicidad

¹⁶ Rodrigo Cánovas, “Los tiempos del desencanto vital”, *Simpson Siete. Revista de la Sociedad de Escritores de Chile*, Volumen XII, segundo semestre 2000, p. 94.

¹⁷ Ignacio Valente es el seudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote perteneciente al Opus Dei y que al mismo tiempo es poeta, ensayista y crítico literario. Sus columnas aparecen semanalmente en el diario *El Mercurio* entre 1966 y 1991. Esto es un hecho no menor, considerando que la edición dominical de este periódico superaba los trescientos mil ejemplares. En un principio, Valente comparte tribuna con críticos literarios como Hernán Díaz Arrieta y su poder se halla relativamente equilibrado dentro del campo crítico literario. Sin embargo, luego del Golpe de Estado y el establecimiento de las nuevas políticas culturales de censura y represión, él es el único que permanece vigente, pues en su calidad de sacerdote es afín al gobierno militar y al medio en el que escribe. Bernardo Subercaseaux señala que es justamente esta afinidad con el gobierno de Augusto Pinochet lo que le permite encarar las tensiones al interior del espacio público administrado y poseer una postura ideológica y estética definida, postura que, no hay que olvidar, permanece ligada a las teorías idealistas del arte y a una tradición conservadora y religiosa que en ocasiones enjuicia a los autores más que a sus obras.

¹⁸ Eduardo Llanos Melussa, “Sobre la crítica chilena actual”, Op. Cit.

que permita taxonomizar tendencias y estilos, al mismo tiempo que se reclama por la novedad de los actores, pues hay que considerar que estas declaraciones no significan que en Chile no existieran críticos literarios, que de hecho los hay.¹⁹ Ya otros medios venían anunciando la misma idea que defiende Llanos Melussa sobre la falta de un equipo concreto:

[H]ay voces y posturas divergentes y/o convergentes que descubren y valoran obras, las ponen en relación, guían e informan y dialogan con los autores y los lectores en un lenguaje ajeno a pedanterías y retóricas, accesible y comunicativo, tal como lo exigen esos medios. No existen generaciones de críticos o escuelas de posturas distintas como sucede —guardando las proporciones— en la crítica cinematográfica en Chile, o literaria en los Estados Unidos. Hay, pues, algunos críticos, y no pienso que ellos alcancen a formar un cuerpo crítico, es decir, una Crítica Literaria Chilena.²⁰

Pese a ubicarse del lado opuesto al de Llanos con respecto a la complejidad de las escrituras, las opiniones de Juan Andrés Piña apuntan a lo mismo. Posturas como éstas niegan la existencia de una crítica literaria nacional como un sistema²¹, opinión compartida por Alberto Fuguet, que declara tajantemente que “[ve] la crítica literaria inexistente”,²² y también por Camilo Marks, que cree que “es difícil hablar con propiedad de la crítica literaria cuando ésta es casi inexistente en los medios de comunicación”.²³

La crisis de la crítica, imputada a la ausencia de un cuerpo importante de voces destacadas, lleva a pensar en las relaciones entre los pares al interior de este campo. El lamento por un circuito reducido, donde faltan críticos sólidos, pareciera ante todo transformarse en una suerte de ‘ninguneo’ a la hora de reconocer el trabajo intelectual ajeno. No es posible que en un área donde hay varias escrituras, algunas de mayor o menor calidad, los propios compañeros de

¹⁹ Piénsese por ejemplo en Patricia Espinosa, Grínor Rojo, Nelly Richard, Raquel Olea, Luis Ernesto Cárcamo, Javier Campos.

²⁰ Juan Andrés Piña, “La crítica literaria en Chile hoy”, *Reseña*, Año IV, N°11, p. 39.

²¹ Acá sistema lo entendemos en el contexto de su organicidad, pero también desde los planteamientos de Itamar Even-Zohar, quien introduce la noción de Polisistema para referirse al análisis de sistemas y fenómenos de yuxtaposición lingüística y cultural. Según el teórico, en las situaciones polisistémicas siempre existe un centro y una periferia, en la que se observan movimientos hacia ambos sentidos, así como el desarrollo de los mismos. Esta visión surge porque la crítica, durante mucho tiempo, sólo atendió a la llamada literatura canónica, desentendiéndose de sus formas marginales y quedando muchas veces fuera del sistema obras de gran valor. En este sentido Zohar afirma que lejos de permanecer desconectados lo que se producen son casos de interferencia, en los cuales el sistema fuente hace préstamos al sistema receptor, pudiendo jugarse este papel en ambas direcciones, tanto desde/hacia el sistemas dominante como desde/hacia los periféricos.

²² Alberto Fuguet, “La crítica literaria en Chile hoy”, *Reseña*, Año IV, N°11, p. 38.

²³ Camilo Marks, “La crítica literaria en Chile hoy”, *Reseña*. Año IV, N°11, p. 42.

trabajo sean incapaces de reconocer los méritos. Son sólo unos pocos los que se atreven a dar nombres y a criticar positivamente el trabajo de sus colegas (y no a sus colegas), lo que pareciera ser también una suerte de autosilenciamiento y temor a destacar en el medio o, si se lo prefiere, la puesta en escena de la incapacidad para generar una autocrítica, pues ¿cómo hablar de crítica si se la está negando? Efectivamente, aquellos a quienes les causa molestia la mediocridad de las reseñas, columnas, entrevistas y otras manifestaciones que hablan de los textos literarios en los medios de comunicación masivos, olvidan por momentos que ellos mismos han colaborado regular u ocasionalmente en estos.

La segunda postura plantea una mirada más positiva al respecto. Es cierto que hay nostalgia, pero esta se ha superado y hay confianza en el recambio. Se trata de una “polifonía actual donde conviven la crítica feminista, deconstruccionista, psicoanalítica, sociológica, no ortodoxa, etcétera”.²⁴ El cuerpo crítico se ensancha y aparece toda una generación de críticos de recambio, de la que se esperaba trajera nuevos aires a las letras chilena y dejara atrás la omnipotencia que había ostentado Ignacio Valente. Figuras como: Camilo Marks, Soledad Bianchi, Raquel Olea, Carlos Orellana, Antonio Avaria, Patricia Espinosa, Carlos Iturra, Luis López-Aliaga, Luis Ernesto Cárcamo Huechante, Mariano Aguirre, etc., a la vez que una serie de escritores que se transforman en críticos como: Pía Barros, Diego Muñoz Valenzuela, Arturo Fontaine, Gonzalo Contreras y Darío Oses.

Pero ante la abundancia de posturas y voces que vienen desde territorios intra y extraacadémicos la paradoja es la siguiente: con el fin de la dictadura militar y el inicio de la transición democrática se abren espacios culturales que antes estaban cerrados o eran inexistentes. Regresan artistas y académicos que se hallaban en el exilio y se produce una explosión de actividades como recitales, exposiciones, muestras teatrales, etc. Con todo, se trata de demostrar que se están instalando en el país nuevas políticas de libertad cultural y democrática a través de actos de participación masiva. Sin embargo, allende la mirada esperanzadora de los críticos, lo que ocurrió fue que dentro de la producción en este género, el mercado introdujo sus exigencias y la massmediatización de la cultura desplazó la importancia de la cultura letrada subordinándola a sus producciones. La sección literaria pasó a ocupar las mismas páginas que cultura y espectáculos y la crítica literaria tuvo exigencias disímiles a las que inicialmente creían los críticos y escritores. Como señala Hernán Vidal,²⁵ se trataría, en los primeros años de la Concertación, de reclutar intelectuales entre sus filas para dar una visión integradora de la cultura, una ilusión de debate que en el fondo no deja de ser más que eso, una ilusión, porque el intelectual sólo es realmente considerado cuando entra al espectáculo de una democracia de debate pluralista.

²⁴ Soledad Bianchi, op. cit., p. 28.

²⁵ Hernán Vidal, “Revista de Crítica Cultural”, *Tres argumentaciones posmodernistas en Chile*, Santiago, Mosquito Comunicaciones, 1998, p. 11-54.

Pero el pluralismo descansa en una ilusión, pues lo que caracteriza la realidad del campo cultural es la falta de espacios de recepción de las escrituras, conflicto mayor, que se afina en el débil andamiaje cultural de la democracia. El último número de *Piel de Leopardo* así lo plantea, cuando se señala en el editorial que la revista no pretende “competir contra el oficialismo, [...] en medio de este activismo cultural cumpleaños y obsolescencia crítica”²⁶. Tal como señala Raquel Olea en el dossier de la revista, la crítica literaria chilena se ejerce en espacios frágiles de modo azaroso y casual, casi anecdótico en los medios en los que aparece. El trabajo del crítico es pobremente valorado y definitivamente mal pagado, un excedente sin garantía de supervivencia. La pluralidad de escrituras y opiniones no se traduce en una variedad de expresiones porque en el primer quinquenio de los noventa aún prima la escasez de suplementos culturales, cuyos intelectuales, o bien se mantienen fijos —como ocurre en *El Mercurio*—, o bien se van reduciendo por problemas de presupuesto —*La Época*—. Además, los espacios para la crítica se ven disminuidos porque comienza a ganar terreno un nuevo tipo de escritura sobre los textos: la reseña periodística y el comentario de lenguaje fácil, “escritos, en su mayoría, por colaboradores permanentes, lectores, más o menos perspicaces, de las más variadas procedencias y formaciones”.²⁷

El concepto de crítica defendido por quienes escriben en la revista se acerca a un tipo de escritura que deja fuera formatos relacionados ante todo con el periodismo. Olea los menciona: el comentario y la reseña de lenguaje simple. Sin embargo, esto no quiere decir que en *Piel de Leopardo* no se incluyan reseñas o comentarios breves sobre textos literarios, muy por el contrario, cada número dedica una cierta cantidad de páginas a la revisión de nuevas publicaciones y a la mención de otras obras que no se alcanzan a reseñar, pero cuyos títulos y autores se incluyen en una sección titulada ‘Acantilado’. Lo importante es cómo se habla de ellas, en qué medida las escrituras conectan con sus contextos y esto, es lo que veremos en el siguiente apartado.

CONCIENCIA DE UNA CRÍTICA QUE PIENSE SUS LENGUAJES Y RELACIONES CON
LA CULTURA

El discurso planteado por la revista no reduce la crítica literaria al comentario del texto, sino que la entiende como una escritura que teje una serie de relaciones culturales desde el análisis de los textos. La crítica se transforma en un actante esencial para merodear los espacios del poder, porque en su función política es capaz de interferir y resistir en los modos y las relaciones que se imponen para comprender la cultura; formas y lecturas que la mayoría de las veces consensúan con las que el mercado asigna para comprender la literatura y las políticas textuales.

²⁶ “Editorial”, *Piel de Leopardo*, Año III, N° 5, octubre 1994 - marzo 1995, p. 3.

²⁷ Soledad Bianchi, “La crítica: una lectura posible”, *Piel de Leopardo*. Año II, N° 4, diciembre 1993 - marzo 1994, p. 28.

El intervencionismo y la resistencia parten del reconocimiento de que la crítica se ejerce desde territorios individuales, sociales y culturales y que, en sus relaciones con la teoría literaria, se engarza necesariamente con ideas políticas y valores ideológicos. Es ella la que permite y abre caminos diferentes para entender la cultura, y “establece en su discurso posiciones acerca de las relaciones y las funciones entre literatura y sujetos sociales”.²⁸ La crítica entendida como “el modo de mirar la cultura y lo social desde la productividad política de un texto”,²⁹ definición que permite justificar el por qué para *Piel de Leopardo* sus tiempos son otros a los impuestos por la inmediatez del mercado. No se trata de una crítica que busca estar en los *rankings* de venta o aparecer en los medios más prestigiosos a nivel de consumo:

Piel de Leopardo rompió entonces ese descampado crítico manufacturado por los consorcios editoriales y la prensa comercial, reseñando justamente aquellos libros que no tenían recepción crítica ni eran parte del tinglado editorial, aunque su calidad fuese similar o mejor a lo recogido por la crítica oficialista. Hay que pensar que en ese momento los portales de internet aún no estaban masificados, por tanto muchas obras de notable calidad permanecían invisibles.³⁰

La revista se transformó en un referente literario que creó desde la crítica y la creación sus propios circuitos de circulación, llegando incluso a distribuirse en Argentina a través del poeta Jorge Lagos Nilsson. En Chile también se distribuyó en algunas regiones: Valparaíso, Concepción y Valdivia, demostrándose cierto ánimo descentralizador que iba de la mano con una serie de proyectos que apuntaban a la participación de sus colaboradores en la esfera pública. Como señala Sepúlveda, no se trataba sólo de “un medio impreso sino que también [de] un colectivo de escritores y artistas involucrados en la praxis cultural inmediata”³¹ que participó en diversas ferias del libro en Chile y que además organizó recitales poéticos y charlas literarias en Santiago, La Serena, Concepción, Puerto Montt y Puerto Varas. La intervención en el espacio real por medio del ‘colectivo’, no sólo de poetas sino también de fotógrafos y músicos (entre ellos Álvaro Hope, Paco Toledo, Marta Román, Claudio Bertoni y Joe Vasconcellos), se puede leer como estrategia para apelar a la contingencia desde la creación de productos culturales orientados a circuitos de intereses híbridos:

Nuestro modo de intervenir era político en su sentido de ruptura y disensión, asumiendo una perspectiva callejera que centraba la ciudad como espacio

²⁸ Raquel Olea, “Literatura y crítica: deseos y destinos”, *Piel de Leopardo*, Año II, N° 4, diciembre 1993 - marzo 1994, p. 30.

²⁹ Op. Cit.

³⁰ Jesús Sepúlveda, Entrevista, *Piel de Leopardo: 14 años después*, Por Macarena Silva, Septiembre de 2009.

³¹ Op. Cit.

de enunciación. [...] En tal sentido, desplazamos las temáticas de interés oficial y académico (la memoria, la democracia, la utopía, los DD.HH., etc.) a un área de mayor vitalidad e interés inmediato; la calle, la música y la fotografía, por ejemplo.³²

El entendimiento de una crítica desde sus posibilidades políticas se inserta en el debate general sobre el anacronismo y la desvinculación social en que ésta cayó influida por las corrientes teóricas introducidas en los años sesenta, las cuales aún tendrían predominancia en su discurso. Vale destacar que antes del año 1973 hay una renovación crítica en donde la Universidad tiene un papel importante, puesto que sirve como canal de modernización que busca superar el impresionismo a la vez que dar sistematicidad y complejización al discurso literario. En este sentido se introducen nuevas corrientes de pensamiento relacionadas con la Estilística, el Estructuralismo, el Existencialismo, la Escuela de Frankfurt y el Socio-Historicismo, pero sobre todo se busca una crítica culturalógica que forma parte de un proceso que tiene como fin constituir una identidad nacional que integre a los grupos desplazados de la cultura. Sin embargo, con el Golpe de Estado esta renovación crítica dentro de las Universidades se ve interrumpida y se abre paso a una etapa que Bernardo Subercaseaux llama del ‘encapsulamiento teórico’.³³ Durante estos años el trabajo docente fue intervenido y se cerraron carreras y facultades,³⁴ lo mismo que se clausuraron revistas y medios de comunicación.³⁵ Las políticas del gobierno militar que operaban a través de la censura y la represión, hicieron que la crítica literaria retrocediese desde el enfoque socio-histórico —que había primado en los últimos años— hacia un enfoque netamente Estructuralista y Semiótico.

La postura que se asume unánimemente en la reflexión crítica desarrollada en *Piel de Leopardo* responde a la necesidad de un pensamiento situado desde los contextos culturales en los que la crítica literaria se produce, un pensamiento que enfrente las problemáticas específicas del circuito chileno y vincule lo literario con los procesos históricos. Una crítica que salga del texto, pero con el texto. En palabras de Raquel Olea:

Creo que la teoría literaria no ha estado nunca desligada de ideas políticas y valores ideológicos. La crítica se ejerce desde un lugar individual, social, cultural, que establece en su discurso posiciones acerca de las relaciones y

³² Op. Cit.

³³ Bernardo Subercaseaux, *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960 – 1982*, Santiago, Céneca, 1983.

³⁴ Por ejemplo las carreras de Sociología y Ciencia Política en la Universidad de Chile.

³⁵ Se cierran las revistas *Paloma*, *Hechos Mundiales*, *Mayoría*, *Punto Final*, *Chile hoy*, *Onda*, *Saber para todos* y *Ramona*. También se clausuran los diarios *Puro Chile*, *El Siglo*, *El Clarín* y *Noticias de Última Hora*, y las agencias informativas ctk, de Checoslovaquia, y Prensa Latina, de Cuba.

las funciones entre literatura y sujetos sociales. Hacer crítica literaria puede ser un modo de mirar la cultura y lo social desde la productividad política de un texto, y en ese sentido sus plazos son otros que los de la oferta de la temporada.³⁶

Las afirmaciones sobre el anacronismo crítico se engarzan también con la crítica hacia una escritura que en Chile se halla asociada a cierta sospechosa neutralidad, la cual encubre desde políticas mercantiles de publicidad, distribución y venta, hasta alianzas “más o menos conservadoras en términos de moral sexual, concepciones de la familia, de los lenguajes y de las relaciones de género; hasta lo más manoseado de gastadas ideologizaciones de lo oficial y lo disidente”.³⁷

Un estancamiento temporal e inmanentismo analítico que, por otro lado, también se deben a la falta de renovación curricular y a la burocracia investigativa que se mantiene al interior de las universidades chilenas en la primera mitad de los años noventa. Esta falta de movilidad conlleva al estancamiento teórico, a lo que hay que sumar que muchos de los intelectuales temen transar con la masa por un desprecio generalizado a los massmedia. Así, a la poca oportunidad para profesores y estudiantes habría que agregar que “[e]l academicismo es en nuestro país un filtro para cualquier posición social subalterna, ya que sustenta criterios de canonización privados tanto o más dañinos que los ejercidos por la canonización inmediata y pública que impone la prensa”.³⁸ Eduardo Llanos Melussa comparte estas opiniones pero agrega otras razones al afirmar que la crisis del estatuto de la crítica literaria chilena pasaría por: “El semioticismo snob (estructuralista o postestructuralista) que imita o más bien remeda a Barthes, Kristeva, Lacan y Derrida”³⁹, “el historicismo reduccionista

³⁶ Raquel Olea, “Literatura y crítica...”, Op. Cit., p. 30.

³⁷ Ídem.

³⁸ Patricia Espinosa (Ed.), “Estudio Preliminar”, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis editores, 2003, p. 17.

³⁹ Claramente se deja sentir en sus palabras un sesgo a la Escena de Avanzada y a críticas como Nelly Richard, quien utiliza por primera vez el término dentro del contexto de las artes visuales para analizar un conjunto de obras del período 1977 a 1981. Estas obras se caracterizaron por transformar las mecánicas de producción utilizadas por el circuito de arte chileno y por subvertir los códigos de comunicación cultural impuestos por la Dictadura. La formulación del nombre ‘Escena de Avanzada’ tiene que ver con las raíces vanguardistas que se confiere a las obras de aquellos que conforman dicha Escena. No obstante, la Avanzada sería la neovanguardia chilena y no la vanguardia, esta última más arraigada a un imaginario en que su actuar se mueve completamente fuera del sistema. La neovanguardia, al contrario, no apela al sistema desde fuera, sino que “se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de ‘(des)plazamiento deconstructivo’ y de ‘interferencia estratégica’, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional” (Richard, Nelly. “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién le teme a la neovanguardia?”, *Arte y Política*, Santiago, Consejo Nacional del libro y las artes, 2005, p. 44.). Así, la Escena de Avanzada estaría reelaborando la van-

que ve la obra como documento epocal”, “el psicologismo más o menos freudiano”, “el positivismo ingenuo, carente de imaginación y obsesionado con la identificación de fuentes, influencias y filiaciones”, “la estilística de minucias” o el “gacetillerismo deportivo o publicitario”.⁴⁰

A la pregunta sobre cómo lo político y la preocupación por el sujeto social debe ser planteado por la crítica, *Piel de Leopardo* plantea su respuesta tangencialmente. Es raro ver en la revista alusiones directas a los problemas que se trataban en la última década del siglo, temas como los Derechos Humanos, la memoria, la gobernabilidad y la justicia versus los desafíos económicos. La revista no es confrontacional ni arma un diálogo directo con los personajes e instituciones del Estado sino que es tarea del lector comenzar a hacer las relaciones correspondientes. Si se tocan temas del mercado, no se lo hace desde la contingencia política-cultural, sino desde reflexiones que se sitúan en territorios externos y a la vez en problemáticas paralelas. Cuando en el número tres de la revista se incluyen cinco textos sobre el alemán Joseph Beuys, artista que resulta ser decisivo para las concepciones de arte de la neovanguardia chilena, lo que se busca es ampliar el espacio de las interpretaciones en el debate sobre el arte y su relación con el hombre y la sociedad: “Beuys, ese artista cuya obra reconocemos en trabajos de arte local de tiempo apenas reciente y tal vez hasta hoy. Entonces escribir sobre Beuys es escribir también sobre cosas que aquí sucedieron; esta es la posibilidad de Beuys ahora y acá”.⁴¹ Incluir un dossier sobre este artista que trabajó en los años sesenta y setenta en Europa y los Estados Unidos, no sólo convoca el trabajo del C.A.D.A.⁴² y la Avanzada en el contexto chileno —lo que pone en diálogo a *Piel de Leopardo* con la *Revista de Crítica Cultural*—, sino que también permite desprender la idea de la integración arte/vida que ellos promovían en sus intervenciones. Para Joseph Beuys toda persona es artista, en virtud de una creatividad potencial, por lo que el arte puede dirigirse a todos los campos de la vida social. No se trataría de un arte estático, sino de un arte en movimiento abierto al cambio y a las transformaciones, un arte que, por lo demás, sale del espacio del museo y la academia para abrirse al espacio público. Así vuelvo a citar, pero de modo más extenso, a Jesús Sepúlveda, cuando se refiere a las estrategias de la revista:

guardia desde posicionamientos estéticos pero también político-culturales y sociales. Por otra parte, Richard quiere evitar concepciones nostálgicas ligadas a la vanguardia y por eso mantiene el término de ‘avanzada’ en lugar de ‘avant garde’, y ‘escena’ en lugar de ‘grupo’, para darle una caracterización local y, a la vez, enmarcar a la avanzada en un estrato emparentado con el psicoanálisis.

⁴⁰ Eduardo Llanos Melussa, “Sobre la crítica chilena actual”, Op. Cit.

⁴¹ “Beuys / Cinco autores, 4 textos”, *Piel de Leopardo*, Año II, Nº 3, agosto 1993, p. 16.

⁴² C.A.D.A. o Colectivo de Acciones de Arte, es uno de los tres grupos que conforma la Escena de Avanzada. Los otros dos son el trío Eugenio Dittborn-Ronald Kay-Catalina Parra y el trío Nelly Richard-Carlos Leppe-Carlos Altamirano. El C.A.D.A., por su parte, está conformado por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Fernando Balcells, Lotty Rosenfed y Juan Castillo.

Nuestro modo de apelar a la contingencia política fue oblicuo en relación a los temas discutidos por la *intelligentsia* académica de la época. Nuestro proyecto no era elaborar un corpus conceptual que avalara el consenso y la continuidad partidaria de la Concertación, sino que buscaba disentir. Nuestro modo de intervenir era político en su sentido de ruptura y disensión, asumiendo una perspectiva callejera que centraba la ciudad como espacio de enunciación. En tal sentido, desplazamos las temáticas de interés oficial y académico (la memoria, la democracia, la utopía, los DD.HH., etc.) a un área de mayor vitalidad e interés inmediato; la calle, la música y la fotografía, por ejemplo. Así, escritores vinculados a la academia como Willy Thayer y Pedro Lastra fueron capaces de desdoblarse para asumir nuestra página en blanco, lo mismo hicieron fotógrafos como Álvaro Hoppe, Paco Toledo y Marta Román. El resultado fue una revista híbrida que, sin ser académica ni elitista, tenía un alto nivel de reflexión que obligaba al lector a pensar más allá de su zona de bienestar.

Si los productos culturales se orientan a consumidores específicos, aquellos que buscaba *Piel de Leopardo* debían situarse en la zona de la no complacencia. Pero, ¿Qué es la no complacencia? ¿Un lector que no esté de acuerdo con las lecturas oficiales de los textos o uno que esté en constante cuestionamiento de ellos? La revista pareciera apuntar hacia ambos, pero no da una respuesta. Lo que sí está claro es que no se trata de un lector común, ni de uno que no posee conocimientos específicos sobre el mundo literario. Porque entre las palabras de Sepúlveda y la revista como objeto de análisis, pareciera haber una contradicción en lo referido a las formas de escrituras que buscan alejarse de lo académico, y a los posibles lectores a los que la revista va destinada, el lector ideal si se lo quiere llamar de otro modo. Si pretende alejarse de lo académico es porque también persigue ensanchar la recepción más allá de los márgenes universitarios, con lenguajes que favorezcan el entendimiento y cautiven estéticamente y esto, en la revista, en gran medida se logra ya sea por medio de la creación poética y narrativa, así como por la inclusión de autores que hablan de lo callejero, de la música y de la fotografía. Ejemplos son los artículos, “La ciudad de la furia, apuntes sobre la ciudad, los jóvenes y la marginalidad” de Jaime Lizama,⁴³ “Un monólogo de Zappa y Boulez”, de Juan Pablo González,⁴⁴ o las fotografías de Mauricio Valenzuela, Claudio Bertoni y Paz Errázuriz repartidas en las cinco ediciones. Sin embargo, la revista también cae en aquello de lo que busca distanciarse, lo que se demuestra en el mismo dossier sobre crítica ya citado, donde las escrituras de Federico Shopf o Raquel Olea desmienten este afán antiacadémico, o, en el resto de los números, en la selección de los

⁴³ Jaime Lizama, “La ciudad de la furia (apuntes sobre la ciudad, los jóvenes y la marginalidad)”, *Piel de Leopardo*, Año I, N°1, agosto 1992, pp. 12-15.

⁴⁴ Juan Pablo González, “Un monólogo entre Zappa & Boulez”, *Piel de Leopardo*, Año II, N° 2, enero-marzo 1993, pp. 12-13.

artículos que sin duda exigen un lector inserto en la cultura letrada. El primer número, abre con un texto de Sergio Parra sobre John Ashbery, “Soy un poeta importante y nadie me entiende”, para continuar con “El yo equidistante de Ramos Sucre” de Eduardo Vassallo; “Mahfud Massis o la estirpe de un soñador”, de Jesús Sepúlveda; o “Esto no es un sueño: sobre *El príncipe de las tinieblas* de John Carpenter”, de Tomás Harris. El segundo número sigue la misma tónica, en un artículo sobre teoría titulado: “En torno al Empirismo Radical de Georges Bataille”, de Miguel Vicuña Navarro; lo mismo que el tercero, donde aparece un texto de Martín Cerda sobre Roland Barthes: “Una escritura encarnada (ensayo inédito sobre Roland Barthes)”, y los ejemplos continúan.

Antagonista a la idea de academia, *Piel de Leopardo*, a pesar de la convocatoria de textos que necesitan de un lector instruido, o por lo menos, con ciertos conocimientos teóricos sobre arte y literatura, sí logra su otro objetivo, a saber, insertar en el contexto nacional textos y autores de la cultura letrada que no necesariamente son los más citados por los medios de comunicación escritos o la cátedra universitaria de los años noventa⁴⁵ y que, además, también apuntan a un contexto latinoamericano. En la revista se escribe acerca de Néstor Perlongher, Clarice Lispector, Severo Sarduy y la nueva poesía cubana, por citar algunas muestras. En este sentido, habría que concluir, que la diferencia no se refiere a un asunto de lenguajes o de conceptos, sino a una apuesta temática y de escritores que no figuraban en los medios populares.

La vasta inclinación hacia el género poético, tanto desde el ensayismo crítico como desde la creación literaria y visual,⁴⁶ desafía la excesiva atención que los medios nacionales daban a los narradores y hacen que la revista establezca su toma de posición en el campo. El número 4 de la revista, en su editorial, da una visión clara de sus objetivos literarios:

Pretendemos, en esta edición, hacer un mentís a aquellos que fagocitan —autores y lectores— del boom novelístico en boga; pequeñas copias o reflejos de ese otro invento comercial que se fraguó en la década del 60 a costa de una delirante adhesión política. En efecto, frente a esta sobreabundancia “balzaciana” queremos resituar el discurso poético mediante una sugerente muestra de textos chilenos. No es que no nos guste la novela; se trata de tomar riesgos y hacer apuestas disensuales.⁴⁷

Como ya se señaló en un principio, el gesto editorial y selectivo de *Piel de Leopardo* tiene como fin desmentir en el plano público el exitismo de la novela chilena de comienzo de década, pues se estaría tratando sólo de una moda generada por el grupo Planeta y su colección Biblioteca del Sur y que no daría

⁴⁵ Ejemplos de ello era los teóricos Jameson, Baudrillard, Deleuze y Guattari.

⁴⁶ En cada número se publican fotografías que no sólo acompañan los textos sino que poseen estatuto de texto por sí mismo, a veces incluso ocupando la totalidad de la página.

⁴⁷ “Editorial”, *Piel de Leopardo*, Año II, N° 4, diciembre 1993 - marzo 1994, p. 3.

cuenta de la vasta amplitud de estilos, grupos y posiciones literarias. Es acá donde la crítica literaria debe estar más que nunca interrogándose por su propio discurso, porque en ella y a través de ella se pueden detectar las coyunturas de poder que se articulan como resistencias o interferencias a las formas de comprender la cultura consensuadas o no con el mercado.

La perspectiva de una crítica conciente de sus lenguajes y que se halla inserta en el espacio público es precisamente lo que más interesa como tema de discusión en *Piel de Leopardo*, más allá de su rol de agente legitimador de obras literarias. Pero el problema de una crítica así en los años noventa es que ésta ha perdido sus apoyos, sus conexiones con la cultura y la credibilidad de sus bases ideológicas:

La actividad crítica no ha logrado en esta democratizada escena lograr el estatus que alguna vez tuvo. Hoy la crítica es ejercida indiscriminadamente por escritores, periodistas, aficionados, profesores, doctores en literatura. Su ejercicio aparece informal, artesanal, desarticulado del andamiaje de la producción editorial y sus instancias de lectura, producción y marketing que construyen la distribución y recepción de los textos literarios.⁴⁸

La pregunta que queda dando vueltas en torno a estas afirmaciones es cuál es entonces ese estatus y en qué tiempo la crítica sí lo poseía. La respuesta parece estar el quinto número de la revista, cuyo número especial está dedicado a Carlos Díaz Loyola, más conocido como Pablo de Rokha, poeta chileno que se suicida en septiembre de 1968, o en una entrevista al poeta Gonzalo Millán, donde se señala que “la promoción del 60 ha sido la más castigada.”⁴⁹ No son escasas las referencias a trabajos de escritores que se posicionan en el campo antes de la década de los noventa, incluso mucho más atrás, escritores chilenos como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Claudio Giacóni, Mauricio Wacquéz, Nicanor Parra, Winnett, Carlos y Pablo De Rokha y el ya nombrado Gonzalo Millán.

Junto a la desarticulación con el mundo editorial, mirada que parece apuntar más hacia el mundo editorial independiente que a los grandes consorcios —quienes sí poseen la atención mediática—, el asunto de una crítica inestable en la última década del siglo es sugerido desde la inconciencia de su poder y de sus funciones en quienes la ejercen. Esta actividad escritural vuelve al crítico un ser frágil, porque ella es capaz de inhibir y censurar al crítico sin que éste mismo lo sepa. He aquí un peligro, la crítica puede jugar un papel de apertura o de cierre y el sujeto de la crítica corre el riesgo de no saber desde qué moral actúa o qué prejuicios canaliza en su práctica al interior de los términos que selecciona para hablar de la cultura. Para Federico Shopf, términos como

⁴⁸ Raquel Olea, “Literatura y crítica...”, Op. Cit., p. 30.

⁴⁹ Gonzalo Millán, Entrevista, “La Dictadura corrigió mis poemas”, *Piel de Leopardo*. Año III, N° 5, octubre 1994 - marzo 1995, pp. 26-29.

‘época’, ‘generación’ o ‘período’ pueden llegar a ser totalizantes, aunque, por supuesto, dependiendo del contexto y las formas en que se los utilice. Se trata por sobre todo de una crítica que se piense a sí misma desde sus bases ideológicas, en un juego que cerque y acerque el texto a los lectores en su proceso de mediatización, reconstruyendo o anticipando parámetros nuevos con conceptos de análisis pensados desde sus significaciones y que permitan analizar las obras nuevas y las antiguas “a la luz de la situación actual.”⁵⁰

Orientar a la crítica a repensarse desde la cultura implica también un reconocimiento de contigüidad entre los textos literarios con otras situaciones, textos, contextos, imágenes y conceptos que están en condiciones de modificar sus referencias y significados, transformándose ella misma en un modo de hacer literario que se ofrece como espectáculo de escritura, espectáculo entendido en el sentido de la puesta en escena, de un despliegue técnico de conceptos y formas de expresar el pensamiento crítico y de armar un tejido de relaciones textuales con sus referentes a modo de abrir también el texto a lo no dicho, a nuevas significaciones que surjan a partir del contacto con otros signos.

⁵⁰ Federico Schopf, “Una crítica (im)posible”, *Piel de Leopardo*, Año III N° 5, octubre 1994 - marzo 1995, pp. 44-45.

LA REVISTA DE VALPARAÍSO (1842): ÍNDICE Y COMENTARIO

Pedro Lastra*

Al referirse al “movimiento de emancipación intelectual promovido en 1842”, J. V. Lastarria establece en sus *Recuerdos Literarios* la significación de ese año en el propósito que animó a los escritores del periodo romántico por “difundir las nuevas ideas”. En efecto, las palabras “emancipación” o “independencia” son las voces claves para describir ese empeño, como ha sido señalado en numerosos estudios dedicados a sus protagonistas principales y a las realizaciones cumplidas por ellos en diversos aspectos de la actividad educacional, literaria, histórico-social, editorial o periodística.

1842 debe considerarse, pues, como un año memorable en nuestro proceso cultural. Los mencionados *Recuerdos* de Lastarria constituyen una buena guía para familiarizarse con la acción de los hombres del 42, según el testimonio de parte de uno de sus ductores; un testimonio no ajeno a inevitables parcialidades, pero pródigo en noticias orientadoras para el lector de hoy, desde el episodio mayor que fue el establecimiento de la Sociedad Literaria, el día 3 de mayo, hasta la relación de los participantes en las revistas y periódicos que circularon por ese mismo tiempo en el país.

Un ejemplo de esa coincidente actividad es el curso de tres órganos de difusión de intereses literarios, o generales, como denominó Lastarria a uno de ellos: *Revista de Valparaíso*, publicación mensual fundada por Vicente Fidel López, y cuyos seis únicos números aparecieron entre febrero y julio; *El Museo de Ambas Américas*, semanario editado por Manuel Rivadeneyra, también en Valparaíso, y dirigido por el escritor colombiano Juan García del Río: se inició el 14 de abril y terminó en diciembre; *El Semanario de Santiago*, del 14 de julio de 1842 al 2 de febrero de 1843, correspondiente a la entrega número 31.

Sobre estas realizaciones editoriales hay noticias detalladas en libros como los de Lastarria y Emir Rodríguez Monegal,¹ para remitir en este punto a dos recuentos y valoraciones temporalmente muy diferenciados y, sin embargo, no poco complementarios. Pero como me propongo sólo la descripción y reseña de la *Revista de Valparaíso* —al parecer la menos frecuentada de esas publicaciones— esta breve relación contextualizadora puede estimarse como suficiente.

Sobre *El Museo de Ambas Américas* y *El Semanario de Santiago*, así como sobre *El Crepúsculo* (que apareció entre el 1° de junio de 1843 y el 1° de agosto de 1844) hay bibliografías o referencias al alcance de los lectores. Sus respectivos

* Poeta y ensayista. Miembro del Consejo Editorial de revista *Mapocho*.

¹ Emir Rodríguez Monegal, *El otro Andrés Bello*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

prospectos han sido incluso reproducidos recientemente,² pero no ha tenido este mismo eco la *Revista de Valparaíso*, de la cual sólo suele citarse el artículo de V. F. López “Clasicismo y romanticismo”, incluido por el autor en el número 4 de su revista (junio de 1842, pp. 122-143), con el anuncio de una continuación que no se produjo.

Como se sabe, ese fue un texto central, ya que no el primero, en la llamada “Polémica del Romanticismo”, en la cual intervinieron escritores chilenos y argentinos.

Las varias cuestiones debatidas en Chile a lo largo de la década —la literatura nacional, el problema filológico, el romanticismo— ilustran muy bien la certera conclusión de Ezequiel Martínez Estrada cuando observa en sus *Meditaciones sarmientinas*³ que su personaje está en la misma posición de todos los hombres de la época que en América del Sur se sintieron impelidos por “la necesidad de crear, más que elementos de cultura, condiciones para que la cultura sea posible”. Esto explica la variedad de los contenidos de esas publicaciones: extractos de artículos encontrados en revistas extranjeras; traducciones sobre diversos asuntos de interés general, casi siempre sin que se indicara el nombre del o de los traductores; inclusión de piezas literarias de autores nacionales, sin duda propuestas como manifestaciones de una voluntad creadora; biografías; lecturas ejemplares; noticias y crítica de teatro (un aspecto en el cual sobresalió *El Crepúsculo* y, más tarde, *El Mosaico*, fundado por Vicente Pérez Rosales), y mucho más. Del examen de esos contenidos sumariamente enunciados aquí, se desprende esa orientación uniformadora, cuyo sustento podría reconocerse como pedagógico, en un sentido extenso y generoso del término.

Aunque sobre la omisión de la autoría en muchos de esos textos podría argumentarse que en el ámbito letrado se sabía quién había escrito esto o aquello, la práctica generalizada de aquel anonimato sugiere que más allá de ese círculo interesaba proyectar algo más ampliamente esas noticias, y no sólo como ejercicio de diálogo entre intelectuales. Lo había dicho Sarmiento inmejorablemente en *El Mercurio* (mayo 19 y 22 de 1842), aunque en otro contexto, al polemizar con Bello: “He aquí que nos presentamos nosotros [...] ocupándonos de los intereses del público, dirigiéndole la palabra, aclarando sus cuestiones, excitándolo al progreso”.⁴

El índice de la *Revista de Valparaíso* que sigue a estas notas revela o pone de manifiesto ese propósito, desde los títulos mismos. Se verá que la intención que guió a su director y a los redactores es una constante en cuanto a la proyección buscada. Un ejemplo: el número 2 se abre con la biografía del Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, en uno de cuyos párrafos se lee: “Una serie de

² *Anales de Literatura Chilena* N°13, Universidad Católica de Chile, junio 2010, pp. 201-220.

³ Ezequiel Martínez Estrada, *Meditaciones sarmientinas*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968, p. 18.

⁴ Cit. por E. Rodríguez Monegal, *El otro Andrés Bello*, op. cit., p. 266.

decretos sanguinarios produjo muchas víctimas inmoladas al resentimiento del Dictador, que tenía la crueldad de presenciar desde sus ventanas tan sangrientas ejecuciones” (p. 43). Parece obvio que tal relación de la crueldad del Doctor Francia se endereza también hacia el dictador Juan Manuel de Rosas, culpable del destierro de V. F. López y de tantos otros perseguidos, aunque el autor de la biografía atenúa de algún modo el paralelo implícito al reconocer que en Francia se descubría a veces “la elevación de sus miras y la superioridad de su talento” (p. 46): algo que ninguno de los proscritos argentinos hubiera atribuido a Rosas.

En el Índice que ordeno incluyo notas sumarias, siempre entre corchetes, en aquellos casos en los que los títulos de las colaboraciones requieren o invitan aclaración. La importancia que veo en el tema tratado me sugirió tales anotaciones. Es, por lo tanto, un índice poco ortodoxo desde el punto de vista de las normativas bibliográficas al uso.

A diferencia de las otras revistas del periodo, anteriormente mencionadas, la *Revista de Valparaíso* no se inicia con un prospecto, o por lo menos éste no se encuentra en la reproducción microfilmada existente en la Biblioteca Nacional de Chile. Nuestra búsqueda de una colección completa del original ha sido infructuosa hasta ahora, pues los catálogos consultados de numerosas bibliotecas de otros países sólo remiten a la copia de la DIBAM. Entiendo, pues, que esta exploración bibliográfica queda temporalmente suspendida, pero de ninguna manera cerrada. Desde luego, esto implica continuar indagaciones sobre las actividades de V. F. López en Valparaíso y acerca de los intelectuales que lo secundaron allí en estas tareas. Es escasa la información existente al respecto, y la *Autobiografía* (1896) del ilustre historiador y publicista se interrumpe, por desgracia en el preciso punto en que relata su salida de Buenos Aires, el 27 de enero de 1840, huyendo de “los rigores de la tiranía”.

REVISTA DE VALPARAÍSO

Febrero de 1842

PRIMERA SERIE

Tomo I - N°1, pp. 1 - 40

BIOGRAFÍA CONTEMPORANEA. *Fulton (Roberto)*, pp. 1-9. Sin firma.

[Noticias sobre la máquina a vapor y su empleo en la navegación, especialmente en submarinos y torpedos. “... a Fulton debe el universo la primera aplicación verdadera de este gran descubrimiento”, p.1].

Pensamientos y apuntes sobre la moral y la política, pp.9-21. Sin firma

[Sobre una publicación de ese título del escritor peruano José María Pando. Los editores anotan que en la imposibilidad de conseguir la obra en castellano traducen los extractos que presentan. En p. 20 se lee que “debido a revoluciones militares, venganzas recíprocas de los partidos y usurpaciones de

la autoridad”, el autor juzga “que el sistema monárquico representativo es la invención política más feliz].

Teoría de un sistema administrativo económico para la República de Chile. Como podría establecerse la mora en la República, pp. 22 – 27. Sin firma.

[“Los editores [...] se han propuesto manifestar [...] el estado de los progresos de esta república, en sus ramos administrativos y particularmente en el de Hacienda”. Anuncian “la impresión de algunos cuadernos que se han publicado en distintas épocas sobre esos asuntos, porque son quizás los únicos documentos existentes en el país, que pueden dar una idea aproximada de los que se ha propuesto, se ha hecho y aún queda por hacer”, p. 20].

Esvero y Almedora. Poema en doce cantos por D. Juan María Maury, autor de L'Espagne poétique, pp. 28-39. [Primera parte]. Análisis leído a la Real Academia Española por su Secretario perpetuo [Juan Nicasio Gallegos], en la sesión del 1° de abril de 1841.

Nº2 marzo de 1842, pp. 41-81.

BIOGRAFÍA CONTEMPORANEA. *Francia – (El Doctor)*, pp. 41-46. Sin firma.

Teoría de un sistema administrativo y económico para la República de Chile. (Continuación). Suspensión de impuestos: Estanco; Alcabalas de venta de bienes inmuebles; Patentes; Derechos de exportación de metales, pp. 47-54. Sin firma.

Esvero y Almedora. (Continuación), pp. 55-73. Firma: Juan Nicasio Gallegos.

[Muestras de los diversos géneros tratados en el poema, para ilustrar su variedad de estilos].

Cuadros de la Edad Media. La Castellana, pp. 74-80. Sin firma.

[Sobre la importancia de la mujer en la familia feudal].

Crónica comercial [hispanoamericana], pp. 80-81.

Nº3, abril de 1842, pp. 82-12 [2]⁵

De las figuras de raciocinio, pp. 82-89. Sin firma.

[Este artículo ha sido tomado de *El Diario de la Tarde*].

Teoría de un sistema administrativo y económico para la República de Chile. (Continuación). Catastro: Impuestos que deben existir y reformarse; Diezmos, pp. 90-102. Sin firma.

Geografía. Informe sobre los trabajos geográficos y estadísticos ejecutados en la República de Venezuela por el coronel Codazzi [...], pp. 103-119. (Extractado de la exposición de las sesiones de la Academia de las Ciencias, sesión del 15 de mayo⁶ de 1841. [Jean - Baptiste] Boussingault, relator).

⁵ Error de foliación: 121 aparece repetido.

⁶ La fecha de esa sesión es 15 de marzo.

[Sobre la importancia de ese informe, ver Efraín Sánchez, *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá, Banco de la República/El Ancora Editores, 1998, pp. 155-157. Sánchez señala en nota que el informe de J. B. Boussingault fue publicado en París ese mismo año. Constaba de 18 páginas, y es sin duda esa edición la base del texto traducido por los redactores de la *Revista*, con una rapidez y oportunidad reveladoras del interés que suscitaba en esa época cuanto se relacionara con Hispanoamérica].

El aventurero. En fines de la Edad Media. Poema, pp. 119-121. Sin firma.

Crónica comercial [hispanoamericana], pp. 121-122.

Nº4, mayo de 1842, pp.122-162.

Clasicismo y romanticismo. [Ensayo], pp. 122-143. Firma: Vicente F. López.

[Anuncia una continuación en el número siguiente, pero no la hubo ni en ese ni en las entregas posteriores].

Economía política. De la crisis comercial, industrial y financiera de la Gran Bretaña, al advenimiento de los Tòrys al poder.

[Primera parte], pp. 144-152. Sin firma.

[Manifiesto de los Whigs, acerca de las leyes restrictivas tomado de la *Revista de Edimburgo*]

[Los redactores de la *Revista de Valparaíso* escriben, en p. 144: “Siendo [...] las leyes restrictivas el asunto principal de este artículo, lo hemos juzgado del mayor interés para nuestros lectores, pues ya se han dejado sentir en nuestro continente arduas dificultades en esta parte de la legislación...”].

Fragmento tomado de las memorias de un europeo joven y republicano.

[Primera parte], pp. 153-160. Sin firma.

[El relato de este participante en las luchas de liberación de Grecia y de Polonia remite a la voluntad romántica libertaria que animaba también a los hispanoamericanos. Esos y otros acontecimientos narrados aquí tuvieron lugar a fines de la década del veinte y a comienzos de la del treinta, e ilustran la generosa actitud del personaje, que una vez concluida la liberación de Grecia del dominio otomano viaja a Polonia para ser parte de una empresa semejante: esta vez, la lucha de Polonia contra la invasión rusa].

Ogaño y antaño. Poema, pp. 160-162. Firma: J. M. Gutiérrez.

[Poema de tercetos al modo de Juan de Mena, en el cual el autor despliega su crítica de la realidad política argentina].

Nº5, junio de 1842, pp. 164-[205]⁷

De la crisis comercial, industrial y financiera de la Gran Bretaña, al advenimiento de los Tórys al poder. (Continuación), pp. 164-173.

Fragmento tomado de las memorias de un europeo joven y republicano. (continuación), pp. 174-182.

Una nueva publicación de M. Victor Hugo. El Rhin, pp. 183-195. Sin firma de traductor.

[Fragmentos de la *Conclusión* del libro de V. H. cuya primera edición apareció a comienzos de este mismo año: *Le Rhin. Lettres a un ami.* Bruxelles, N. J Gregoir, V. Wouters et Ce. Imprim-Lib., 1842, 2 tomos. Se trata, como dicen los redactores de la *Revista*, del “cuadro de la decadencia de los dos grandes imperios que hacían temblar al mundo civilizado a principios del siglo 17: la Turquía y la España”, p. 183. En Efecto, V. Hugo contrapone en esas conclusiones la barbarie característica de los hombres del norte, hijos de los tártaros que “han entrado en Europa por el mediodía”, y la civilización representada por Europa, en la que sobresalía la fuerza dominadora de España. No es azaroso que Sarmiento acuda poco después (1845) a esa contraposición de muy antigua data, y cuyo fundamento puede verse una vez más en el análisis propuesto por V. Hugo en un libro tan revelador para los lectores del siglo XIX, como lo fue *El Rhin*. Es posible, pues, postular —atendiendo a pasajes muy sugestivos de esta obra— que la lectura de los fragmentos de *El Rhin* publicados en la *Revista de Valparaíso* fueron efectivamente seminales para Sarmiento, quien por lo demás cita a este autor, y precisamente en las Conclusiones, en lugares estratégicos del *Facundo*. Anoto sólo la famosa afirmación sarmientina: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión...” (Cap. 1), que remite a la de V. Hugo en el apartado V de su “Conclusión”: “Voici ce qui perdu la Turquie: Primièrement l’immensité du territoire formé d’états juxtaposés et non cimentés.”⁸

He aquí un sugerente trabajo por hacer y para el cual el propio Sarmiento dejó una pista al incluir aquellas citas y epígrafes en los primeros capítulos de su libro, tan justamente famoso. Con Juan Durán Luzio nos proponemos continuar la exploración de paralelismos y cercanías muy reveladoras entre Sarmiento y V. Hugo]

Economía política. Leyes de aduana inglesa sobre los granos.

(Extracto de una memoria por Lencisa), pp. 196 - [205].

⁷ Por error en la foliación, las últimas páginas leen 105 y 105, error que continúa en todo el número 6, iniciado con 107. La *Fé de erratas* que aparece en p. 163 corresponde al número 4.

⁸ Este apartado no aparece en la traducción de la *Revista*, que incluye íntegros del VI al VIII y gran parte del IX. Original disponible en línea: http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rhin/Conclusion/V

Nº6, julio de 1842, pp. [207-247]⁹

Algunas vistas sobre la literatura Sud-americana. Artículo, pp. [207-221]. Firma: J. B. Alberdi.

[Es la reproducción, con algunas modificaciones, del prólogo del editor del *Certamen poético*. Montevideo - 25 de mayo de 1841, Imprenta Constitucional de P. P. Olave, con que Alberdi presentó ese volumen (pp. I-XVIII). Destaca la victoria del nuevo movimiento literario: “Ninguna voz perteneciente a la Lira pasada se ha dejado escuchar esta vez y los nuevos vates que han campeado son antagonistas” (*Rev. de Valparaíso*), Nº6, p. [207]. Se refiere a los poetas triunfadores en el Certamen: Juan María Gutiérrez, Luis L. Domínguez, José Mármol, Francisco Acuña de Figueroa, José Rivera Indarte y a otros tres concursantes anónimos. De ese certamen rioplatense hay “reedición textual” realizada en Montevideo por la Comisión Municipal de Cultura, Mayo 1941 – Mayo 1942, XVIII – 80 p.

El Escrito de Alberdi describe y exalta —a propósito del Certamen que analiza— los valores de una literatura nacional: “... si nuestra poesía ha de ser la expresión de la sociedad que nace en América, y no de la sociedad de España que se retira, es necesario que como nuestra sociedad, nuestra poesía sea nueva...”, p. 217].

Fragmento tomado de las memorias de un europeo joven y republicano.

(*Continuación*), pp. [227-238]. Sin firma.

Resumen de la teoría económico-política del sansimonismo, pp. [239-247]. Sin firma.

⁹ Debido a error de foliación al final del número 5, éste registra la paginación desde 107. La última p. indica 157 por 247.

LA REVISTA CATÓLICA: PRENSA, ESFERA PÚBLICA Y
SECULARIZACIÓN EN CHILE
(1843-1874)

Gabriel Cid*

I. INTRODUCCIÓN

“Los rayos de luz que la marcha progresiva del presente siglo esparce por todas partes, descubren cada vez con más claridad la benéfica influencia de la religión, y la misma filosofía que en tiempos aciagos osó despreciarla, guiada ahora por la razón y la experiencia, no trepida ya en confesar, que aquella es el mejor agente civilizador, y el único que produce resultados positivos”.¹ Con estas palabras de presentación se publicaba en Santiago de Chile en marzo de 1843 *La Revista Católica*. Como profesión de principios, el prospecto de la publicación periódica eclesiástica dejaba en claro el lugar que buscaba asignar a la religión en la esfera pública republicana, defendiendo su rol tutelar y regulador de las disputas intelectuales en el campo cultural chileno, campo que la década de 1840 había contribuido a expandir considerablemente.²

Además de presentar la visión oficial católica sobre los problemas culturales que implicaba la inserción de Chile en la modernidad política, *La Revista Católica* también buscaba, como segundo pilar de su labor, uniformar la opinión de los religiosos en “aquellas materias en que el párroco debe hallarse suficientemente versado”. Al mismo tiempo, perseguía metodizar la información administrativa eclesiástica, debiendo enmarcarse la creación de esta publicación dentro de las políticas centralizadoras de la Iglesia chilena llevadas a cabo por la labor de Rafael Valentín Valdivieso.³

La ampliación de una esfera pública más abierta a la polémica cultural, como lo fue la chilena de la década de 1840, explica la necesidad eclesiástica de contar con una publicación periódica que defendiera su hegemonía valórica dentro de estos debates. Aunque no se trató de la primera publicación religiosa dispuesta a batallar en el marco la opinión pública nacional, pues *El Observador Eclesiástico*

* Académico del Programa de Historia de las Ideas Políticas en Chile, Universidad Diego Portales.

¹ “Prospecto”, *La Revista Católica*, 9 de marzo de 1843, p. 1.

² Sobre la importancia de la década de 1840 en la ampliación del campo cultural chileno, véase Ana María Stiven, *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

³ Sol Serrano, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2008. Ver especialmente pp. 69-75.

(redactado por fray Tadeo Silva) y *El Pensador Político-Religioso* (escrito por los sacerdotes Justo Donoso y Juan Fariñas) ya habían polemizado en la primera mitad de la década de 1820⁴; *La Revista Católica* nació en un contexto caracterizado por las cada vez más persistentes críticas al ascendiente cultural del clero en la sociedad chilena, fenómeno que la singularizaba respecto a sus predecesores. Como afirmaba *La Revista Católica*, en ese escenario resultaba una “necesidad imperiosa” que Chile contara con una publicación periódica que relevara el papel público de la religión, “el asunto más importante sobre que puede discurrir la razón humana”.⁵ A pesar de esta constatación, al hacer un balance de su primer año de publicación *La Revista Católica* afirmó que la influencia civilizadora de la religión “se halla en gran parte olvidada o desconocida”. Y añadía: “Aún los hombres ocupados en discutir por la prensa las cuestiones que más afectaban los intereses del país, los promovedores de toda empresa útil, los que se dicen velar incesantemente sobre la felicidad de los pueblos parecía que desconocían la importancia del elemento religioso, pues poco o ningún empeño manifestaban de explotar esta rica mina de bienestar social”.⁶ Este vacío en la discusión pública era precisamente el nicho que *La Revista Católica* se proponía ocupar.

La Revista Católica contó en su redacción con la flor y nata intelectual de la cultura eclesiástica del siglo XIX chileno: además del Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, contribuían José Hipólito Salas, Joaquín Larraín Gandarillas, Francisco y Casimiro Vargas Fontecilla, Justo Donoso, Miguel María Güemes, José Ignacio Víctor Eyzaguirre, Vitaliano Molina, Manuel Orrego, Pablo Antonio Torres, Rafael Fernández Concha y especialmente Crescente Errázuriz, quien asumió formalmente la dirección de la publicación hacia 1863, una vez recibido de sacerdote.⁷ De periodicidad quincenal en sus inicios, que luego cambió a una frecuencia semanal que se extendió hasta fines de la publicación, en 1874, *La Revista Católica* se convirtió en esas tres décadas de duración en el “centinela avanzado” del periodismo católico de mediados del siglo XIX, como la definió el obispo penquista José Hipólito Salas.⁸

Si bien la historiografía chilena ha dedicado alguna atención a esta publicación,⁹ y al problema general que buscamos exponer en estas páginas, consideramos que

⁴ Cf. Raúl Silva Castro, *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1958, pp. 75, 79.

⁵ “Importancia de la religión”, *La Revista Católica*, N° 2, 15 de abril de 1843, p. 9.

⁶ “La Revista Católica en los años de 43 y 44”, *La Revista Católica*, N° 50, 31 de diciembre de 1844, p. 415.

⁷ Crescente Errázuriz, *Algo de lo que he visto*, Santiago, Nascimento, 1934, p. 127; “El nuevo diario católico”, *La Revista Católica*, N° 1297, 13 de junio de 1874, p. 587.

⁸ José Hipólito Salas a la Redacción de *La Revista Católica*, Concepción, 13 de agosto de 1872, en Joaquín Matte, “Cartas de monseñor José Hipólito Salas a monseñor Joaquín Larraín Gandarillas (1864-1881)”, *Historia*, N° 17 (1982), p. 439.

⁹ Véase por ejemplo el texto —aunque altamente laudatorio y más bien apolo-gético— de Antonio Rehbein, “La Revista Católica, 150 años de historia y de servicio eclesial”, *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, N° 11 (1993), pp. 11-26.

la cantidad de información, la multiplicidad de temas abordados y su importancia como portavoz oficial de la Iglesia en un contexto donde ésta habla también desde su posición de exclusividad y preeminencia, la hacen una publicación digna de visitar. Ana María Stuen, por ejemplo, la ha utilizado para estudiar desde sus páginas la visión sobre el rol de la mujer en la centuria decimonónica, evidenciándonos que uno de los puntos centrales de esta publicación fue defender la tutela eclesiástica sobre la vida cotidiana y la cultura que diferentes sectores impugnaban desde la prensa,¹⁰ reflejando la pluralidad de temas que las páginas de *La Revista Católica* recoge y que la hacen ser una fuente de inestimable valor para ponderar los cambios culturales de la sociedad chilena de la segunda mitad del siglo XIX.

En lo que sigue, exponemos la visión de *La Revista Católica* sobre el proceso de secularización que enfrentó el proyecto republicano en la segunda mitad de la centuria decimonónica. Una de las evidencias más claras de esta secularización, al menos en la discusión de las elites intelectuales, fue la proliferación de escritos críticos al rol público del catolicismo en la sociedad chilena. Esto nos lleva al segundo problema que analizamos en estas páginas: las sospechas de *La Revista Católica* sobre los límites de lo decible y compartible en la esfera pública republicana, un espacio que se vislumbró como “la dilatada arena en que la verdad y el error, el bien y el mal se disputan palmo a palmo el terreno”.¹¹ Si bien la imprenta era un instrumento benéfico, con mucha frecuencia servía como plataforma para la difusión de las ideas irreligiosas, haciendo de los impresos unos elementos particularmente peligrosos para el clero. “El periodismo laico —afirmaba en 1856— se ha desatado como un energúmeno para prodigar groseros insultos a los obispos, a los párrocos y el clero en general”. Esa conducta, añadía, “explica el grado de desmoralización en las ideas que van cundiendo de una manera alarmante y que amenaza para un porvenir no lejano no solo la ruina de la religión sino principalmente del orden social”.¹² En efecto, revistas, diarios, folletines, panfletos, opúsculos, novelas, entre otros medios, fueron ampliamente criticados por la publicación eclesiástica, viendo en estos artefactos culturales dispositivos comunicacionales diseminadores de la secularización y de la irreligión. Esta visión, como veremos en su momento, determinó algunos cambios en las estrategias periodísticas de los sectores eclesiásticos, cambios que significaron, paradójicamente, el cese de la publicación de *La Revista Católica*, por considerarse que su eficacia comunicacional y su periodicidad no estaba a la altura de los desafíos y debía mutar en un medio más acorde para defender la función del catolicismo en la esfera pública: un diario.

¹⁰ Ana María Stuen, “Ser y deber ser femenino: *La Revista Católica*, 1843-1874”, en Paula Alonso (comp.), *Construcciones Impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 243-271.

¹¹ “El Correo del Sábado”, *La Revista Católica*, N° 1149, 13 de mayo de 1871, p. 124.

¹² “La prensa periódica y los intereses religiosos”, *La Revista Católica*, N° 454, 16 de agosto de 1856, p. 1613.

II. EL DESAFÍO SECULARIZADOR EN LA PERSPECTIVA DE *LA REVISTA CATÓLICA*

La visión general presentada por *La Revista Católica* durante el período aquí examinado fue el de una Iglesia a la defensiva, constantemente amenazada desde los flancos cultural y político, que ponían en tela de juicio su hegemonía tradicional sobre el ámbito de las conciencias y de lo público. “No declamamos ni exageramos: Chile ha perdido mucho de la piedad de sus padres: la indiferencia usurpa día a día el terreno a la fe, y nada hay que nos augure una reacción favorable”, sentenciaba.¹³ Desde esta perspectiva, más que marcar agenda de discusión pública, *La Revista Católica* se caracterizó por su papel de refutadora oficial del liberalismo chileno. Defender, desmentir, responder, objetar, cuestionar, impugnar, pero siempre desde un sitio que se percibe como amenazado, son conceptos que explican la estrategia periodística de la publicación religiosa hasta su desaparición. Con seguridad, el hito fundamental que abrió este modo de hacerse oír en público fue la publicación en junio de 1844 del ensayo del joven Francisco Bilbao, “Sociabilidad chilena”. Ahí, Bilbao cuestionó la influencia del catolicismo —que entendía como una perversión oriental del cristianismo primitivo— en la construcción republicana nacional, advirtiendo el íntimo maridaje entre catolicismo y despotismo, así como su relación con el mantenimiento de la injusta estratificación socioeconómica chilena.¹⁴

La respuesta de *La Revista Católica* ante estos cuestionamientos no se hizo esperar. Un artículo se lamentó de que hayan llegado al país los ecos de la “falsa filosofía”, que ponía en tela de juicio la función social y política del catolicismo. Era menester, agregaba, aclarar prontamente a los lectores que “el catolicismo no es enemigo de la sociedad ni de la civilización”, ni que tampoco se oponía a la democracia: por el contrario “la mejor base de la democracia, es la religión católica; porque ella nos da las más sublimes nociones sobre la dignidad, la libertad y la igualdad del hombre”.¹⁵ El mismo arzobispo Rafael Valentín Valdivieso tomó la pluma y publicó una extensa serie de artículos (que se extendieron desde julio a noviembre de 1844) refutando punto por punto los planteamientos del joven liberal, acusado de “blasfemo” e “inmoral”, y cuyo escrito fue quemado públicamente. “El catolicismo —aseguraba Valdivieso—, esta religión divina apoyada sobre fundamentos tan sólidos y que forma la creencia exclusiva de la nación chilena es tratada por Bilbao con vilipendio y menosprecio, sus ministerios augustos mirados como puros símbolos y la autoridad de la Iglesia que constituye su unidad y que estableció el mismo Jesucristo mirada como una invención humana para las sociedades”. Todos los chilenos, señalaba, debían “mirar con indignación los groseros errores contra la religión y buenas cos-

¹³ “Libros prohibidos”, *La Revista Católica*, N° 190, 6 de octubre de 1849, p. 160.

¹⁴ Francisco Bilbao, “Sociabilidad chilena”, *El Crepúsculo*, N° 2, 1 de junio de 1844, pp. 57-90.

¹⁵ “Influencia del catolicismo en el orden social”, *La Revista Católica*, N° 33, 15 de julio de 1844, pp. 267-269.

tumbres, de que está plagado el original escrito” Aseverando que lo que estaba en el fondo de la crítica del joven Bilbao era una visión del catolicismo como un obstáculo para el progreso democrático de las naciones, siendo así solo “un viejo edificio que es preciso derribar desde sus cimientos”.¹⁶ Lo que se encargó de afirmar Valdivieso en su larga diatriba contra Bilbao fue la inexistencia de esta contradicción entre el progreso, la democracia y el catolicismo, ya que la religión poseía “el germen de todo lo que es sublime, hermoso, verdadero y bueno, la única fuente de perfección virtud y progreso moral”, agregando que “entre éste y el material hay una íntima relación y el segundo es el resultado y consecuencia del primero”.¹⁷

Lo que había dejado en evidencia el incidente de “Sociabilidad chilena” fue el debilitamiento progresivo de la inmunidad de la religión de la esfera de lo opinable y criticable. Si bien la legislación sobre prensa hasta bien entrado el siglo XIX siguió consignado como delitos las críticas a la religión católica y sus dogmas, limitando así la conformación de una opinión pública moderna en tanto el uso público de la razón estaba mediado por la autoridad eclesiástica,¹⁸ es evidente que en la práctica la legislación tendió a ser menos estricta, salvo en casos “símbolo” como el de Francisco Bilbao. Lo que quedó claro, para los editores de *La Revista Católica*, fue que la religión había entrado al espacio de discusión en la esfera pública, una novedad altamente reprochable. Los publicistas contemporáneos, afirmaba, opinaban “sobre las creencias de los pueblos como sobre juguetes de niños”, interpelando a Dios, “condenándole o absolviéndole, trazándole el camino que ha de seguir y los peligros que debe evitar, señalando límites a la sabiduría infinita, y cercenando el poder a la Omnipotencia”.¹⁹

Esta permisividad para opinar sobre el rol público de la religión debía vincularse con el proceso de secularización. *La Revista Católica* afirmaba que una de las singularidades del siglo XIX y la inserción de Chile dentro de la modernidad era el carácter performativo de las ideas reformistas en materia política. “Ningún cambio social se opera, mientras no se propaguen primero las ideas que los producen”, afirmaba.²⁰ La gran difusión de las ideas irreligiosas y su potencial de aplicabilidad social era una de las claves interpretativas de la época, y lo que la hacía particularmente distinta a los anteriores. “Cuando las ideas peligrosas empiezan a convertirse en hechos, cuando encuentran simpatías o indiferencia en la generalidad de un pueblo que, saliendo de su estado normal, aspira a transformaciones de toda especie, creemos que hasta una vista miope podrá

¹⁶ “Refutación de los errores religiosos y morales del artículo ‘Sociabilidad chilena’”, *La Revista Católica*, N° 31, 1 de julio de 1844, pp. 249-252.

¹⁷ “Refutación”, *La Revista Católica*, N° 45, 1 de noviembre de 1844, p. 366.

¹⁸ Pilar González Bernaldo de Quirós, “Literatura injuriosa y opinión pública en Santiago de Chile durante la primera mitad del siglo XIX”, *Estudios Públicos*, N° 76 (1999), p. 246.

¹⁹ “Indiferentismo”, *La Revista Católica*, N° 60, 12 de abril de 1845, p. 78.

²⁰ “Libros prohibidos”, *La Revista Católica*, N° 190, 6 de octubre de 1849, p. 159.

señalar el rumbo que conducirá a ese pueblo a su ventura o infortunio”. Los cambios publicitados persistentemente en la esfera pública, afirmaba el autor, hacían creer en que la catolicidad del país estaba en peligro, particularmente porque las reformas exigidas no eran estrictamente políticas, sino implicaban cuestiones religiosas. Tal era la singularidad del siglo XIX.²¹

Este rasgo distintivo se expresaba, por ejemplo, en la verdadera inundación de la esfera pública de conceptos erróneos y que hegemonizaban las discusiones periodísticas. Los publicistas contemporáneos, afirmaba *La Revista Católica*, establecían oposiciones conceptuales que actuaban como pivotes argumentales, construyendo antinomias irreconciliables y falsas: “Retrogradación, fanatismo, métodos retardatarios, oscuridad, atraso son las enseñas que hacen resaltar en las doctrinas austeras de la verdad, y la expresión de la impía hipocresía se atavía con los brillantes distintivos de progreso, luces, reforma y adelanto inconcebible”.²² Pocos conceptos fueron tan polémicos como el de civilización. Este resultó clave para entender el proceso de secularización en el ámbito de la historia de las ideas en el siglo XIX chileno. Polisémico como todo concepto fundamental, la civilización fue objeto de arduas disputas por intentar hegemonizar la semántica “correcta” del concepto, como un mecanismo de construir antinomias y definir a los enemigos. *La Revista Católica* leyó muy bien el nuevo escenario político que enfrentaba la Iglesia decimonónica, afirmando que el campo en disputa era precisamente la civilización, aquella “bandera que hace tremolar en este siglo denominado de las luces”. Y agregó:

¡Oh! ¡La civilización! Ved ahí una palabra mágica que encubre en su nombre seductor la aptitud hostil de la razón contra la fe ¿Qué es lo que la multitud entiende ahora por civilización? El reinado de la razón con independencia de la fe. Tal es la última expresión de las aberraciones del entendimiento humano en la época que atravesamos. De aquí parten todas las hostilidades que hacen tan encarnizada guerra a la Iglesia católica. En efecto, la civilización, cual la entienden los filósofos modernos, no es la civilización que el evangelio impuso límites a la razón y le fijó una regla de fe como guía luminosa de sus operaciones [...] La civilización del *razonalismo* [sic], en último análisis, es la negación de la fe, y su tendencia marcada es luchar con paso redoblado a la apostasía predicha por el Hijo de Dios.²³

Por cierto, esto no debe leerse como un diagnóstico exclusivo del caso chileno. Sintomáticamente, el *Syllabus* que Pío IX dio a la luz en 1864 una diatriba

²¹ “Temores por el porvenir religioso de Chile”, *La Revista Católica*, N° 276, 4 de septiembre de 1852, pp. 373-374.

²² “Tendencias de la impiedad”, *La Revista Católica*, N° 88, 18 de febrero de 1846, p. 317.

²³ “La Iglesia y sus enemigos”, *La Revista Católica*, N° 462, 24 de septiembre de 1856, pp. 1773-1774.

formidable contra el liberalismo y las ideas centrales de la modernidad política, estableció que el último error del siglo XIX era que “el Romano Pontífice puede y debe reconciliarse y transigir con el progreso, con el liberalismo y con la moderna civilización.”²⁴

A la luz de este diagnóstico, tempranamente *La Revista Católica* intentó hegemonizar la semántica del concepto civilización, llenando su significado de contenidos religiosos. Ya en 1843 publicó una serie de artículos significativamente titulados “La religión considerada como la base de la civilización”. Metaforizando a la sociedad como una construcción, consideró que la religión era precisamente “la primera piedra del edificio”. En este sentido, la matriz interpretativa quedaba tácitamente expuesta, puesto que a partir de esa premisa se establecería la correlación entre auge/decadencia de una civilización en función de su mayor respeto/ataques al catolicismo.²⁵ Era la religión, afirmaba en otra ocasión, la que regulaba los límites del poder político, evitando que los gobiernos degenerasen en despotismo o en anarquía.²⁶ Asimismo, era el único mecanismo que actuaba como dique frente al descontento social de los sectores populares. Sin la religión y su despliegue de recompensas celestiales, así como su discurso de respeto por las jerarquías sociales y resignación frente a la posición económica dentro de la estructura social, “¿con qué poder tendréis el empuje terrible de una muchedumbre entusiasta, frenética, cuya idea dominante es la de vengar en la parte más feliz o menos desgraciada de la sociedad el ultraje que le ha hecho la fortuna, o el orden marcado por la Providencia en la economía de la humanidad?” se preguntaba retóricamente la publicación religiosa.²⁷

Si el concepto de civilización resultaba uno de los pivotes argumentales de la modernidad, otros conceptos igualmente importantes eran libertad y progreso. Tales conceptos, afirmaba *La Revista Católica*, son “dos deidades a quienes rinde culto los hombres de todos los partidos. Libertad y progreso repiten el publicista, el literato y el jurisconsulto: libertad y progreso contestan el valiente guerrero, el laborioso hacendado y el humilde obrero. La libertad es un don del cielo dicen unos; el progreso es la marcha necesaria de la humanidad, responden otros”. El gran problema, afirmaba la publicación religiosa, era que la semántica de ambos conceptos estaba siendo hegemonizada por el liberalismo secularizador, pervirtiendo así sus significados originales. “Hay liberales cuyo programa se reduce a esta última expresión: *licencia para todo*. Hay progresistas

²⁴ Santiago Francisco Viqueira, *Defensa de la Encíclica de N. SS. P. Pio IX y del Syllabus adjunto por el examen de los errores que allí se condenan*, Santiago de Compostela, Imprenta de Jacobo Souto e Hijo, 1865, p. 216.

²⁵ Cf. “La religión considerada como la base de la civilización. Artículo 1º”, *La Revista Católica*, N° 111, 1 de enero de 1847, pp. 463-465.

²⁶ “La religión considerada como la base de la civilización. Artículo 2º”, *La Revista Católica*, N° 113, 20 de enero de 1847, p. 486.

²⁷ “La religión considerada como la base de la civilización. Artículo 2º”, *La Revista Católica*, N° 114, 30 de enero de 1847, p. 492.

cuya bandera tiene por lema: *intereses materiales*, y hay liberales progresistas que no comprenden la libertad y el progreso *sin el odio ciego a las instituciones religiosas*, cuyo exterminio sería para ellos el principio de la civilización”. Este era uno de los grandes dilemas que debía afrontar la Iglesia ante una esfera pública inundada de conceptos políticos centrales de la modernidad profundamente asociados a los proyectos secularizadores. Así, finalizaba *La Revista Católica*, para los publicistas y políticos liberales sus proyectos suponían la expulsión de la religión del espacio público republicano. “Perseguir a la Iglesia, desprestigiar a sus ministros, entregarlos a la burla y al desprecio, he ahí el modo de hacer triunfar la libertad. El progreso de los pueblos no puede conciliarse con la *intolerancia, el fanatismo, la superstición y el oscurantismo* de esa raza atrasada, de esa gente vestida de sotana, que quiere mantenernos perpetuamente como en los siglos de brutal ignorancia”, sostenía, parafraseando el argumento central de sus adversarios.²⁸ Por esto, añadía en otra ocasión, la verdadera libertad solo podía encontrarse al alero del catolicismo. Solo con la Iglesia de por medio, y su “influencia regeneradora en las ideas y costumbres” se abriría el reinado de la verdadera libertad, no “de la libertad impía, de la libertad anárquica, de la libertad salvaje, de la libertad egoísta que es la ruina de las sociedades”, sino de la “libertad cristiana” que, por el contrario, representaba “la dicha y prosperidad de las naciones”.²⁹

Otro concepto clave que la modernidad política parecía defender insistentemente en la esfera pública chilena era el de tolerancia religiosa. Aunque algunas críticas estuvieron presentes en la década del cuarenta, fue desde la década de 1850 en adelante cuando *La Revista Católica* comenzó a presentar de forma sistemática en sus páginas sus temores frente a la infiltración del protestantismo en Chile. Así, por ejemplo, un artículo del *Amigo del Pueblo* —el medio de prensa oficial de la Sociedad de la Igualdad— a propósito de la tolerancia religiosa desató la ira de *La Revista Católica*, que explicitó su asombro de que en un país cuyo Estado era confesional, de acuerdo a lo estipulado en el artículo 5° de la Constitución de 1833, se enseñara abiertamente el “indiferentismo”, la “defensa de la idolatría y de los cultos más insensatos”, en fin un cúmulo de “horribles doctrinas” y “blasfemias e impiedades” que negaban “paladinamente el dogma de que fuera de ella [la Iglesia católica] no hay salvación”.³⁰

La introducción del protestantismo en el país, agregaba *La Revista Católica*, sería “una manzana de la discordia arrojada sobre nuestro pacífico suelo, la bandera de los demagogos y mal contentos”. La pluralidad de cultos, opinaba, produciría el indiferentismo, una “enfermedad maligna que amenaza de muerte

²⁸ “Como entienden algunos la libertad y el progreso”, *La Revista Católica*, N° 460, 13 de septiembre de 1856, pp. 1658-1659.

²⁹ “Algunas ideas acerca de la libertad”, *La Revista Católica*, N° 398, 11 de junio de 1855, p. 1162.

³⁰ “La impiedad sin máscara”, *La Revista Católica*, N° 208, 1 de junio de 1850, pp. 308-309.

el bienestar social”.³¹ El protestantismo era sumamente peligroso, no solamente porque desde la perspectiva católica era completamente herético, sino por su maridaje intelectual con algunas de las ideas matrices de la modernidad, como el racionalismo y el materialismo. En efecto, al proclamar “la emancipación de la razón individual”, el protestantismo “ha vulnerado gravemente las doctrinas que aseguran el respeto a la autoridad, una de las bases en que descansa el edificio social”. Por otra parte, el materialismo propugnado por su fe “cunde como asoladora plaga y se extiende de un extremo a otro del mundo, de tal modo que los intereses materiales, y la satisfacción de los apetitos sensuales han venido a ser para un gran número el único fin de la existencia del hombre en la tierra”.³² A diferencia del protestantismo, solo el catolicismo aseguraba la felicidad pública, así que la publicación eclesíastica recordaba a sus lectores que “todo lo que contribuya a debilitar o extinguir el principio católico salvador de las sociedades modernas”, merecía ser considerado ni más ni menos que “como un crimen social”.³³ Por esto, como afirmó en otra ocasión, era una obligación irrenunciable el que “todo católico debe ser religiosamente intolerante”.³⁴

III. LOS PELIGROS DEL IMPRESO: ESFERA PÚBLICA Y ESTRATEGIA PERIODÍSTICA RELIGIOSA

Como hemos visto, el gran desafío de *La Revista Católica* fue hacerse oír dentro de una esfera pública cada vez más amplia donde la defensa de los valores religiosos quedaba —al menos explícitamente— circunscrita a sus páginas. Como sabemos, el proceso de construcción de las repúblicas en el siglo XIX suponía la alfabetización de la población como un requisito necesario para acceder al universo del escrito, en tanto este aseguraba el ingreso al espacio de la razón universal y, por ende, al de la civilización. La oralidad, por el contrario, representaba la barbarie. La alfabetización y la expansión de la cultura escrita permitirían a los chilenos, en la expresiva frase de los hermanos Amunátegui, “dejar de ser los sordomudos de la civilización”.³⁵

Aunque estas consideraciones en torno a la necesidad de la alfabetización pueden ser consideradas como consensuales a la clase dirigente chilena y la Iglesia, esta última vinculó prontamente la expansión del escrito con el crecimiento de la literatura y la prensa irreligiosa, mirándola más bien con sospecha.³⁶ Las

³¹ “Introducción del protestantismo”, *La Revista Católica*, N° 279, 15 de octubre de 1852, pp. 402-403.

³² “La propaganda protestante. I”, *La Revista Católica*, N° 440, 24 de mayo de 1856, p. 1492.

³³ “La propaganda protestante. II”, *La Revista Católica*, N° 441, 31 de mayo de 1856, p. 1507.

³⁴ “Al Mercurio”, *La Revista Católica*, N° 189, 7 de septiembre de 1849, p. 153.

³⁵ Miguel Luis Amunátegui y Gregorio Víctor Amunátegui, *De la instrucción primaria en Chile, lo que es, lo que debería ser*, Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1856, p. 3.

³⁶ Sol Serrano e Iván Jaksic, “El poder de las palabras: la Iglesia y el Estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX”, *Historia*, N° 33 (2000), pp. 452 y sgs.

estrategias de la Iglesia para hacer frente a esta situación se dieron desde diversas lógicas, pasando desde la censura y la prohibición de libros y escritos hasta una utilización funcional de la imprenta para hacer valer sus intereses y principios en la opinión pública.³⁷ Tal como diagnosticó *La Revista Católica* en 1867: “La difusión de la instrucción primaria aumenta de una manera muy considerable el número de lectores y de personas capaces de apreciar las diversas hojas que salen a la luz pública. Así, cada día entre nosotros gana mayor terreno la prensa y viene a ser la más poderosa palanca que da el impulso al movimiento social”. Sin embargo, mayoritariamente la prensa había sido utilizada para la diseminación sistemática de las ideas irreligiosas. Por esto, añadía, “las mismas armas que emplean los enemigos para derrocar los principios tutelares de la comunidad social, son los que deben usarse para rebatir sus dardos y neutralizar los males que pudiera ocasionar su emponzoñado veneno”.³⁸

Estos temores frente a la difusión de los escritos irreligiosos en el siglo XIX deben entenderse como un problema transversal al catolicismo y su relación con la modernidad política en el mundo occidental. Si la prensa había logrado convertirse en un eficaz canal de difusión sistemática de las ideas liberales, como diagnosticó la curia católica, había que asimilar esta herramienta de comunicación de masas y utilizarla como un medio, igualmente sistemático, para recristianizar a la sociedad, por utilizar la expresión de José Leonardo Ruiz-Sánchez.³⁹ Es interesante constatar que la década de 1840 contextualiza la emergencia de la prensa católica moderna en el mundo occidental. De acuerdo a lo expuesto por Christopher Clark, el Vaticano entendió prontamente que el desafío secularizante que le imponía en buena parte del globo las diversas versiones del liberalismo —particularmente después de las revoluciones de 1848— obligaban a “defender la verdad” por medio de la prensa.⁴⁰ En efecto, como opinan Nicholas Atkin y Frank Talett, la eclosión desde fines de la década de 1830 de la prensa religiosa en el mundo occidental representa un importante indicador de la revitalización de la intelectualidad católica, que significó además de una pugna con el liberalismo en su propia arena de publicidad, un espacio de interacción entre católicos y laicos por medio del cual se buscaba influir en la esfera pública y en la toma de decisiones políticas.⁴¹

Es desde estas consideraciones globales que debemos comprender la obsesión

³⁷ Al respecto, véase el detallado y lúcido trabajo de Carolina Cherniavsky, *La religión en letra de molde: Iglesia y lectura en la Arquidiócesis de Santiago, 1843-1899*, Tesis Doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.

³⁸ “Remedio al mal”, *La Revista Católica*, N° 951, 16 de marzo de 1867, p. 50.

³⁹ José Leonardo Ruiz-Sánchez, *Prensa y propaganda católica (1832-1965)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 15.

⁴⁰ Christopher Clark, “The New Catholicism and the European Culture Wars”, en Christopher Clark y Wolfram Kaiser (eds.), *Culture Wars: Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 25-27.

⁴¹ Nicholas Atkin y Frank Talett, *Priest, Prelates and Peoples. A History of European Catholicism since 1750*, Londres, I. B. Tauris, 2003, pp. 119-120.

de *La Revista Católica* sobre la función social y política de la prensa. Una de las grandes novedades que presentaba el siglo XIX era la proliferación de periódicos y revistas. En tiempos pasados, las ideas erróneas quedaban circunscritas a la influencia personal de un maestro. En los tiempos modernos, agregaba *La Revista Católica*, los errores filosófico-políticos “se vienen a las manos en toda clase de escritos, ya engalanados con los tintes de la poesía, ya con los encantos de un lenguaje muelle que mientras acierta sus tiros al corazón está pervirtiendo el entendimiento, ya, en fin, en hojas sueltas que de día a día salen a continuar la circulación del veneno que sus autores pretenden esparcir en todo el cuerpo social”. Tal era el rol de los impresos periódicos en las sociedades modernas, añadiendo que lo peor era que la prensa era “la palanca que mueve las ingentes masas de las sociedades modernas”.⁴²

Los peligros del impreso como soporte de las ideas irreligiosas fueron constantemente metafóricos por *La Revista Católica* a través de la analogía del cuerpo. Si la sociedad era representada como un cuerpo, las ideas irreligiosas diseminadas por la imprenta eran presentadas como el veneno, la ponzoña, la infección, la enfermedad. Las ideas anticatólicas eran “el origen del cáncer que empieza a roer las más delicadas fibras” del cuerpo social, afirmaba.⁴³ “Los enemigos del bien —sentenciaba en otra ocasión—, los apóstoles del error nada omiten para pervertir las masas, vertiendo en su corazón el fatal veneno de falsos dogmas o de la indiferencia religiosa”.⁴⁴

Pero si las ideas irreligiosas representaban el “veneno”, la defensa de la verdad religiosa en la esfera pública contribuiría a reparar esta situación. “Si el mal se ostenta allí mismo, si el veneno se vierte por la prensa y por los diarios ¿por qué el pueblo fiel no debe ver allí también la luz de la verdad católica, en lucha con su eterno adversario, que ensaya todas las formas y todos los sistemas de combate para oscurecerla?” Y añadía: “si el contraveneno no acude oportunamente, el mal crece en mayores proporciones”. Tal era el rol que cumplía la prensa religiosa frente a los embates de la secularización.⁴⁵ Sin embargo, como aclaró *La Revista Católica* en otra ocasión, a veces no bastaba el papel refutador de la prensa para desmentir los errores en materias religiosas y morales, sino que era preciso la prohibición de la lectura de libros e impresos perniciosos, dado que “los males que producen son incalculables y de serias consecuencias; son quizás el peor de los mil elementos diversos que contribuyen a alejarnos más y más del verdadero progreso e ilustración”.⁴⁶

⁴² “Las ideas dominantes”, *La Revista Católica*, N° 289, 24 de diciembre de 1852, p. 478.

⁴³ “La Iglesia y sus enemigos”, *La Revista Católica*, N° 462, 24 de septiembre de 1856, p. 1773.

⁴⁴ “Antídoto contra el error. Dos libros para el pueblo”, *La Revista Católica*, N° 956, 27 de abril de 1867, p. 107.

⁴⁵ “El periodismo católico”, *La Revista Católica*, N° 967, 13 de julio de 1867, pp. 196-197.

⁴⁶ “Libros prohibidos”, *La Revista Católica*, N° 190, 6 de octubre de 1849, p. 161.

El gran peligro de la prensa era que no discriminaba entre sus lectores, y su alcance podía llegar incluso a personas con poca ilustración como para discernir los sutiles errores de las ideas irreligiosas:

Las gentes de no muchos alcances o inexpertas aún y de poca instrucción, que en su mayoría quizás no alimentan sus inteligencias sino con la lectura de periódicos, he aquí la inmensa multitud destinada a ser víctimas de los atronadores ecos de la prensa prostituida, de sus sofismas e imponderables argucias. Ellas, sin luces para distinguir la verdad del error, y atraídas por las palabras altisonantes y el colorido de una imaginación rica, apuran sin darse cuenta hasta las heces la copa de veneno que se les brinda y, una vez exaltadas sus fantasías, no temen lanzarse bruscamente en las vías vedadas que les han mostrado sus ciegos conductores.⁴⁷

La diseminación de la irreligión en los sectores populares por medio de la prensa llevó a pensar a los editores de *La Revista Católica* en la necesidad eclesiástica de repensar sus estrategias periodísticas. A propósito de la difusión de la propaganda protestante, se opinó sobre la conveniencia de una publicación religiosa dirigida especialmente al mundo popular, para “dar a conocer al artesano y al proletario sus deberes religiosos y sociales”. Su contenido y lenguaje debía ser más bien “una enseñanza sencilla y adaptada a la gente ruda”. Esta estrategia periodística era claramente provechosa para la moralidad de la población: “La palabra impresa derramada con profusión extiende indudablemente su voz mucho más allá de donde pueden llegar las instrucciones de un celoso pastor o los consejos orales de personas dedicadas a moralizar al pueblo. La gente de nuestras poblaciones y campos naturalmente religiosas acogerían con entusiasmo esas hojas [...] y las conservarían como un antídoto contra las publicaciones venenosas”.⁴⁸ Como sabemos, fue el periódico *El Mensajero del Pueblo*, publicado en Santiago desde 1870, el medio de prensa que materializó el interés del clero por contar con un medio de prensa dirigido ex profeso a los sectores populares.⁴⁹ Posteriormente *El Chileno*, conocido como el “diario de las cocineras” vino a relevar su lugar en la prensa religiosa destinada a las clases populares, aunque con una visión marcadamente moderna en su estrategia periodística.⁵⁰

Retomando el argumento central, más allá de las ideas explícitamente irreligiosas, la prensa poseía otros elementos que ahondaban la preocupación del clero: el maridaje entre periódicos y novelas. La práctica de la utilización

⁴⁷ “La prensa”, *La Revista Católica*, N° 875, 5 de agosto de 1865, p. 213.

⁴⁸ “Remedio al mal”, *La Revista Católica*, N° 951, 16 de marzo de 1867, p. 50.

⁴⁹ Al respecto, véase Claudia Castillo, “La fe en hojas ‘de a centavo’”. Prensa católica en Chile, sus lectores y el caso de *El Mensajero del Pueblo*, 1870-1876”. En *Teología y Vida*, Vol. XLIX (2008), pp. 837-874.

⁵⁰ Sobre *El Chileno*, véase Eduardo Santa Cruz, *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*, Santiago, Editorial Universitaria, 2010, pp. 107-125.

de la novela por entregas en folletín, como mecanismo de captación de un público lector cautivo en el tiempo, ampliamente utilizada por la prensa chilena de la segunda mitad del siglo XIX, contribuyó a incorporar el tema de la novela dentro de la agenda de discusión de *La Revista Católica*, viendo en este soporte discursivo también un elemento peligroso para las conciencias, particularmente las femeninas. La mercantilización de la esfera pública que estos dispositivos comunicacionales suponían, implicaba que los dueños de los periódicos buscasen “agradar a diversas clases de lectores, ofreciendo a cada uno lecturas según su gusto, sin curarse de sacrificar los más caros intereses sirviendo a ideas perniciosas, a espíritus disipados”, lo que significaba que en la práctica se ofreciera a los lectores especialmente historias sensuales y frívolas, “bastardas producciones de genios maléficos”.⁵¹ Por eso, los romances y las novelas “adolecen de vicios capitales”, explicaba *La Revista Católica*. “De su análisis resulta que su lectura es siempre más o menos perniciosa; pues tienden o a arrancar del corazón toda virtud corrompiéndola, o a relajar por lo menos la austeridad de las costumbres, ora a excitar las pasiones, preparando de este modo lamentables caídas [...] fomentan la ociosidad y retraen de los estudios serios, degradando además el entendimiento a fuerza de ocuparlo en objetos frívolos”, concluía.⁵²

Como hemos visto, *La Revista Católica* puso insistentemente en la agenda de discusión del clero el rol social de la prensa y su utilización desde el liberalismo para criticar el ascendiente cultural del catolicismo en la población. Un momento clave para el problema que hemos venido analizando en estas páginas aconteció a fines de 1868, cuando la Conferencia Moral del clero santiaguino dio a la luz un documento oficial con sus deliberaciones sobre estos asuntos, titulado *Los periódicos irreligiosos ante la conciencia católica*. Se trata de un texto notable, que recoge y sintetiza todos los planteamientos expresados por *La Revista Católica* sobre estos puntos, cuestión que no debe sorprendernos, ya que los firmantes de la declaración eran asiduos colaboradores de la revista. Tras afirmar que “las malas lecturas es lo que tiende más directamente a extraviar y pervertir la inteligencia y a corromper el corazón”, el documento se lanzó en una diatriba implacable contra los “malos escritos”, señalando que su lectura era un pecado mortal, cuestión que atañía a las novelas “inmorales”, que “son el más activo veneno que pueda ofrecerse a un católico”, y, especialmente, a la prensa irreligiosa.⁵³ Los malos periódicos eran mucho más perniciosos que los libros irreligiosos, ya que adaptaban diversos mecanismos de exposición: la crónica, el folletín, la editorial, la sátira, entre otras. Asimismo, uno de sus peligros radicaba en lo que Rolf Engelsing denomina “lectura extensiva”, es decir, la lectura como una actividad distractiva, superficial, sin mayor esfuerzo

⁵¹ “Romances y novelas”, *La Revista Católica*, N° 198, 23 de febrero de 1850, pp. 224-225.

⁵² “Romances y novelas”, *La Revista Católica*, N° 195, 12 de enero de 1850, pp. 200-201.

⁵³ *La Revista Católica*, Santiago, Imprenta del Correo, 1869, 2ª ed., pp. 5, 10.

cognitivo ni reverencia por el texto, pues implica una gran disponibilidad de los mismos.⁵⁴ Como explicaba el documento eclesiástico, los periódicos eran menos costosos que un libro y se requería menos tiempo para leerlos, dado que su lectura era superficial y abarcaba sintéticamente muchos más temas: “¿Qué importa que lejos de hacernos como el libro, profundizar el asunto ventilado, nos dé apenas una idea superficial e incompleta? Una vez leído el periódico, cada cual se cree al corriente de los más arduos asuntos, no se vuelve a preocupar de su estudio ni admite discusión: también la discusión quita tiempo”. Su mismo precio aumentaba su potencial de acción y disseminación, ya que “por pobre que sea un individuo, casi nunca deja de suscribirse a un periódico. No hay tiendecita, por pequeña que sea, donde no se encuentre alguno, y los que no están suscritos no dejan de ir diariamente a leerlo donde el vecino o el amigo”. Otro elemento que hacía particularmente pernicioso la lectura de la prensa irreligiosa era su misma periodicidad, “la continuidad de su acción siempre en el mismo sentido. La experiencia demuestra que el más débil agente triunfa de los más fuertes obstáculos por la perseverancia de sus ataques”, afirmaba. Y esto añadía otro obstáculo para el clero, ya que su misma periodicidad diaria hacía imposible prohibir su lectura: “El periódico es leído todos los días ¿cómo, pues, avisar con tiempo a los fieles qué es lo que deben abstenerse de leer? Aún cuando no se ocupara en otra cosa el pastor que en examinar los periódicos y aún cuando tuviera un telégrafo para comunicarse con cada casa, no alcanzaría a impedir la lectura de un mal escrito publicado por ellos”. Asimismo, la periodicidad diaria planteaba otro obstáculo insalvable para los sacerdotes: la pertinencia de la refutación. En efecto:

¿quién tendría tiempo ni paciencia para refutar el inmenso número de errores que sostienen los malos diarios? ¿Y qué se adelantaría con esa refutación? Las pasiones están interesadas en difundir y recibir lo malo, lo hacen interesante y le prestan atractivos y peligros muy difíciles de resistir. Por eso se bebe fácilmente el veneno de esas lecturas ¿Sería lo mismo con el contraveneno? ¿Se leería por todos? ¿No encontraría ya almas dañadas, inteligencias llenas de preocupaciones?⁵⁵

No bastaba con aducir la suficiencia intelectual para prevenir las influencias de las malas lecturas, aseguraban los sacerdotes, ya que “cuando el lector asegura que no recibe daño alguno, da una prueba de que, así como muchas veces no alcanza a descubrir el veneno de esas publicaciones, así tampoco conoce los funestos efectos que le causan”. Por lo demás, aseguraban, este problema no podía ser dejado a la discrecionalidad de la feligrésía. Los católicos “no son

⁵⁴ Me he informado de los planteamientos de Rolf Engelsing por medio de Robert Darnton, “Historia de la lectura”, en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 199-200.

⁵⁵ *Los periódicos irreligiosos ante la conciencia católica*, *Ibíd.*, pp. 20-27.

jueces, son súbditos; no deben examinar si les hacen o no daño, deben simplemente conformarse con lo que les manda la legítima autoridad”.⁵⁶ Y lo que se ordenaba a los feligreses era la prohibición de leer periódicos irreligiosos —entre los cuales se nombraban para el caso chileno *La Patria*, *La Libertad* y *El Ferrocarril*— bajo la condena de pecado mortal.

Las conclusiones del clero no pasaron inadvertidas en la opinión pública. Si bien *El Independiente*, por su filiación conservadora, celebró que el clero hiciera pública su molestia con la prensa irreligiosa y finalizara con las “condescendencias y contemporizaciones con la inmoralidad y el error”,⁵⁷ la recepción del documento eclesiástico fue más bien negativa. *El Ferrocarril*, por ejemplo afirmó que lo que estaba en el trasfondo de la declaración de los religiosos era una estrategia para favorecer las ventas del diario filo-eclesiástico *El Independiente*. Además, las críticas al clero —esos “pequeños Torquemadas”— eran plenamente justificadas por su conducta pública. Los periódicos eran considerados impíos “porque se hacen eco de la opinión pública para resistir las ambiciones mundanas de un obispo invasor, de un clero político enrolado en las filas más ardientes de los partidos militantes”.⁵⁸ Desde una perspectiva similar, *El Mercurio* criticó la filiación eclesiástica con *El Independiente*, afirmando que si el clero chileno aspiraba a “que el dogma católico no pierda su prestigio ni su poder en las conciencias, esfuércese también por su parte en que los diarios que se dicen órganos de sus intereses, no provoquen desconfianzas respecto de los móviles que los guían”. Y agregaba: “El celo excesivo, que degenera a menudo en un fanatismo ciego e intransigente, y la malhadada intervención en los asuntos políticos, levantan esas tempestades, contra las cuales clama en vano el clero; olvidando que el viento de las malas pasiones, que las han formado, ha partido muchas veces de su propio campamento”.⁵⁹

La obsesión del clero chileno sobre el tema de los periódicos irreligiosos fue evidente entre 1868 y 1872. En agosto de 1872 Crescente Errázuriz, el editor de *La Revista Católica*, se incorporó a la Facultad de Teología de la Universidad de Chile. En *El periódico católico*, su discurso de incorporación, el sacerdote profundizó sus reflexiones en torno al rol de la prensa en el mundo moderno. La prensa, bien utilizada, podía causar inmensos bienes a la sociedad, pero como plataforma para difundir ideas irreligiosas, como frecuentemente era ocupada, podía causar innumerables males. “La predicación del vicio, la defensa y enseñanza de la mentira”, generarían indefectiblemente “la desmoralización del individuo y la relajación de todos los lazos sociales”. Los “malos diarios”, que en su opinión constituían la mayoría de los que participaban en la esfera

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 36-37.

⁵⁷ “Los periódicos irreligiosos ante la conciencia católica”, *El Independiente*, Santiago, 20 de diciembre de 1868.

⁵⁸ *El Ferrocarril*, Santiago, 23 de diciembre de 1868.

⁵⁹ “La cruzada del clero contra la prensa irreligiosa”, *El Mercurio*, Valparaíso, 22 de diciembre de 1868.

pública, tenían un potencial de alcance que aumentaba su peligrosidad. Sus lectores no solo estaban circunscritos a la burguesía urbana. La “necesidad del periódico”, añadía, “que tiene mucho de ficticio, se extiende a todos. El artesano, el sirviente doméstico, la mujer pobre que apenas tiene como vivir, no hay nadie que no quiera leer lo que dice el diario, y muchos, que saben solo deletrear, no se satisfacen mientras no toman en las manos el deseado papel para engañar, con poco más que su contacto, la importante curiosidad de su ilustrado patriotismo”. En síntesis, el diagnóstico de Errázuriz era radical: los malos periódicos y su consumo indiscriminado de parte de las masas, hacía que esto se convirtiera en “una terrible epidemia, algo semejante a una monomanía social”.⁶⁰

Errázuriz no estuvo solo en estas consideraciones, ya que en ese mismo año se publicó en Santiago el texto del sacerdote catalán Félix Sardá y Salvany titulado *Los malos periódicos*, originalmente editado en Barcelona. El opúsculo del sacerdote español, un verdadero epígono de la antimodernidad militante del catolicismo decimonónico y al mismo tiempo de su intento de amoldarse a esta,⁶¹ afirmaba entre otras cosas que “si Satanás hubiese de encarnarse en algo digno de su perversidad y de su odio a Dios y al género humano, encarnaría en un mal periódico”, porque “nada encuentro tan diabólico y corruptor como un periódico impío”.⁶² La prensa irreligiosa, añadía, es: “el arma privilegiada de Luzbel en el presente siglo, es el gran conductor eléctrico de toda la electricidad infernal que conmueve en estos días al mundo. Quítense los periódicos impíos y el mal habrá perdido en un momento sus más decididos apóstoles, y la sociedad civil sus más peligrosos agitadores, y la familia cristiana el ariete que a todas horas le está sacudiendo y que acabará por cuartearla”.⁶³

El recrudecimiento de las disputas religiosas en la esfera política, cuya correlación directa fue el aumento de la animosidad anticatólica en una opinión pública cada vez más amplia, hizo que la publicación de *La Revista Católica* se hiciera insostenible a inicios de la década de 1870. Si a mediados de la década de 1850 Crescente Errázuriz recordaba que *La Revista Católica* tenía una “escasísima circulación, y llegaba a unas pocas manos, fuera de la de los eclesiásticos”, a inicios de la década del setenta la situación no remontaba, ya que su mismo editor confesó que “ni los que cuidábamos de su publicación, leíamos lo que allí salía”.⁶⁴ Asimismo, el otro medio de prensa que defendía los valores religiosos, *El Independiente*, no contaba con la adhesión irrestricta del clero, ya

⁶⁰ Crescente Errázuriz, *El periódico católico. Discurso leído por el presbítero D. Crescente Errázuriz el día 29 de agosto de 1872 en el acto de su incorporación a la Facultad de Teología*, Santiago, Imprenta del Correo, 1872, pp. 5-7.

⁶¹ Sobre este punto, véase Santi Vila i Vicente, “Félix Sardá y Salvany, paradigma de una Iglesia reaccionaria y a un tiempo innovadora”, *Ayer*, N° 44 (2001), pp. 197-226.

⁶² Félix Sardá y Salvany, *Los malos periódicos*, Barcelona, Imprenta de la Viuda Miró y Cía., 1871, p. 3.

⁶³ *Ibíd.*, p. 22.

⁶⁴ Errázuriz, *Algo de lo que he visto*, pp. 110, 181.

que era un medio explícitamente político, ligado al partido conservador. Si bien en sus inicios el clero depositó esperanzas en su rol público, a inicios de 1870 estas se esfumaron. Los sostenedores de *El Independiente*, entre los que se contaban a Zorobabel Rodríguez y Manuel José Irrázaval, intentaron armonizar doctrinalmente los principios liberales con los católicos,⁶⁵ en un esfuerzo que muchas veces significó la reprobación del sector más intransigente del clero. Desde Roma José Hipólito Salas, por ejemplo, se lamentó privadamente de la creciente influencia de la “funestísima escuela católica-liberal que es hoy una grande y verdadera calamidad para la Iglesia”, porque intentaba “amoldar la Iglesia de Dios a lo que llama espíritu moderno”.⁶⁶ Así, aunque de tendencia filo-eclesiástica por su sensibilidad conservadora, en varias ocasiones *El Independiente* no criticó la política liberal de gobiernos como el de Federico Errázuriz, ocasionando la ira del obispo de Concepción ante la “obra de esos volterianos con la careta de católicos”, como llamó a los editores de ese diario.⁶⁷

En esta disyuntiva crucial para el periodismo religioso de inicios de la década del setenta, a saber, la ineficacia de *La Revista Católica* para hacer frente a la lucha periodística que el agudizamiento del proceso de secularización producía, y el intento de armonizar catolicismo y liberalismo que representaba *El Independiente* —fenómeno no visto de forma positiva por buena para del clero— la Iglesia fue obligada a repensar su estrategia periodística. En efecto, como ha explicado lúcidamente Patricio Bernedo, a medida que se polarizó la lucha política vinculada al proceso de secularización, la jerarquía eclesiástica interpretó este nuevo escenario como un signo de que era preciso también variar su estrategia comunicacional, cuestión que explica la mutación de *La Revista Católica* en un diario hacia 1874: *El Estandarte Católico*.⁶⁸

En su último número, de junio de 1874, la misma *Revista Católica* explicó las razones de su desaparición. “Los diarios hostiles a la religión se han multiplicado y se reparten a millares en el país, las ideas, que con el nombre de liberalismo se propagan por todas partes, no son sino los principios de la impiedad, sembrados hoy para cosechar mañana una abierta persecución a la Iglesia”. Frente a este dramático escenario, “¿bastarán las columnas de un periódico semanal para hacer llegar nuestra voz a los católicos en las mil

⁶⁵ Sobre Manuel José Irrázaval y Zorobabel Rodríguez véanse las biografías político-intelectuales realizadas por Francisco García Naranjo, *Manuel José Irrázaval, conservador y combatiente por las libertades públicas en el siglo XIX*, Morelia, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 2007; y *Zorobabel Rodríguez, un conservador moderno. Chile, 1864-1890*, Morelia, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 2010.

⁶⁶ José Hipólito Salas a Joaquín Larraín Gandarillas, Roma, 17 de junio de 1870, en Matte, “Cartas de monseñor José Hipólito Salas”, pp. 428-430.

⁶⁷ José Hipólito Salas a Joaquín Larraín Gandarillas, Concepción, 3 de marzo de 1872, en Javier González Echenique, “Cartas del obispo don José Hipólito Salas a don Joaquín Larraín Gandarillas”, *Historia*, N° 2 (1962-1963), p. 213.

⁶⁸ Patricio Bernedo, “Usando las armas del adversario: prensa e Iglesia en el Chile del siglo XIX”, *Cuadernos de Información*, N° 19 (2006), pp. 102-108.

circunstancias que debemos hablarles?” El problema era la periodicidad y la oportunidad de la refutación en la esfera pública, tarea que *La Revista Católica* ya no podía cumplir. Al mismo tiempo, marcaba distancias con *El Independiente*. Si bien reconocía su afinidad en defensa de los valores católicos, la filiación explícitamente partidista de este diario hacía que el clero buscara distanciarse y crear un medio puramente eclesiástico: “el nuestro será un diario religioso, enteramente ajeno a cuanto sea solo interés de partido”. Pero la vaguedad de esta promesa quedaba en evidencia a renglón seguido, cuando afirmaba que el partido conservador “será siempre el más firme apoyo del clero que nosotros representamos”,⁶⁹ cuestión que explica la clara politización del *Estandarte Católico* especialmente a medida que las leyes laicas pasaron a ocupar el primer lugar dentro de la agenda política.

IV. REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este texto hemos analizado la inserción de la Iglesia chilena dentro de la esfera pública de mediados del siglo XIX con *La Revista Católica*, publicación que se extendió por tres décadas. Aunque inicialmente fue pensada como un espacio de discusión sobre la importancia de la religión en la construcción republicana y como un medio de centralizar y uniformar la visión del clero sobre las diversas materias asociadas a su función, la aparición de esta publicación coincidió, sin embargo, con un escenario de discusión intelectual que, como afirma Ana María Stiven, cuestionó algunos de los elementos considerados como consensuales por la elite dirigente chilena, entre ellos, la función de la religión dentro del espacio público republicano.⁷⁰ Esta atmósfera de críticas, más o menos radicales, al ascendente cultural del clero sobre la sociedad, pasaron a constituir parte esencial de la función pública de *La Revista Católica*, que asumió prontamente la función de defender periódicamente desde sus páginas los principios católicos en la vida política, la confesionalidad del Estado, la intolerancia religiosa y su tutela sobre la agenda valórica e intelectual de la nación, que vislumbraba como amenazada por el fantasma de la secularización.

La mirada crítica a algunos valores de la modernidad —la soberanía del individuo y de la razón, entre ellos— no implicó que la Iglesia renunciará a los medios de publicidad que la misma modernidad suponía. En efecto, como pronto se dio cuenta la jerarquía eclesiástica, ya no bastaba derechamente con prohibir la lectura de ciertos impresos tildados de irreligiosos —aun cuando lo siguiera haciendo— sino que también era necesario hacerse oír dentro de la esfera pública. Una esfera pública que, a medida que avanzó el siglo XIX se fue mercantilizando y modernizando,⁷¹ muchas veces como resultado de la

⁶⁹ “El nuevo diario católico”, *La Revista Católica*, N° 1297, 13 de junio de 1874, p. 588.

⁷⁰ Stiven, *La seducción de un orden*, pp. 130 y sgs.

⁷¹ Carlos Ossandón, *El crepúsculo de los ‘sabios’ y la irrupción de los ‘publicistas’*. *Prensa y espacio público en Chile (siglo XIX)*, Santiago, LOM/ Universidad ARCIS, 1998.

ampliación y la mayor heterogeneidad de los públicos lectores.⁷² Estas nuevas características de la esfera pública de la segunda mitad del siglo XIX hicieron, por cierto, que la estrategia comunicacional desplegada en esos años por *La Revista Católica* y su misma periodicidad se hiciera infructuosa frente a la radicalización del proceso de secularización, y la necesidad de captar nuevos públicos lectores. Era evidente que la magnitud del desafío laicista de la década de 1870 sobrepasaba con mucho las ilusiones y el optimismo de quienes, en marzo de 1843, buscaron defender una visión que, sin embargo, tres décadas después, ya estaba a la defensiva: la del catolicismo como el único garante de la civilización.

⁷² Al respecto, véase el interesante trabajo de Juan Poblete, *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.

LA INSTITUCIÓN LITERARIA SIN LITERATURA:
EL SEMANARIO DE SANTIAGO, EL CREPÚSCULO Y
LA REVISTA DE SANTIAGO

Pilar García*

I. PRESENTACIÓN

*“En esta época de transición un nuevo periódico
es un campeón mas para la discusión universal i constante
en que se ajila la humanidad”*

(Lastarria, J. V., “Prospecto” a la *Revista de Santiago*, 1848, p. 5)

Dentro de los desafíos que implica una lectura de la literatura chilena del siglo XIX —ya sea en una relectura crítica o una revisión historiográfica— nos encontramos con materiales discursivos de diversa índole. No se trata tan sólo de “las obras” con su respectiva materialidad —el libro— y su aparición dentro de un contexto de producción y recepción establecido, sino de escenarios culturales complejos y fluctuantes, que condensan estratos disímiles para dar lugar a un fenómeno —el literario— que ensaya sus formas paralelamente y en dependencia de la configuración del Estado-Nación moderno.

En este contexto, las revistas literarias aparecen como un antecedente obligado al momento de estudiar la literatura chilena decimonónica al constituir, por una parte, los mecanismos de institucionalización de una cultura letrada en ciernes; y por otra, al ser vehículos de expresión y legitimación del ímpetu independentista que caracterizó al proyecto liberal-republicano. En este sentido, la naturaleza *contingente* de las revistas permite entenderlas como síntoma de los múltiples conflictos y tensiones que experimenta la cultura intelectual y la sociedad chilena del siglo XIX.

Durante gran parte del siglo XX los estudios de crítica literaria recurrieron a las revistas del siglo anterior como fuentes desde las cuales obtener documentos que entregaran algo así como el “estado de la cuestión” de ciertos periodos en el desarrollo literario del pasado para solventar una historia literaria de notoria raigambre canónica.¹ En consecuencia, las revistas fueron comprendidas como

* Universidad de Chile, CONICYT. pilargarcia.pg@gmail.com

¹ El caso de Raúl Silva Castro es el más representativo. Otro nivel de la discusión se da en el intercambio de saberes entre las revistas mismas, pero el estudio de las revistas, como unidades autónomas, microcosmos, almanaques, sólo ocurre en las revisiones —posteriores al Golpe Militar— del ambiente cultural de los años sesenta (Bianchi, S. *La memoria: modelo para armar*, Santiago, DIBAM, 1995) y en las investigaciones de Subercaseaux sobre el siglo XIX, integrándolas a la “hermenéutica” de una época. Un texto

un sustrato propio al desarrollo de la cultura letrada de una nación. Asumiendo esta perspectiva críticamente, la construcción de las historias literarias y las fuerzas que han intervenido en los procesos de canonización pueden ser seguidas y estudiadas a partir de las revistas literarias, que cumplirían un papel metodológico operativo —de agencia— al interior de la historia intelectual chilena.

En este sentido, proponemos entender las revistas literarias como *objetos culturales complejos*, que gozan de una autonomía relativa, inestable, de límites cambiantes, pero que, al otorgarles unidad, son un material valioso tanto para retomar el descuidado problema de la crítica en nuestro país,² como para repensar las historiografías literarias.

Considerando lo anterior, este estudio se concentrará en los siguientes asuntos:

Por una parte, situar teórica y metodológicamente el estudio de las revistas literarias como *objetos culturales complejos*, desde el punto de vista del género discursivo.³ Esto es, otorgarles unidad y autonomía a partir de las funciones que desempeñaron, tanto en el presente de su aparición y recepción inmediata —esto es, en los imaginarios que mostraron, que afianzaron e instalaron—, como en los efectos que supone *leer ahora* estas revistas en cuanto unidades de autonomía relativa.

fundamental al respecto es el de Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Bs. As., Alianza, 1999. Y en este trabajo inicial sobre el asunto quisiera dejar planteado que, para el estudio de la crítica literaria chilena, con todo el trabajo que resta por hacer y considerando los valiosos aportes ya hechos, las revistas literarias, a mi juicio, son un punto de partida central para trazar esos recorridos, en una especie de estadio preliminar que las observe como objetos culturales autónomos, para metodológicamente sentar algunas panorámicas de trabajo a mediano-largo plazo.

² Podríamos decir que hay un consenso al respecto. El diagnóstico, por llamarlo así, está hecho, y ya se han iniciado los primeros aportes más y menos sistemáticos. En relación al diagnóstico, son centrales los planteamientos de Grínor Rojo (Ver, *Las armas de las letras*, Santiago, LOM, 2008) y de Federico Schopf (“Más allá del optimismo crítico”. En Alonso, M. N., *La crítica literaria chilena*, Concepción, Aníbal Pinto, 1995). Sobre las nuevas propuestas, ver: Quezada, Acosta, Melys, [sic] y Bernaschina, *Historia Crítica*, todos disponibles en línea.

³ Recurriré a la lúcida y sistemática propuesta hecha por Mijail Bajtín el año 1979 en “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. (1982). Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. En la esfera del uso de la lengua —esto es, más allá de los enunciados aislados—, los *géneros discursivos* corresponden a “tipos relativamente estables de enunciados” (245), caracterizados por su riqueza y diversidad, “porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complejiza la esfera misma” (245). Este enfoque que asume “la diversidad funcional” de “fenómenos tan heterogéneos” (246) es adecuado para estudiar objetos que no se adscriben al criterio de género literario —como ha sido entendido desde la Antigüedad— o que se adscribirían a él de manera problemática, siendo este el caso de las revistas literarias que ahora estudiamos. En este sentido, la propuesta de Bajtín en cuanto al “problema lingüístico general del enunciado” y al de los “géneros retóricos” es asaz estimulante para abordar las revistas literarias, en colaboración con metodologías de la teoría literaria y la crítica.

El *leer ahora* implica problemas referidos a la recepción, los públicos y la construcción de los mensajes (Jauss 1967, Chartier 1999). Para el caso del crítico o la crítica de la literatura, esta lectura desde el ahora implica, en mayor o menor medida, una readecuación o modificación de los supuestos, de los marcos y ordenaciones desde las cuales han sido observadas y valoradas las literaturas nacionales y regionales. En relación a esto, proponemos que el acercamiento a las revistas literarias como objetos culturales complejos —géneros del discurso de autonomía relativa y unidad precaria—, conduciría a una reordenación de los hitos organizadores de las historiografías literarias nacionales, configurando nuevos “momentos axiales” (Ricoeur 1998-1999) que podrían, eventualmente, arrojar lecturas inusitadas sobre los periodos, los/as autores/as, la autoría, las obras y las correlaciones entre los grupos intelectuales y el espacio cultural.

Como tercer punto —el que será desarrollado en este escrito—, planteamos que la aparición del *Semanario de Santiago*, *El Crepúsculo* y la *Revista de Santiago* cierran una etapa y, a la vez, configura un ciclo dentro del proceso de institucionalización de la literatura chilena. Recurrimos al corte porque, precisamente, identificar la “vida” de otras revistas como, por ejemplo, la *Revista de Valparaíso* (1842, 1873, 1898) tanto para el desarrollo del movimiento intelectual de 1842 como para la descentralización cultural, tiene otra injerencia dentro de la historiografía literaria nacional, en un periodo intenso y poblado de crisis internas. En este sentido, se trata de un corte metodológico y espera contribuir a futuros estudios sobre el tema.⁴ El ciclo propuesto concluye con la *Revista de Santiago* a partir de una atractiva —e inquietante— paradoja: la apelación a una literatura aún inexistente.

En medio del vasto y agitado⁵ panorama de las revistas literarias chilenas del siglo XIX⁶ —conocido para el estudioso o la estudiosa de la literatura— es

⁴ Un ejemplo de ello es la reciente edición semifacsimilar de *El Crepúsculo*, a cargo de Nelson Cartagena, Inés González y Pedro Lastra, en Homenaje al Bicentenario de la Independencia de Chile, con presentación de Alfredo Matus, director de la Academia Chilena de Lengua; Palabras de Reconocimiento, a cargo de Abelardo San Martín, Director del Departamento de Lingüística de la Universidad de Chile y prólogo de los editores. En este último, se destaca el proceso de estandarización del español, del cual es parte fundamental esta revista, y la aparición de *El Crepúsculo* como “el esfuerzo y el fervor visionario con que la generación del 42 asumió una tarea fundacional” (xxxii). *El Crepúsculo*, Santiago, Ariel, 2011.

⁵ Foresti et alía elaboran un gráfico con las publicaciones de la época, allí puede observarse el notorio crecimiento de los periódicos desde la mitad del siglo en adelante. (Foresti, Carlos et al. *La narrativa chilena desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*. Tomo I, Santiago, Andrés Bello, 1999, p. 367).

⁶ Roberto Vilches realiza un acucioso registro de las revistas literarias del siglo XIX, indicando que ha dejado fuera publicaciones periódicas tales como “revistas de academias y estudiantiles, semanarios con finalidades esencialmente políticas, religiosas, comerciales y de intereses locales; almanaques y algunas otras de vida demasiado breve.” (Vilches 7).

posible proponer cortes significativos que nos permiten distinguir dimensiones internas al proceso de institucionalización de la literatura en Chile, dentro del cual las revistas funcionaron como un escenario para el ensayo de la producción literaria. De este modo, las revistas, en cuanto objetos culturales complejos, hicieron las veces de agentes configuradores del campo intelectual de Chile desde la Independencia —hasta, al menos, las primeras décadas del siglo xx—, en la medida que instalaron paulatinamente⁷ un circuito de producción del saber letrado, en este caso, en estrecha relación con el Estado que, a su vez, se ocupa de proveer los medios técnicos para realizar la empresa ilustrada, como ocurre con la incorporación de la imprenta en 1811.⁸

La década del cuarenta es paradigmática al respecto: el fin del gobierno de Portales augura un nuevo escenario para la opinión pública y la prensa a partir del decenio de Bulnes. Con anterioridad a su mandato, la irregularidad de las bases políticas para el desarrollo de un gobierno liberal se había manifestado en el retroceso reiterado de los avances intelectuales y de la difusión de los saberes “científicos y literarios” como resultado de las restricciones ejercidas por las administraciones conservadoras, teniendo entre sus consecuencias el desarrollo irregular de la prensa. Sin embargo, esta alcanza un curso sostenido en la década del cuarenta, para, luego de la revolución del 51 y durante ese decenio, sentar las bases y las características de una prensa moderna que se afianzará en lo que resta del siglo.⁹

El convulsionado decenio cuenta con la aparición del *Semanario de Santiago* en 1842, que es sucedido por *El Crepúsculo* en 1843, este último suspendido por la publicación del artículo “Sociabilidad chilena” de Francisco Bilbao. Ambas publicaciones dan sustento al movimiento literario de 1842 que, a nuestro juicio, se afianza —a fines del decenio— con una extensa publicación a cargo de José Victorino Lastarria: *La Revista de Santiago*, periódico que funciona con ciertas interrupciones durante tres épocas (de abril a agosto de 1848; de abril a noviembre de 1849 —considerada como una época—, de abril de 1850 a abril de 1851; y de marzo hasta octubre de 1855), quedando en su última época a cargo de Guillermo Matta.

⁷ Desde 1811 la prensa comienza a jugar un papel determinante para el devenir político. La Independencia fue apoyada por publicaciones desde los primeros años de “vida independiente”. Estas eran escasas y efímeras, folletos, “hojas sueltas”, “cuadernillos de reducidas páginas” impregnados de patriotismo.

⁸ La primera imprenta es traída de Estados Unidos por José Miguel Carrera en 1811 (Subercaseaux).

⁹ Que se caracteriza más bien por ser “soporte de los nuevos espacios sociales y de mercado que del raciocinio político-ilustrado público” Ossandón, Carlos, *El estallido de las formas: Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago, LOM, ARCIS, 2005, p. 9. Es interesante cómo el autor propone un ethos vinculado a los nuevos formatos de la “información”, instalada por la industria cultural incipiente, y cómo a partir de ello se modelan las autorías, las figuras “mediáticas” y los contenidos de campos intelectuales que conviven activamente en este nuevo escenario.

Para el año 1842 es posible identificar, por cierto, distintas publicaciones que apoyaron el movimiento intelectual, cuyo lugar específico dentro de las cartografías de la conformación de la cultura intelectual es tema de otro estudio. Destacamos la *Revista de Valparaíso* (1842), *El Progreso* (1842) o *El Museo de Ambas Américas* (1842) que gozaron de cierta independencia al interior del panorama cultural e incidieron en los procesos de arraigo de una cultura letrada nacional.¹⁰

A este impulso se suma con renovada fuerza, *La Revista del Pacífico* en 1858, que dirige Guillermo Blest Gana. Sin embargo, es suspendida el mismo año debido al estado de sitio y a su orientación política independiente, siendo continuada por *El Correo Literario*.¹¹ Desde el punto de vista del desarrollo de las revistas, es posible tratar de manera puntual *La Revista del Pacífico* porque inicia un cambio en los avatares del género revisteril y articula otras relaciones entre literatura —en formación— y sociedad. En ella comienzan a publicar —de manera sostenida en una suerte de “intensificación literaria”¹²— los escritores que formarán parte del canon literario del siglo XIX (Alberto Blest Gana, Daniel Barros Grez, Benjamín Vicuña Mackenna), aunque esto no los priva de haber publicado en revistas anteriores, como es el caso de Alberto Blest Gana en la *Revista de Santiago*, en su última aparición de 1855.

Asimismo, para la configuración de esta cartografía, es fundamental señalar otro fenómeno paralelo: la aparición de revistas de corte americanista desde la década de 1850 que problematizan e instalan la relación entre lo local y lo regional. Una de sus funciones centrales fue la de reforzar y configurar vasos comunicantes de gran provecho para el desarrollo de un campo intelectual regional.¹³ En este sentido, el modernismo como sensibilidad de época y pauta

¹⁰ A través de estos periódicos, precisamente, se inicia el diálogo entre la intelectualidad chilena y argentina.

¹¹ *El Correo Literario* incorpora un elemento nuevo a la crítica política: la caricatura. Este elemento revitaliza y ameniza el escenario político de la época. Ver también, Ossandón, C., “El Correo Literario”, *Mapocho*, N° 38, 2° semestre, 1995.

¹² En el marco del estudio de las revistas como unidades discursivas, se advierte la presencia de una elaboración estética que está íntimamente ligada a los procesos de formación y fundación de la nación como eventos consolidados, que construyen simbólicamente a la institución (certámenes literarios que modelan la poesía, ensayos críticos que guían la creación novelesca que no existe, creaciones líricas en homenaje a la bandera, el 18 de septiembre, o el artículo de costumbre que, como advierte el Prospecto del *Semanario*, siempre trae inconvenientes ya que —al adaptar el formato de la invectiva— termina hiriendo susceptibilidades).

¹³ *Sud América* (1851), *Revista de Sud América* (1861-1863) y *La América Moderna* (1894) responden a la orientación americanista en las revistas literarias de la segunda mitad del siglo XIX. La primera de ellas fue dirigida por Domingo Faustino Sarmiento y su existencia está marcada por el regreso de Sarmiento a su país. Esta publicación refuerza la importante participación de Sarmiento en el movimiento literario de 1842 y su iniciativa da cuenta del interés por la activación de la opinión pública. La marcada “actualidad” que poseía la revista es un indicio de la necesidad de modernizar a las naciones americanas.

literaria no puede ser comprendido sin las rearticulaciones regionales o continentales, en un descentramiento incipiente de las filiaciones nacionalistas. La convivencia —problemática— entre nacionalismo y regionalismo, a medida que se acerca el fin de siglo, orienta y define a las revistas, al igual que la ampliación del espectro social al que ellas apuntan y las problemáticas de índole social que abordan. Una suerte de hito en el proceso de legitimación y autonomización de la institución literaria lo constituye *La Revista Nueva* (1900-1903).¹⁴

I. 1. SOBRE LOS CRITERIOS DE *CORPUS* Y DE GÉNERO

Las revistas que forman el *corpus* de este estudio son, a nuestro juicio, representativas de debates sociales y políticos sobre los cuales comienza a articularse una literatura nacional, o el deseo —explícito o soterrado— de configurarla. De tal manera, pensaremos las relaciones entre las esferas artísticas, estéticas y literarias, estrechamente vinculadas con los desarrollos del Estado-Nación y las correlaciones sociales que develan las revistas, actuando como un espejo deformante, pero espejo al fin y al cabo. Las diversas instancias de sociabilidad

La Revista de Sud América puede considerarse continuadora de la *Revista del Pacífico*. Al alero de la Sociedad de Amigos de la Ilustración, esta revista se inicia con un financiamiento del ala liberal del Gobierno. Al ser una publicación de largo aliento —pues funciona durante tres años— promueve a toda una generación de escritores, no sólo chilenos, sino peruanos y bolivianos; de allí su espíritu americanista. Sus escritos manifiestan un marcado interés por la divulgación científica, literaria e histórica.

La América Moderna surge como una revista promisorias respecto del panorama literario de fines del siglo XIX, sin embargo funciona durante sólo cuatro meses, debido a problemas de financiamiento. Su orientación panamericanista se observa en las colaboraciones extranjeras y en la calidad de éstas, lo cual la ubica en un sitio de importancia respecto de otras publicaciones literarias en Latinoamérica.

¹⁴ *La Revista Nueva* (1900-1903) puede ser considerada un hito dentro del panorama de publicaciones de principios del siglo. En este sentido, marca, dada su orientación, el paso de un siglo a otro, y con esto, de las mentalidades sociales que decantan luego de un acelerado siglo XIX que genera el sustento ideológico y material de su independencia liberal y la formación de la nación.

Las bases de esta revista nacen “del afán de impulsar todo proyecto literario que germinaba en las veladas filosóficas literarias que un grupo de jóvenes entusiastas celebraban en la calle de Huérfanos” (Vilches, R. *Las revistas literarias chilenas del siglo XIX*, p. 77). Dirigida por Enrique Matta Vial, *La Revista Nueva* presenta una orientación americanista al ser dirigida posteriormente por el escritor peruano Enrique Hurtado y Arias y por constituir un espacio de conocimiento y divulgación sistemática de la literatura hispanoamericana, así como de la extranjera. Desde Rodó, pasando por Unamuno u Óscar Wilde, hasta José Santos Chocano, *La Revista Nueva* constituye un panorama de gran valor literario. Entre sus colaboradores se cuenta a Eduardo de la Barra, Fanor Velasco, Augusto Orrego Luco, Federico Gana, entre otros. Dichas perspectivas hacen patente en la revista un interés por fomentar los lazos intelectuales en Hispanoamérica. En relación a su contexto político, *La Revista Nueva* juega un papel interesante, al ser considerada un periódico neutral, ya que no sólo difundió artículos literarios de interés, sino también escritos de diversa raigambre ideológica.

que surgen en la época (agrupaciones, congresos, eventos de carácter público, certámenes), serán las que sostengan el impulso intelectual de un grupo de jóvenes vinculados a la política y a las letras, hijos de los procesos de transformación liberal que ha vivido el país desde el primer decenio de Bulnes.

Si bien estos cortes no pretenden ser estáticos, identificamos el *Semanario de Santiago*, *El Crepúsculo* y *La Revista de Santiago* como correlatos expresivos de dichas transformaciones dentro del primer impulso notorio de lo que podríamos llamar campo intelectual en proceso de formación —que fijamos desde 1840 a 1855— y sus consiguientes estrategias. Entre ellas, destacan las de un momento que se concibe a sí mismo como cristizador de eventos que propenden a la creación de una vida intelectual, pero que tiene un carácter fragmentario. Otra de estas estrategias corresponde a los dispositivos de instalación del punto de hablada, esto es, la “nueva autoridad” dada por la prensa y la transmisión de saberes ilustrados que no buscan sólo plantearse como teorías o idealidades ajenas a la praxis, sino muy por el contrario: estudiando las revistas, vemos que tanto la discusión y la escritura tienen el fin pragmático —dentro del proyecto revolucionario y modernizador— de configurar una sociedad chilena, dejando atrás el pasado colonial y la tiranía monárquica de tradición hispánica por medio de la construcción de una República liberal y democrática.

Así como Pierre Bourdieu (1966) puntualiza que las estructuras del campo *mediatizan* las influencias externas de las cuales el mismo campo se independiza, integrado como sistema cada vez más complejo, en la medida que el público se extiende y diversifica, a nuestro juicio, las revistas cumplirían una *función mediadora* entre los agentes del campo y la sociedad. Bajo esta perspectiva, las revistas adquieren significación discursiva al contener y actualizar tensiones y comportamientos culturales que se dilucidan incorporando un punto de vista histórico, en la medida que ellas son resultado de transformaciones en el ámbito del “enunciado”, lo cual implica estrategias de composición y formulación para la efectiva transmisión de contenidos. De esta manera, en cuanto género histórico, las revistas son inaugurales y representativas de una modernidad desfasada, que convive con momentos de crisis.¹⁵ En cuanto género del discurso, la revista responde a los criterios que Mignolo (1981) tomó de Foucault para describir el “metatexto historiográfico” indiano, diferenciando entre formaciones y tipologías discursivas. Desde un punto de vista interdisciplinario, las revistas literarias son formaciones discursivas inscritas dentro de discursos sociales más amplios; desde el punto de vista metodológico que las observa como unidades, entidades autónomas —objetos culturales complejos— son tipologías discursivas de carácter heterogéneo cuya unidad está dada por un criterio, llamémoslo así,

¹⁵ Por más que los folletines sean copiados de Francia, aquí sufren ciertas transformaciones (Ver, Foresti et al.) que dan cuenta tanto de la búsqueda impetuosa de una identidad literaria en los intelectuales liberales del siglo XIX, como del estado y características de la sociedad “lectora” chilena.

de edición, que tiene un sentido determinante al entenderlas como “género discursivo secundario o complejo”.¹⁶

El criterio genérico para identificar el *corpus* supuso una organización de materiales que se ajustaran a la idea de lo que fueron las publicaciones de índole literaria en el siglo XIX.¹⁷ Del mismo modo, resulta adecuado indicar que este criterio parte de una calibración de lo que podría ser considerado literario —o dentro de esos límites— según las valoraciones y códigos de la época, asentados en el cultivo de las Bellas Letras con el fin de instalar la ley como mecanismo de democratización.¹⁸ Así como excluimos periódicos únicamente comerciales o políticos —que, no desconocemos, podrían sin duda entregar información valiosa para el tema de la institucionalización literaria—, la “revista”, como término, posee características formales, que inciden en la disposición de los materiales discursivos, en función de una “segunda vista”, “un examen hecho con cuidado y diligencia”, “sobre varias materias, o sobre una sola especialmente” (RAE). El carácter “revisiónista” de los contenidos promovidos apelando a una actualidad, así como la voluntad de unidad temática, integrada y coherente que, en la práctica, resulta bastante fragmentaria, aparecen como una de las posibles definiciones para el género “revista literaria de la segunda mitad del siglo XIX”, en cuanto género histórico. Estas características genéricas serían el punto de inicio para identificar las condiciones de producción y recepción de estos “objetos literarios” que no son obras ni documentos únicamente, sino que se ubican en un *espacio fronterizo o liminar*.

¹⁶ Cito de Bajtín: “Los géneros discursivos secundarios (complejos) —a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.— surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En su proceso de formación, estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) construidos en la comunicación discursiva inmediata” (247). Para Bajtín, los géneros secundarios son ideológicos.

¹⁷ Este aspecto metodológico es interesante porque supone la adecuación de una noción de lo literario o de la literatura que aún no estaba afianzada en ese momento, y también supone atender a las demarcaciones genéricas —y disciplinarias, a fin de cuentas— que son entregadas por el propio contexto de las revistas. De esta manera, parece de perogrullo diferenciar revistas literarias de revistas de otra índole, teniendo en cuenta que el límite se hace muy difuso (por ejemplo, en el caso del *Diario Ilustrado* o en el caso de *El Museo de Ambas Américas*). Lo mismo ocurre con los periódicos que pueden tratar temas literarios en una sección o una columna, por ejemplo. Dejo sentada esta manera de operar como criterio incluso sometido a revisión y/o modificación en la medida que van apareciendo otros “objetos”. Sin embargo, nos interesa trazar el camino del proceso de especialización literaria durante la segunda mitad del siglo XIX, al alero del acto de institucionalización intelectual y cultural.

¹⁸ Sobre este tema resulta interesante el capítulo que Julio Ramos dedica a Andrés Bello en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989), “Saber decir: lengua y política en Andrés Bello”.

En consecuencia, la definición del *corpus* no parte ni de los cortes históricos ni de la selección de revistas por fecha, sino de la relación que existe entre ambos aspectos. Esto permite valorar a las revistas como unidades inestables, de contención de un panorama fragmentario en correlación directa con los contextos sociales que las posibilitan.

I.2. SOBRE LA INSTITUCIÓN

Como pudiera desprenderse de lo dicho anteriormente, la irregularidad del proceso de institucionalización literaria en Chile es directamente proporcional a la autonomización de los campos intelectuales en definición durante el siglo XIX¹⁹, que ganan y pierden autonomía de manera abrupta según resistan, de mejor o peor manera, los embates políticos. La llegada tardía de la imprenta, así como su desarrollo precario e interrumpido durante la segunda mitad del siglo, retrasaron la constitución de un ámbito editorial y, por consiguiente, de un ámbito literario en propiedad, que pudiera administrar y poner en circulación sus bienes simbólicos. Dicho ámbito implicaba una concepción de lo literario, en primera instancia, en función de los usos retóricos y de la elocuencia, cuyos principales fines eran educativos y de integración de los individuos a la “república de las letras” a través de la opinión pública.²⁰ Si las instituciones son las garantes de la cultura, la prensa cumplirá la función de difundirla. Estos elementos de necesidad recíproca —y que acontecen a nivel de imaginarios, de discursos y de prácticas sociales—, permiten evaluar las condiciones en que la institucionalización deja de entenderse como acto fundacional, que designa y establece las funciones de un saber, según un antes y un después. En este sentido, es fundamental entender la correlación entre institución literaria y práctica literaria pues haría —precisamente— de la institución una práctica.

Refutando la idea de una institucionalización como acto fundacional de carácter definitivo, la institucionalización literaria correspondería más bien a una fundación simbólica, por etapas —discontinua, sometida a los avatares políticos—, en que los organismos públicos, normas, sistemas o reformas, centros culturales o gramáticas no se presentan claramente como medios o como fines, causas o efectos. *Institucionalizar* es una acción *performativa*, si se quiere,

¹⁹ Con cierta holgura en nuestros juicios, esta hipótesis puede ser aplicada a otros países de Latinoamérica, con las salvedades que entregan las contingencias y las lógicas internas a los procesos de Independencia, así como las particularidades culturales e históricas de, por ejemplo, el desarrollo colonial. Sobre este tema, directa o indirectamente, se inclinan los estudios de Julio Ramos o Doris Sommer, remitiendo al insalvable pero a su vez definitorio “problema” del desarrollo y existencia de una modernidad en América Latina. De Ángel Rama hemos obtenido también información valiosa sobre revistas literarias argentinas de fines del siglo XIX en las que se intensifica este asunto en el contexto modernista.

²⁰ Confróntese el conocido texto de Jürgen Habermas, (1962), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, G. Gili, 1981.

que cristaliza en formas un poco más complejas de recepción crítica a lo largo del tiempo. En este sentido, decir que Lastarria institucionaliza la literatura chilena con su discurso de la *Sociedad Literaria* del 3 de mayo de 1842 resulta un juicio reduccionista y apresurado ante los eventos que tensionan y discuten las posiciones —ideológicas— de un periodo (un siglo) que goza de una suerte de equilibrio precario en términos de mantención y establecimiento de un orden social y un arraigo cultural. Más bien, nuestro análisis —con el objetivo de considerar las revistas literarias como una unidad discursiva que a su vez es medio y objeto instalado en determinado contexto— se acerca a lo que Julio Ramos propone en torno a la literatura de las sociedades latinoamericanas del siglo XIX, esto es, una literatura que intenta autonomizarse, pero que al mismo tiempo procesa las “condiciones de *imposibilidad* de su *institucionalización*” (Ramos 12) debido a las condiciones de *modernización desigual* que permanecen como marco crítico obligado a todo quehacer intelectual.

Creemos que metodológicamente resulta más productivo centrarse en leer, casi a contrapelo, los avatares de esta cultura letrada *en vías de* constituirse por medio de procedimientos de institucionalización en que la literatura aparece como un ente discursivo embrionario (la fragmentariedad de los discursos escritos y orales, la discontinuidad de las influencias, el vínculo interrumpido con la tradición y con el pasado, la reconfiguración de la tradición, las revistas como *ensayos* de formaciones discursivas literarias), un ente depositario de una entelequia, concebido discursivamente, a partir de la voluntad de las ideas, pero que paulatinamente va encontrando modos de concreción; vehículos y “formas perseguidas” que deben a los avatares políticos tanto su sendero como su derrota.

II. CULTURA LETRADA E INSTITUCIONALIZACIÓN —RELATIVA— DE LAS LETRAS

*“No bien brota en el pensamiento de un individuo una verdad nueva,
cuando se apodera de ella toda la república de las letras”.*

Andrés Bello, Discurso de instalación de la Universidad de Chile (1843).

La discusión en torno al lugar, las filiaciones e injerencias de la elite intelectual —la ciudad letrada o la república de la virtud— en el contexto chileno del siglo XIX depende, en primera instancia, de su relación con el Estado y el proceso de Independencia. Desde ese lugar de intercambios, el grado de autonomía, la función política y la capacidad para legitimar un orden, los consigue recurriendo a la institucionalización como proceso que muestra y cautela las tensiones con que debe lidiar y que intenta resolver (o suspender) dicha elite, al tiempo que instala el *saber* de las ciencias y las letras como sustento de una “patria” que está por hacerse.

Identificamos, entonces, una contaminación metonímica entre los supuestos de la patria, el saber y la institución en el periodo que va desde las primeras dos décadas del siglo XIX y las décadas del cincuenta y sesenta, con el objetivo de proponer un corte más amplio —por tanto, relativo— que veremos reflejado

en la circulación de las tres revistas literarias aquí destacadas y en el carácter inaugural del *Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile* en 1843 por Andrés Bello.

En la discusión en torno a la autonomía del “saber” respecto del “poder”, la lúcida hipótesis de Jocelyn-Holt sobre la preexistencia de la cultura intelectual por sobre el Estado —y no al revés como los historiadores que él revisa han sostenido— sugiere la autonomía de aquella por sobre éste; “es el Estado el que surge de un ámbito cultural y no *vice versa*” (76), proceso afincado en el reformismo borbónico asumido por la clase criolla dirigente que busca entrar en *diálogo* con la metrópoli a través del lenguaje letrado-ilustrado como medio para diseñar racionalmente la realidad. Una autoconciencia regional, que Jocelyn-Holt identifica ya desde el siglo XVIII, conduciría al fortalecimiento de una “autoconciencia colectiva protonacional” (75) que no busca la independencia sino la autonomía. Lo central es que “de esto resulta un grado de identidad al margen del Estado, lo que estimulará vivamente la producción cultural” (ídem.). De este modo, los intelectuales se convierten en agentes efectivos de las transformaciones históricas y portadores de la continuidad cultural. El ambiente de diálogo se propaga más allá de las instituciones del Estado —ahora inestable—. Sin embargo, cuando Jocelyn-Holt señala irónicamente la “llegada casual” de la Independencia, parece apuntillar su idea defendida respecto de la autonomía de la elite, que ahora debe volcar sus conocimientos e intereses en restablecer el orden y legitimar su poder a través de una institucionalización, que si bien demuestra la continuidad cultural de la elite, la presenta como víctima poco atenta de procesos que supuestamente ella misma agenció.

Rama, por su parte, advierte que el gran modelo de comportamiento de la ciudad letrada se encuentra en la revolución emancipadora de 1810 y el grado de autonomía alcanzado “dentro de la estructura de poder y su disponibilidad para encarar transformaciones gracias a su función intelectual cuando veía amenazados sus fueros” (56), a la vez que había salvado la dependencia y se había adaptado a las presiones sociales. Trasladando el criterio y las valoraciones de Rama respecto de la ciudad letrada, habría que decir que en el panorama cultural chileno del siglo XIX, se produce una diferencia crítica al interior de la ciudad letrada, manifestada en la contienda ideológica entre liberales y conservadores. Esta disidencia interna llegaría a su punto más alto a fines del siglo, habiéndose perfilado —si no aún conformado— clases y movimientos sociales efectivamente populares con una autonomía relativa propia²¹, y que podemos entender como el tercer elemento que sintetiza, suspende o desvía dicha diferencia crítica.

²¹ En el contexto de los movimientos sociales y obreros, así como en la difusión de las ideas anarquistas y socialistas, las publicaciones periódicas son utilizadas como medio indiscutible. Ver: Pereira, Sergio, *Antología de la dramaturgia anarquista*, Santiago, Ed. Universidad de Santiago, 2005.

Los intentos de la ciudad letrada por establecer vínculos con la ciudad real se hacen patentes a través de *actos de institucionalización*²² de los cuales formarían parte activa las revistas literarias, que discursiva o ideológicamente proyectan la ciudad ideal sobre la ciudad real.²³ El periodo liberal en las letras y la política chilenas de los primeros cincuenta años del siglo antepasado representaría este ímpetu por superar la sociedad colonial, o como será más preciso apuntar, el pasado colonial sustituido por un tiempo moderno, el tiempo de la revolución y de la historia presente —entendida como conciencia histórica— proyectado sobre las sociedades como ilustración y progreso.

Ese punto de hablada, ese posicionamiento en intelectuales como Sarmiento, López, Bello, Lastarria, Bilbao reproduce la diferencia interna en el sistema liberal, generando una nueva disputa y adecuación de criterios que puedan fundar una literatura —entendida en amplio sentido— y, a su vez, paradójicamente, des-estabilizar el proceso institucional. Desestabilizar, en la medida que no hay un punto compartido en el todo ideológico-estético.²⁴ Estabilizar, en la medida que dicha pugna es una instancia crítica para “hacer circular” o “poner en funcionamiento” la institución, esto es, convertirla en práctica. Como resultado de estos conflictos, surgen las revistas literarias que nos ocupan.

Si entendemos a la institución literaria como aquella entidad encargada de salvar el abismo entre la ciudad letrada y la ciudad real —a través de la instalación del “código civil”, la “gramática” y la “universidad”— y que requiere el reconocimiento por parte de la audiencia²⁵, observamos que dichos procesos de institucionalización no son inmediatos y que encuentran imposibilidades prácti-

²² Intentando explicar este concepto, hacemos varias distinciones que buscan problematizar las instancias de institucionalización. Incorporar la dimensión performativa en ella implica relativizar su posicionamiento indiscutido como acontecimiento que instala compartimentos estancos en la cultura. Por ejemplo, las implicancias que hasta hoy tiene el *Discurso de instalación...* puesto en su contexto de recepción. A nuestro juicio, las revistas son un ejemplo inmediato de ello.

²³ Concebida por la *ciudad letrada* como “pura especulación, la ciudad ideal” es proyectada por ésta antes de su existencia, “conserva[da] más allá de su ejecución material, [hecha] pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común” (Rama 1984, 38)

²⁴ Las discusiones suscitadas por el artículo de Vicente Fidel López sobre el Romanticismo son representativas de ese proceso de institucionalización en ciernes por el que pasa la literatura —y la sensibilidad estética— en la época.

²⁵ La institución, por otro lado, está en estrecho vínculo y en cierto modo conducida por sus destinatarios. El proyecto reformador de Bello decanta en la instalación de la Universidad de Chile, en ella Código y Gramática tendrán “vida”, resonancia, continuación, legitimidad a través de la enseñanza. Universidad “fuente de donde la instrucción elemental se nutre y se vivifica; a la manera que en una sociedad bien organizada la riqueza de la clase más favorecida de la fortuna es el manantial de donde se deriva la subsistencia de las clases trabajadoras, el bienestar del pueblo”. Visión jerarquizada de la sociedad y los saberes que otorga un sitio imprescindible a la institución de la enseñanza. (Bello 102).

cas para ser efectivos.²⁶ Acaso los conflictos internos entre intelectuales de corte liberal sean síntoma de los problemas concretos por afianzar la institución, sin olvidar el hecho de que este grupo no sólo debía hacerse cargo de autonomizar la cultura letrada, sino también de tomar las riendas de la nación; construir patria.

Bello lo asume como un apostolado, y en ese sentido cimienta el camino para la radicalidad de Lastarria,²⁷ la articulación del movimiento de 1842 y la intelectualidad que —ya avanzados los años cincuenta— comienza recién a independizarse de la política considerando que los ejercicios de ensayo y error de los gobiernos adquirirían cierta estabilidad (pensamos en Bulnes, pero sobre todo en Montt y Balmaceda), junto al rápido desarrollo de la prensa, que ya a fines de siglo permitirá la profesionalización del intelectual.²⁸

Andrés Bello en su *Discurso de instalación de la Universidad de Chile, el 17 de setiembre de 1843*, publicado en el periódico *El Araucano* en octubre de 1843, expone —con inmejorable elocuencia— el problema de la institucionalización de las letras. A través de la metáfora del cuerpo social ubica a la Universidad como el organismo agente del desarrollo de la patria, en una relación dialéctica con el gobierno. La equiparación que hace entre libertad e institución convierte a esta última en garante del progreso y el desarrollo civilizatorio que haría corresponder razón con espíritu en la educación de los individuos. La autonomía *de* las letras no es, por un lado, apropiada al proyecto nacional en la medida que es entendida en términos de Bellas Letras; saber decir, retórica y elocuencia aplicada a la expresión de toda materia de provecho para el desarrollo moral —y religioso— del ser humano. La especificidad de este uso está dada por el valor asignado al estudio de la lengua como medio de expresión del pensamiento social, que se acomoda “a todas las exigencias de la sociedad”. Sin embargo, Bello estará muy atento a prescribir la lengua y sancionar los usos que puedan conducir a “nuestra América” a la “confusión de idiomas, dialectos y jerigonzas”, al “caos babilónico de la edad media” (Bello 106). ¿Cuál sería el argumento encubierto? La autonomía *de* las letras no era posible, no sólo por ser inapropiada al proyecto de una cultura nacional, sino, porque *aún no existía* una literatura nacional en condiciones de autonomía respecto de una nación.

²⁶ Decir la Universidad es tan solo una parte de hacer la Universidad, como veremos en el *Discurso de instalación...* Otro tanto ocurre con la precariedad de los medios para la difusión y, más aún, la especialización literaria; es cosa de revisar la odisea de la *Historia del libro en Chile* de Subercaseaux y sus efectos en la educación.

²⁷ La generación de Lastarria, como señala Subercaseaux en su *Historia del libro...*, que se educa en 1830 en el Instituto Nacional, crece y se forma “en una sociedad que si bien desde el punto de vista político estaba desvinculada de la metrópoli, se encontraba todavía sin embargo en un proceso de transición [...] entre el Reino de Chile y la República Independiente.” (32).

²⁸ Rama, A. “Modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. En *La crítica cultural en América Latina*, Caracas, Ayacucho, 1985. Asimismo, las quejas con respecto a lo difícil y desprovisto de medios que es el oficio de las letras son recurrentes en las revistas. Ver, *Revista de Santiago*.

Un año antes, el 3 de mayo de 1842, Lastarria lee el discurso de la Sociedad Literaria en sesión solemne *ante* dicha sociedad. En él manifiesta que, a fin de cuentas, Chile no posee una literatura *propia*.²⁹ Paradoja de institucionalizar un “arte” aún por hacerse. En su exposición incita a fundar una literatura nacional a través de la producción literaria, para lo cual entrega lineamientos generales.³⁰ La literatura nacional, como un producto de la institucionalización literaria, no llegará sino *desfasada* a fines de siglo con las novelas de Blest Gana y con la articulación de un canon perfilado por las publicaciones de las revistas literarias, y por el posicionamiento social y cultural de los nuevos imaginarios estético-culturales gracias al afianzamiento del circuito de producción y recepción que éstas logran.³¹

El carácter absoluto otorgado por Bello a la institución se inscribe en la relación metonímica de que hablamos en un momento entre institución y “luces”; y en Lastarria entre literatura y gobierno (Lastarria 105). En la “edad de la asociación y la representación” (Bello 100), la Universidad cumple el papel de centro de articulación social, cuya condición es la “propagación del saber” a través de la educación del “todo social”. La gracia de la argumentación de Bello radica en cómo posiciona a la institución universitaria como depositaria y potencial realizadora del proyecto letrado-ilustrado que, a su vez, le es propio a las naciones en formación en la “edad de los gobiernos representativos” en que “pululan por todas partes las sociedades” (Bello 100). Luego, una república liberal no es tal sin una institución como ésta. Su planteamiento decanta en el “homenaje” a una cultura intelectual sin la cual —se entiende— estas

²⁹ “Nuestra prensa periódica, a pesar de hallarse detenida por los infinitos inconvenientes que se le oponen a un pueblo lo primero en sus primeros ensayos, no deja de contar una que otra producción importante que ha merecido la aprobación de los inteligentes. Pero todo esto no debe envanecernos: cuando más prueba que hay entre nosotros quienes trabajan por la difusión de las luces, y no que poseamos ya una literatura que tenga sus influencias y su carácter especial” (Lastarria 99).

³⁰ Entre los que cuentan: la distancia crítica respecto de la literatura española; la valoración y estudio de la literatura francesa y la imitación de sus dos primeros periodos; el modelo de la literatura francesa moderna “para que aprendáis de ellos a pensar, para que os empapéis en ese colorido filosófico que caracteriza su literatura” (Lastarria 104); la impugnación a la originalidad y no a la mera copia, alcanzable en la medida que sea una literatura con vida propia, lograda a través de la “reproducción” de lo popular y no de una clase privilegiada.

³¹ Lo aquí propuesto supone un tema de elaboración más detenida respecto de las narrativas nacionales, sus influencias y procesos, así como la cristalización institucional que logran, pero recreando un modelo pasado o que podríamos calificar de desfasado; en este sentido la institucionalización nunca *es* en directa correlación con sus contextos y pretensiones, en la medida que es una construcción simbólica. El caso de la narrativa de Alberto Blest Gana es emblemático, por ejemplo, en la configuración progresiva de *una obra* a partir de sus publicaciones en las revistas o en la influencia y apropiación que hace del discurso histórico a través de la incorporación de la modalidad genérica de la novela histórica —difundida, justamente, a través de las revistas—.

transformaciones no serían posibles: “Los buenos maestros, los buenos libros, los buenos métodos, la buena dirección de la enseñanza, son necesariamente la obra de una cultura intelectual muy adelantada” (Bello 101).

En el eje trazado por la institución intelectual, la cultura ilustrada y la literatura nacionales, la prensa se incorpora como elemento motor.³² Sus funciones son exaltadas tanto por Bello, como por Sarmiento o Lastarria, entre otros pensadores liberales. La prensa acelera el proceso natural de propagación de las letras, “cuyas ondulaciones, aquí rápidas, allá lentas, en todas partes necesarias, fatales, allanarán por fin cuantas barreras se les opongán, y cubrirán la superficie del globo” (Bello 97). Es la metáfora temporal de la modernidad en progreso ilimitado, siempre en presente, garante de la “actualidad”.

Sin embargo, esa misma actualidad se convierte en el indicador que, si bien hace posible la viabilidad y deseos de institucionalización, a su vez evidencia los problemas para realizarla (lo que en algunos momentos menos optimistas pudo ser leído como la imposibilidad de dicho proyecto). “Nuestra prensa periódica [dirá Lastarria] a pesar de hallarse detenida por los infinitos inconvenientes que se le oponen a un pueblo en sus primeros ensayos, no deja de contar una que otra producción importante” (99). El problema radica, para el mismo Lastarria, en una democracia entronizada en bases carcomidas por la ignorancia, que decanta en una serie de restricciones y censuras al desarrollo de una cultura letrada, que van desde la tardía instalación de la imprenta en Chile³³ hasta los problemas para la llegada y circulación de libros extranjeros en el país.³⁴ El circuito de producción y recepción del libro —que contempla la instalación de imprentas y librerías, así como la publicación de obras propias— no se constituirá, con cierta holgura, sino hacia fines del siglo XIX. En este sentido, la prensa cumple el papel ilustrador que más tarde junto a ella desempeñará la edición,³⁵ mientras las revistas preparan paulatinamente un circuito y un público.³⁶

³² Sobre el surgimiento de la prensa moderna, las ideologías en el contexto de la segunda mitad del XIX, la conformación del campo cultural e intelectual, son lectura obligada los estudios de Carlos Ossandón (1998, 2001, 2005), Bernardo Subercaseaux (1979, 2000) y Eduardo Santa Cruz (2005) que consideramos como base para este acercamiento a las revistas literarias.

³³ El último país en Hispanoamérica, 1812, según cuadro de Subercaseaux (2000, 17).

³⁴ Andrés Bello condenará la censura de libros. En 1832 cumplirá la labor de censor.

³⁵ Hugo Achúgar en su interesante trabajo sobre los parnasos nacionales, antologías literarias publicadas a fines del siglo XIX, destaca el surgimiento de la figura del editor como distinta de la del periodista. Ambas figuras serían indicativas de los distintos estadios por los que pasan las letras, y en este caso, la literatura a lo largo del siglo. “Parnasos fundacionales: letra, nación y Estado en el siglo XIX”, *Revista Iberoamericana*, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Rutgers University, Vol. I XIII, Enero-junio 1997, N° 178-179.

³⁶ Con respecto a la recepción de las revistas literarias podemos colegir que su circulación era reducida, gracias a los antecedentes que ellas mismas nos entregan

III. LAS REVISTAS

Con diecisiete días de anterioridad al 14 de julio de 1842 —fecha de publicación del primer número del *Semanario de Santiago*— aparece su Prospecto. En él sus directores y redactores³⁷ exponen los puntos centrales que orientan esta publicación semanal: en primer término, el compromiso del periodista con los tiempos que corren, señalando que su periódico no busca la perfección en sus ensayos, pues Chile es aún un país que inicia su producción intelectual al recién comenzar su existencia política y, posteriormente, un llamado a la constancia, que alude tanto a los colaboradores como al público lector. Asimismo, la distancia objetiva frente a los avatares políticos señala una intención de autonomía: “Nuestro periódico no entra en el número de aquellos que se destinan á una oposicion constante, y en algunos casos injusta, contra el Gobierno establecido” (Prospecto. *Semanario*... 1); por sobre todo buscarán la “imparcialidad”, “la averiguacion de la verdad y el bien sagrado de la patria” (í.d.).

La sociedad —después de Portales— está imbuida de un “espíritu filantrópico”, conducida por una “brillante y entusiasta juventud” que a través de este *Semanario* busca difundir la Sociedad Literaria formada por Lastarria.³⁸ La distancia consciente y explícita frente a la política en esta publicación, puede entenderse como la búsqueda de una autonomía intelectual —en términos pe-

acerca de los suscriptores, que en muchos casos se retiran, obligando a las revistas a desaparecer. La revista *El Museo de Ambas Américas*, por ejemplo, contaba con la estimable suma de 230 suscriptores, numerosa para la época. Sin embargo, la incorporación del folletín desde fines de la década del cuarenta produjo un cambio en el panorama de la lectura, sobre todo con la publicación de novelas a través de este formato, que designa al género. La masificación de las novelas de folletín y el tipo de relación que logran con el público son el antecedente más evidente de cómo la cultura letrada se masifica y, eventualmente, llega al pueblo y, con ello, los hábitos de lectura, ya no sólo vinculados a una elite intelectual. El tratamiento temático y la definición de lo literario aquí jugará un papel central.

³⁷ “Contando con Francisco Bello y José María Núñez, con Juan N. Espejo y la cooperación de los demás jóvenes de la Sociedad Literaria, el señor Bello nos asoció a Salvador Sanfuentes, a Juan E. Ramírez y a M. A. Tocornal, y nosotros recabamos y obtuvimos el concurso de A. García Reyes, de A. Varas, de M. González, y de Manuel Tálavera y Joaquín Prieto Warnes, a los cuales encargamos de la crítica dramática. Tálavera se encargó de traernos la cooperación de J. J. Vallejo, que residía en Copiapó, y que a la sazón publicaba en El Mercurio de Valparaíso sus artículos de costumbres.” (Lastarria 132).

³⁸ Sarmiento y Vicente Fidel López, los argentinos que huían de Rosas, fueron el aliciente para la creación de esta publicación. Varios autores concuerdan con ello. Esto se funda en la polémica que desatan por la discusión que instalan sobre los modelos —sobre todo españoles— seguidos en parte por la intelectualidad chilena, sumado a la querrela romántica; así como la crítica directa a la poca vitalidad del medio intelectual ya en esta época. Los participantes de la Sociedad Literaria “dándole a la cuestión un tinte nacional, creyeron ofendido el nombre de Chile, y trataron, desde luego, de mostrar a los emigrados que aquí había hombres capaces de rivalizar con ellos y aun de superarlos en la liza de las letras”, según apunta Vilches (14).

riodísticos— y una autoridad pública —en términos ideológicos—, pero aún no aparece la apelación directa a una autonomía específicamente literaria:³⁹ “será objeto de [nuestros discursos] todo aquello que, á nuestro entender, interese al bien público, y sea susceptible de mejora” (2).

La preocupación por una *ilustración tardía* adquiere nuevos bríos al plantear el desarrollo y expresión libre de los saberes. Sin embargo, el Prospecto enfatiza en que “no creeríamos llenar nuestro propósito, si en esta publicación no diéramos una parte no pequeña a la literatura”, con lo cual observamos que la atención a las Bellas Letras ha quedado supeditada a los desvelos de la vida política en construcción. El Chile en paz, independiente y civilizado, que ha implantado las ciencias y desarrollado un comercio, debe hacer los esfuerzos por “formarse” una literatura. Práctica secundaria o consolidación, la literatura nacional es *posterior*; es resultado, en la medida que “pule”, “perfecciona” pero que, a su vez, representa nuestras costumbres. Las ciencias serían vanas materias sin el influjo de las letras, que se convierten en “modelo de formalización” y constitución de ese objeto, más que en un mero vehículo (Ramos 63).

Directamente relacionado con el desarrollo de una literatura, el *Semanario* igualmente establece una distancia respecto de la pugna artística entre Neoclasicismo y Romanticismo, y asegura que hará sus críticas ancladas en los preceptos de la “sana razón”, “sin adoptar ciegamente los principios de ninguna de las dos escuelas en que está dividida al presente la *república literaria*”⁴⁰ (Prospecto 2). Los artículos publicados por las revistas tratadas en este estudio desarrollan en distintos niveles dicha pugna, que pasa por intentar definir y criticar estos conceptos —como ocurre con el artículo titulado “Romanticismo” publicado en el *Semanario*⁴¹— así como las discusiones sobre las reformas gramaticales de Bello o el análisis a los métodos de lectura hechos por Sarmiento.⁴²

Las polémicas entre Sarmiento y los participantes de la Sociedad Literaria no dan tregua. García Reyes las recruedece publicando un nuevo artículo derivado de la discusión sobre el Romanticismo que tuvo lugar entre el *Semanario* y *El Mercurio*, haciendo caso omiso a las reconvenciones de la dirección de “nunca zaherir a alguien”, como era declarado en el Prospecto, disputa que a esas alturas adquiere tintes personales⁴³ y que denota mucha confusión entre los jóvenes intelectuales.

³⁹ Que, por cierto, discurrían en que si efectivamente teníamos literatura y escritores (*Recuerdos* 126), esto es: obra.

⁴⁰ Advertimos la amplificación retórica de la figura que enfatizamos, totalmente contradictoria con la situación de las letras presente inmediatamente antes en el Prospecto del *Semanario de Santiago*.

⁴¹ En el Salvador Sanfuentes hace una crítica satírica al artículo publicado por Vicente F. López sobre el romanticismo en la revista porteña. Sanfuentes primero expone la confusión de su significado y luego lo acusa de inverosímil.

⁴² “Análisis de métodos de lectura”, *El Museo de Ambas Américas*, N° 35, año 1842.

⁴³ Lastarria será quien actúe de intermediario entre Sarmiento y el *Semanario*.

La suspensión del *Semanario* casi al año de existencia es asumida por *El Crepúsculo* en junio del año siguiente.⁴⁴ Si bien este periódico se propone continuar con la labor del *Semanario*, en el entendido de dar *teatro* a la Sociedad Literaria, esto es, “fomentar el cultivo de las bellas letras y el estudio de la historia nacional” (Vilches 21), sus planteamientos serán mucho más enfáticos al proclamar que esta publicación no será un teatro de la política:

Ahora que la discusión puede ser tan calmada como racional, ahora que la paz ha dado una dirección regular a los hábitos de nuestra vida civil [...] la prensa comienza a ser el eco de otros intereses, de los de la sociedad en todas sus diversas relaciones.

(Prospecto, *El Crepúsculo* 1)

A pesar de las veleidades del público, que hace recaer únicamente el mantenimiento de estas iniciativas en manos de los autores, los directores declaran: “vamos a lanzarnos con un papel que no tiene la misión de representar interés alguno determinado”, “un periódico que solo contendrá ensayos literarios y algunos artículos científicos, porque *está destinado a ser el depósito de nuestros primeros progresos intelectuales*”⁴⁵ (Prospecto, *El Crepúsculo* 2). “El Crepúsculo, llamado así porque va a ser el cuadro de los primeros albores de las ciencias y de la literatura en Chile” (2-3). El carácter marcadamente literario e iniciático del periódico, así como su acendrada posición política, instalan un grado de autonomía mayor respecto de su antecesor. Los ímpetus de este periódico se verán interrumpidos por la polémica provocada tras la publicación de “Sociabilidad Chilena” de Francisco Bilbao, el 1º de junio de 1844 (Nº 2, T II). La primera en reaccionar será la *Revista Católica* el día 18 del mismo mes, acusando a su autor de blasfemo y hereje, tras lo cual se ordena el cierre del periódico y Bilbao es sometido a proceso.⁴⁶

Las revistas funcionan como puntos neurálgicos, de convergencia y movilidad de la intelectualidad de la época, así como espacio del *dictum* con que se inicia el siglo XIX de que “todo puede ser objeto de discusión” (Jocelyn-Holt 78). El anuncio de los temas que serán tratados en estos periódicos está en estrecha relación con la configuración de un público receptor, que bien podríamos

⁴⁴ A diferencia del *Semanario*, *El Crepúsculo* iniciará con imprenta propia. Juan N. Espejo y Juan José Cárdenas, reemplazado luego por Cristóbal Valdés —participante de la *Revista de Santiago*—, fundan una imprenta inaugurada con el primer número de *El Crepúsculo*. Este hecho ayuda a afianzar los vasos comunicantes entre la institución literaria y la industria cultural en ciernes, asegurando continuidad y afianzando la autonomía.

⁴⁵ Énfasis nuestro.

⁴⁶ En concordancia con lo expuesto en su artículo, Bilbao espeta al fiscal: “La filosofía tiene también su Código y este Código es eterno. La filosofía os asignará el nombre de retrógrado” (Vilches 23)

calificar de ideal⁴⁷ en la medida que es acotado, reducido, y que actúa como reflejo de las ideas que mueven a los grupos intelectuales.⁴⁸ En este sentido, identificamos una diferencia entre el *Semanario* y *El Crepúsculo*:

Proponiéndonos hacer la lectura del *Semanario* lo mas instructiva y divertida que esté a nuestros alcances, nos prepararemos á dar noticia y algunos análisis de las obras que hay sobre materias literarias como científicas que se publiquen recientemente, en español o en otros idiomas. [...] de cuando en cuando daremos un artículo de costumbres.

“Conociendo bien los inconvenientes” que trae este género, se publicará poesía sobre asuntos nacionales y se hará cargo de las novedades del teatro, a través de la crítica teatral.⁴⁹ El periódico “será una verdadera miscelánea destinada á unir, en cuanto sea posible, lo útil y lo agradable, y á suministrar a toda clase de personas un entretenimiento adecuado á sus inclinaciones” (Prospecto, *Semanario* 3). Frente al resto de los periódicos del momento, será “mas familiar, mas casero, mas nacional que el *Museo de Ambas Américas*” (Íd).

Los temas publicados durante un año en el *Semanario*, dan cuenta de este carácter misceláneo: cada número inicia con una sesión de la Cámara de Diputados, se incorporan artículos sobre la Universidad de Chile y la Biblioteca

⁴⁷ El lector ideal que propone Eco se supone configurado por el autor al interior de la obra. Si bien este lector es en potencia, en estrecha correspondencia o correlación con las dimensiones formales y discursivas de la obra, difiere —o disiente— de las actualizaciones efectivas. Esto instala un problema de interés respecto de las revistas y su relación con el público, más o menos explícita, o sea, en la apelación directa de los Prospectos o los anuncios de cierre por falta de dinero, censura o mejoras a las revistas, y en la modelación del receptor que llevan a cabo las configuraciones genéricas (discursivas).

⁴⁸ Si bien podemos sostener la progresiva especialización literaria en las revistas literarias desde la década del cuarenta, también las temáticas abordadas y *los públicos* a que apuntará la prensa escrita se irán diversificando, lo cual aparece estrechamente relacionado con las transformaciones de clase y los procesos de modernización vividos avanzado el siglo XIX y las “vísperas” del XX.

⁴⁹ Es de gran interés la importancia educativo-pedagógica asignada al teatro durante el siglo XIX, que además gozaba de una actualidad de consideración para la época, con la visita de compañías extranjeras o el montaje de obras europeas. Recordemos que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile inicia sus actividades en junio de 1841. No hay periódico que no se ocupe de la crítica teatral.

Nacional,⁵⁰ poesías y teatro, así como un artículo literario por entregas;⁵¹ asimismo aparecerán cartas de discusión política o avisos a la policía.⁵² Igualmente hay artículos que tratan el desarrollo de las naciones “sudamericanas”, un estudio sobre Perú y Bolivia o los tratados con España. También son parte de la publicación la “Instalación del Banco de Ahorros de Santiago” o la “Reforma del reglamento de elecciones”, al igual que crónicas o “especiales” para el 18 de septiembre —que aún no adquieren un tono completamente celebratorio, sino de conminación a la construcción de la patria— y la crítica a la representación de “Los amores del poeta”, de Carlos Bello,⁵³ entre otras obras.

Mientras, en las publicaciones de *El Crepúsculo* se observa una delimitación temática que apunta a la especificidad, ya que “contendrá artículos orijinales en prosa y verso, sobre asuntos de pura imaginación, un artículo sobre filosofía o política especulativa, y de vez en cuando uno de costumbres y una biografía de americanos ilustres” (Prospecto. *El Crepúsculo* 3). Progresivamente, sus publicaciones adquieren el carácter de artículos de más largo aliento los que, en la mayoría de los casos, son entregados por partes⁵⁴.

III.1. LA REVISTA DE SANTIAGO

Frente al panorama de un movimiento intelectual paralizado, el fin de *El Siglo*⁵⁵ y la propaganda liberal restringida al Instituto Nacional, José Victorino Lastarria decide fundar la *Revista de Santiago* en abril de 1848. Con ella la institución

⁵⁰ En estos artículos encontramos fuertes críticas al Gobierno por el cuidado y administración de la Biblioteca, por ejemplo, su apertura en horarios más adecuados. “Si como debía hacerse, el Gobierno se suscribiese á periódicos extranjeros, sobre todo literarios y científicos, la biblioteca se convertiría en un punto de reunión apetecible, y donde hallarian sin el sacrificio, que muchos no pueden hacer, todos los medios de marchar con los progresos que las letras y las ciencias hacen del otro lado de los mares” (*Semanario*, Noviembre 3, N° 18, p. 149). “Es verdad que abriendo la biblioteca de noche será necesario hacer el gasto de luces, épero no valdría más gastar mil doscientos pesos con provecho público, que mil sin más provecho que el del bibliotecario?” (Íd).

⁵¹ “Literatura” trata de la inusitada afición por las letras manifestada por la juventud chilena y el rumbo que estas deben seguir. (*Semanario*, Julio 14, N° 1, 1842).

⁵² Desde lozas que obstruyen el paso de los coches, hasta un carpintero que suelta a su perro “en la calle de los Huérfanos”, pasando por el uso de carbón de piedra, nuevamente, en la calle de los Huérfanos.

⁵³ Obra precursora, junto a Ernesto (1848) de Rafael Minvielle, del romanticismo teatral chileno. Ver, Pradenas, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago, lom, 2006, p. 159.

⁵⁴ En *El Crepúsculo* aparecieron publicados, entre otros, los siguientes artículos: “El mendigo” de Lastarria, “Filosofía” por Andrés Bello, “Galería de hombres célebres”, “Las novelas en el día”, “Observaciones sobre la educación de las mujeres...”, “Orígenes sobre el romance o epopeya caballeresca” por Andrés Bello y poesías sobre el 18 de septiembre.

⁵⁵ Periódico en que “buscan refugio” los intelectuales del movimiento del 42, luego de suspendido *El Crepúsculo*.

literaria gana un nuevo estadio de autonomía debido al carácter de los artículos, su extensión y sus colaboradores. A nuestro juicio, la *Revista de Santiago* marca un punto de cristalización de los anhelos del movimiento intelectual.⁵⁶ Alcanza un alto grado de especialización en sus contribuciones, así como incorpora, de manera sostenida, la publicación de artículos por partes para, ya en el año 1855, publicar novelas de Blest Gana como folletín.

Una de las características centrales de esta revista es contar con colaboradores externos que elaboran estudios específicos sobre materias nacionales y extranjeras. Son textos de largo aliento que dan coherencia y continuidad a la *Revista*, más allá del panorama fragmentario y múltiple de cada número, que finaliza con una Crónica, lo más actual e informada posible, escrita por Lastarria. En general, Lastarria distingue entre noticias provenientes del extranjero y noticias nacionales e incorpora una bibliografía comentada de los libros llegados o impresos en Chile —práctica cada vez más sistemática y exhaustiva desde el *Semanario* y *El Crepúsculo*—. La *Revista de Santiago* hace convivir el estudio investigativo de materias históricas y de artículos críticos respecto de la literatura, la enseñanza y la legislación, con lo que podríamos llamar *actualidad*.

En ese sentido, *La Revista de Santiago*, con sus publicaciones referidas a temas diversos y que apelan a distintas temporalidades, cristaliza el ideal ilustrado moderno de sistematicidad e incipiente cosmopolitismo en que las letras son el soporte, objetivo y racional, de todas las materias beneficiosas para el desarrollo moral del individuo y la configuración de la patria. La *Revista*, en cierto modo, se aleja de la “misión” muchas veces enfebrecida presente en los otros periódicos revisados —en particular el *Semanario*— y más bien sienta las bases de un saber metódico, no ajeno a las polémicas. Así, sin ir más lejos, a fines de 1849 es suspendida por la publicación de “El manuscrito del diablo” de autoría lastarriana, quien declara en sus *Recuerdos Literarios* que:

los conservadores tomaron el artículo como un insulto a la sociedad, y a nombre del honor nacional que suponían ofendido, repitiendo la acusación que han lanzado siempre las preocupaciones contra el que las censura, hicieron propaganda para retirar a la *Revista* sus suscriptores e intimidar al editor. (*Recuerdos* 258)

La Revista de Santiago se transforma en el órgano difusor y promotor de la cultura letrada en Chile en un momento en que era posible contar con ciertas bases para ejercer la crítica, la investigación histórica, para ensayar una literatura

⁵⁶ Han participado en la dirección intelectual del país los extranjeros Mora y Bello, se ha fundado la Sociedad Literaria, la Universidad de Chile, la Escuela Normal de Preceptores, España reconoce la Independencia de Chile, Bilbao ha publicado “Sociabilidad chilena”, Gay publica en París la “Historia física y política de Chile” el 45, el 46 es reelegido Bulnes, el 48 cae Luis Felipe y se establece la Segunda República en Francia.

y participar de un diálogo continental.⁵⁷ En ella confluyen dos generaciones: la de los escritores conocidos (Ramón Briseño, Eusebio Lillo y Hermógenes Irisarri; Andrés y Jacinto Chacón, José Antonio Torres y Guillermo Blest Gana) con Andrés Bello a la cabeza —quien se había comprometido con un artículo mensual—, y la de los jóvenes escritores “a quienes podíamos estimular con la importancia de nuestra nueva tentativa” (Lastarria 250). Así, los hermanos Amunátegui, Joaquín Blest Gana, Juan Bello, Cristóbal Valdés, Marcial González y Jacinto Chacón ayudarían a mantener mensualmente la *Revista*, sumados a los “prosadores” Santiago Lindsay, Santiago Arcos y Fernández Rodella. Esto da amplitud y solidez a la *Revista*, que gozó de aceptación “porque respondía a una necesidad generalmente sentida” (251), según Lastarria, con lo cual las suscripciones aseguraron su existencia.

En el Prospecto, la *Revista* sostiene de manera previsible —ya con cierta autoridad— el discurso de las ciencias y las letras: “La perfección de las sociedades procede del desarrollo simultáneo de las artes i las ciencias [...] la prensa es casi el más formidable y casi el único motor de ese desarrollo intelectual” (Prospecto, *Revista* 6). Su objetivo es “elevar un teatro donde pueda exhibirse el progreso intelectual” (ídem.), recurriendo a una metáfora pedagógica. El periódico, a la vez que enseña, entrega la autoridad pública necesaria para autolegitimar al campo intelectual. Lastarria dejará en claro que la creación de la *Revista* no es accidental ni azarosa, tampoco tiene por afán polemizar, con lo cual sugiere un proyecto meditado que, a su vez, tiene la fuerza de la participación espontánea.

Configurar dialécticamente la cultura intelectual de la sociedad es el objetivo de la *Revista*, una búsqueda que caracteriza a los periódicos estudiados y que será transversal a las discusiones críticas acerca de la literatura nacional como reflejo de lo social. La actualidad seguirá jugando un papel central en los modos de (auto)representación de la institución literaria; Lastarria busca dar a conocer —en el fondo, establecer— “los últimos resultados de las ciencias, de la literatura i de las artes que esten a nuestros alcances” (7). La metáfora del presente representativo, sintetizador y significativo respecto de un futuro, continúa activa de manera, si bien no eufórica, sí como mecanismo de legitimación de la función de las ciencias y las letras al interior de una sociedad que toma conciencia de ciertos avances y comienza a concebir la autosatisfacción en el progreso dado por la modernización, visible en obras públicas. Satisfacción experimentada, habría que decir, en primera instancia por las clases intelectuales dirigentes, que no corresponderían —durante el siglo XIX— a una burguesía ya establecida, sino en formación y posterior crecimiento. De manera que las instituciones modernas serán construidas por y para la burguesía, esto es, la clase que agencia su autonomía respecto del poder.

⁵⁷ Según Lastarria en sus *Recuerdos*, Mitre celebra la creación de esta revista. Asimismo, las revistas literarias promueven y afianzan “vasos comunicantes” entre los países de “Sud-américa” de manera mucho más evidente avanzado el siglo XIX; las colaboraciones son una constante.

III. 2. VARIEDAD TEMÁTICA EN LA *REVISTA DE SANTIAGO*: EL PROBLEMA DEL GÉNERO

Las revistas literarias del siglo XIX, entendidas como géneros discursivos secundarios o complejos, reproducen —y producen— los síntomas ideológicos y las transformaciones sociales y estéticas en que surgen. De esta manera, el eclecticismo, construido a partir de la apropiación vehemente de códigos culturales europeos, crea la imagen de una unidad que contiene, dirige o da forma a un todo fragmentario, que busca armonizar y legitimarse como totalidad. Esta es también la imagen de la sociedad de la segunda mitad del siglo, revolucionada, emancipada y autonomizada, carente de pasado histórico, que reúne, frenéticamente, materiales en el presente para un futuro hecho, eventualmente, a imagen y semejanza de la convergencia apresurada de sustratos culturales silenciados, influencias rápidamente adaptadas, modelos europeos implantados como copia, búsqueda de una expresión propia en el surgimiento de una nueva clase social, capaz de catalizar componentes heterogéneos. La prensa y la “industria cultural” serán el lugar “virtual” en que confluye tal diversidad.

Desde este punto de vista, las revistas literarias son un objeto problemático —un corte transversal— que responde a la heterogeneidad formal (Ramos 12) del todo social y configuran un sistema de autorización a partir del cual la institución literaria puede conseguir su autonomía. Dentro del proyecto de Bello y Lastarria, la existencia de esa literatura, y por tanto de su autonomía, será la indudable prueba de que existe Institución y de que hay Gobierno.

Al final de su primera época, la *Revista de Santiago* fue criticada por su variedad temática, adjudicándola a la ausencia de un filtro editor. Poesías, piezas teatrales, relatos breves entre el artículo de costumbre y el cuento, sonetos, cartas, ensayos sobre literatura, química, meteorología, mineralogía, historia, higiene, política, geografía, filosofía, instrucción, patrióticos, cuadros meteorológicos, escenas de costumbres, crónicas, traducciones, imitaciones, constituyen el variopinto escenario promovido por la *Revista*, que bien parece sugerir un emblema alegórico.

El carácter heterogéneo de los contenidos se mantiene en la segunda época, a cargo de Francisco de Paula Matta,⁵⁸ sumado a la participación de personajes como Vicente Pérez Rosales, José Amado Pissis y Alexander von Humboldt. En esta época se hacen sistemáticas las traducciones de Goethe, Schiller y Hugo. En su tercera época, ya en el año 55, la revista adopta un contenido marcadamente literario: novelas, poesías, ensayos literarios, traducción sobre la revolución de 1848 de Lamartine, y crónicas, esta vez a cargo de Guillermo Matta.

En las crónicas, Lastarria busca reproducir sintéticamente lo que es la *Revista* en su totalidad y consignar el presente como contingencia e historia (pretende llevar un registro exhaustivo de los hechos acontecidos durante la quincena,

⁵⁸ Con quien Lastarria se disgusta por orientar la revista fuera del liberalismo radical por él propugnado.

deteniéndose en el comentario a los avatares políticos. Da cuenta del teatro, los libros disponibles y el anuncio público general). Estas crónicas establecen el puente entre los artículos y el contexto culturalmente heterogéneo y fisurado —o desigual— desde el cual provienen. En este sentido, las crónicas funcionan como marco de contención para la *Revista*, posibilitando la autonomía metodológica.

III.3. SOCIABILIDAD, A MODO DE CIERRE

“Nuestro espíritu no encadenado, como antes, a la reducida contemplación de un presente incierto, fluctuante, borrascoso, se lanza en alas de su ansiedad a la perfecta elaboración de un porvenir seguro que columbramos ya risueño, bajo la benéfica sombra de instituciones estables” (70-71)

El epígrafe corresponde a una cita de “Causas de la poca orijinalidad de la literatura chilena” escrito por Joaquín Blest Gana y publicado en la *Revista de Santiago*, artículo en que incita a la configuración de una literatura nacional, que aún no existe. Las muestras que de ella se han dado adolecen de la originalidad propia a las literaturas nacionales, por definición. La literatura está *en proceso* de convertirse en “institución estable”, representativa de la sociedad chilena; en este sentido, la crítica es la que estaría en condiciones de dar cuenta de dicho proceso.

Nos encontramos con el mismo tipo de argumentación que en el discurso de Lastarria a la Sociedad literaria: se apela a una institución literaria como lugar de partida de una literatura nacional inexistente o en ciernes, pero cuya aparición —bajo la forma de obras literarias— es apremiante. El proceso de construcción de la literatura nacional a través del género novelesco, argumento que desarrolla Joaquín Blest Gana en su artículo, es tema de otro estudio. No obstante, “lo literario” igualmente buscará medios para realizarse: el lugar simbólico que ocupará la novela chilena, aún no configurada, pero que aparecerá dentro de pocos años, es *anticipado* por la heterogeneidad discursiva de las revistas literarias.

La *Revista de Santiago* es un caso representativo de convergencia de formas discursivas y temáticas literarias que colaboran paulatinamente en la autonomía metodológica de un campo intelectual que se encuentra en proceso de institucionalización. A su vez, dicha heterogeneidad implica, por un lado, fracturas en la correlación entre modernización (instrucción, culturización) y sociedad; y por otro, al poner a las revistas en sus contextos de producción y recepción inmediatos, observamos que su condición heterogénea es correlato de los desfases en una sociedad que no puede pensarse homogéneamente, a pesar de que uno de los objetivos de la prensa sea propender al pluralismo y a la circulación amplia de contenidos ideológicos, culturales y políticos, sin la restricción y la censura del sistema de dependencia monárquica.

De alguna manera, la heterogeneidad formal y temática de la *Revista de Santiago* la convierte en síntoma de las pretensiones imposibles de institu-

cionalización “definitiva” del saber, que encuentra su eco en la precariedad de otros edificios destinados a solventar una institucionalidad intelectual y cultural.⁵⁹ La sistematicidad en sus estudios, la diversificación de contenidos y la intensa *actualidad* de la revista creó un piso para la cultura intelectual que en ese momento —desde la década del cuarenta— buscaba los caminos para conseguir la anhelada institucionalización. Ese “piso cultural” creado por la revista es doblemente significativo en la medida que, como será habitual en estos ensayos, su existencia se verá abruptamente torpedeada por los avatares político-económicos de 1855.

La organicidad de las revistas, en cuanto géneros discursivos complejos, está dada por el prospecto y la crónica entendidos como tipologías discursivas que expresan y contienen el desbordante panorama de la sociedad republicana del siglo XIX: el primero como declaración de principios y apelación social; la segunda, como marco —parergon— y espacio liminar entre la fragmentariedad de los contenidos y el objeto cultural complejo, que es la revista; medio y objeto del contexto al que pertenece.

La sociabilidad, en el transcurso de este decenio, se transforma en la primera metáfora de la institución deseada. La asociación como fuente de todos los progresos era una consigna para los letrados del siglo XIX en sus intentos de autonomía. Dicho acto de asociación suponía, necesariamente, la apelación e injerencia de un público; ya sea interno, como ocurre con las diferencias al interior del grupo ilustrado que promueve la polémica, o externo, representado por los “suscriptores”. El *Semanario de Santiago* hace un llamado público a colaborar, con el fin de dar tribuna a la nueva generación que aún ensaya sus obras.⁶⁰ En *El Crepúsculo* las estrategias de apelación al público suscriptor son directas: “Creemos que el público acogerá nuestras intenciones y no permitirá que nuestras promesas se evaporen con nuestras esperanzas, como indudablemente sucederá si la suscripción no cubre los costos de la empresa” (Prospecto 3), delegando en dicho público la responsabilidad del devenir de la publicación.

Curiosamente, el Prospecto de la *Revista de Santiago* dialoga con un público incorporado, especializado, facultado para recibir estas materias y, por lo mismo, implícito. Algo que podemos comprobar en el relato que hace Lastarria

⁵⁹ Al año 42 ya existían la Biblioteca Nacional y el Instituto Nacional desde 1813; sin embargo no cumplen la función institucional que pudiéramos suponer hasta, por lo menos, el Centenario. En el *Semanario de Santiago* los descargos y quejas respecto del funcionamiento de la Biblioteca son constante, así como la conminación a reformar y revitalizar el Instituto Nacional.

⁶⁰ Este tema es bastante recurrente en las revistas: el despropósito de exigir perfección a las obras literarias de la juventud. Este aún es concebido como un estadio de aprendizaje, de ensayo. El mismo argumento se repite en el Certamen Literario al que convoca el *Semanario*: “Hemos visto con agrado los trabajos literarios de los jóvenes de esta sociedad. Ciertamente que no luce en ellos aquella perfección, hija de un asiduo cultivo de las letras y que no presta sus hermosas y delicadas proporciones a las primicias del talento” (“Certamen Literario”, *Semanario de Santiago* 89).

en sus *Recuerdos* acerca del número suficiente de suscriptores para sostener la *Revista*, que no es suspendida por motivos económicos en su primera ni en su segunda época.⁶¹

La sociabilidad, discutida y deseada, es muestra de que la institucionalización literaria en el siglo XIX se construye como un proceso con múltiples variantes e itinerarios que pueden ser *contenidos* —relativamente aislados— en las diversas revistas literarias y sus estrategias de autonomización.

La idea de una institución literaria sin literatura —es decir, sin obras— nos ha servido para explicar la función de las revistas literarias durante la segunda mitad de siglo XIX: ellas fueron un *escenario* para el surgimiento de las obras, en la medida que posibilitaron y convocaron a la creación, pero principalmente, porque configuraron un horizonte de expectativas dentro del cual dichas obras tuvieran una repercusión, un asidero, un suelo cultural. No está demás decir que nuestro análisis entrega las herramientas que, precisamente, pondrían en duda la noción de la obra, autónoma, autárquica, autosuficiente, pero es un ejercicio crítico saludable intentar leer el pasado en su propia lengua.

Con todo, resulta sugerente que el ciclo aquí destacado (1842-1855) —esta suerte de cruzada intelectual custodiada o liderada por Lastarria desde el *Semanario de Santiago*, pasando por *El Crepúsculo* hasta llegar a la *Revista de Santiago*— aún invoque al espíritu de la poesía para que se haga presente en nuestras tierras.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo, “Parnasos fundacionales: letra, nación y Estado en el siglo XIX”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, Enero-junio 1997, N° 178-179, pp. 13-31.
- Bello, Andrés, *Antología de Andrés Bello / Selección, notas y prólogo de Pedro Grases*, Caracas, Kapelusz, 1970.
- Bourdieu, Pierre, (1966), *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, 2002.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- Chartier, Roger, (1999), *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 2006.
- Foresti, Carlos et al., *La narrativa chilena desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*, Tomo I, Santiago, Andrés Bello, 1998.
- Habermas, Jürgen, “La modernidad: un proyecto incompleto”, En Casullo, Nicolás, *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.

⁶¹ Esta evolución encuentra correspondencia, y en cierto modo realización, con lo dicho por Bello en su *Discurso de instalación...*: “Es necesario que la libre circulación de las ideas ponga en contacto al público con los escritores, así como es preciso que una comunicación activa aferre los poderes a todas las clases sociales” (105).

- Jauss, H. R., (1967), "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", En *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- Jocelyn-Holt, Alfredo, "La República de la Virtud': repensar la cultura chilena de la época de la Independencia" *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*, Santiago, Editorial Planeta/Ariel, Santiago, 1997, pp. 65-103.
- Lastarria, José Victorino, *Recuerdos literarios*, Santiago, Zig-Zag, 1968.
- , *Las Últimas Noticias*, "La Revista de Santiago I", 3 de febrero de 1998, p. 14
- , "La Revista de Santiago III", 27 de enero de 1999, p. 14.
- Mignolo, Walter, "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", En *Modern Languages Notes*, Vol. 96, N° 2 (marzo, 1981).
- Ossandón, Carlos, *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas*, Santiago, ARCIS, LOM, 1998.
- , *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*, Santiago, LOM, Arcis, 2001.
- , *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago, LOM, Arcis, 2005.
- Pastén, Julio, "Avatares del proceso de la institucionalización de la literatura en Chile en las revistas literarias del siglo XIX", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Julio-septiembre 2003, N° 204, pp. 667-688.
- Pereira, Sergio, *Antología de la dramaturgia anarquista en Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Santiago, 2005.
- Quijada, Mónica, "¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano", En Antonio Annino y Francois-Xavier Guerra (coords.), *Inventando la nación: Iberoamérica, Siglo XIX*, México, FCE, 2003.
- Rama, Ángel, "Modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", En *La crítica cultural en América Latina*, Caracas, Ayacucho, 1985.
- , *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1998-1999.
- Rodríguez, Jaime E., *La independencia de la América Española*, México, FCE, 1996.
- Safford, Frank, "Política, ideología y sociedad", en *Historia de América Latina*, Vol. 6: *América Latina independiente, 1820-1870*, Leslie Bethell (ed.), Barcelona, Crítica, 1991.
- Santa Cruz, Eduardo, Cap. 1: "Modernización y vida cotidiana", en Ossandón y Santa Cruz: *El estallido de las formas. Chile en los albores de la 'cultura de masas'*, Santiago, LOM/ARCIS, 2005, pp. 17-29.
- Sarmiento, Domingo Faustino, Cap. xv: "Presente y porvenir", en *Facundo*, Caracas, Ed. Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 225-244.

- Silva Castro, Raúl, *La literatura crítica de Chile*, Santiago, Andrés Bello, 1969.
- Sosnowski, Saúl, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1990.
- Subercaseaux, Bernardo, *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*, Santiago, Aconcagua, 1979.
- , *La historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2000, (Andrés Bello, 1993).
- Vilches, Roberto, *Revistas literarias chilenas del siglo XIX*, Santiago, Universitaria, 1942.
- Villalobos, Sergio et al., *Historia de Chile*, Santiago, Universitaria, 1974.
- Zamudio, José, *La novela histórica en Chile*, Buenos Aires, Ed. Francisco de Aguirre, 1973.

¿MODERNISTAS O DECADENTISTAS?
EL CASO DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS
*EL AÑO LITERARIO, BIBLIOTECA REPUBLICANA Y LA LEY**

Marina Alvarado Cornejo**

INTRODUCCIÓN

¿Cómo las publicaciones *El año literario*, la *Biblioteca Republicana* y *La Ley* se apropiaron de los primeros impulsos modernistas/decadentistas, y discutieron en ellas y entre ellas sobre dicho asunto? Para dar respuesta a la pregunta “guía” del trabajo, desarrollamos temas clave que permiten comprender y analizar el *corpus* escogido. Comenzamos reseñando los antecedentes y marcas de rupturas, para luego describir los aspectos más relevantes de las publicaciones. Las revistas dialogan con las ideologías políticas de los partidos Radical y Liberal, tema sobre el cual también nos ocupamos, en tanto que en el siguiente apartado intentamos demostrar las resignificaciones y cambios experimentados, proyectados por las revistas, modificaciones que engloban la semantización de las nociones modernista y decadentista, asunto sobre el cual trata el último subtítulo de este trabajo.

ANTECEDENTES Y RUPTURAS

El año 1894 es importante para el proceso de constitución y legitimación del campo¹ literario chileno, gracias a la aparición de tres publicaciones, dos revistas y un periódico político-cultural autodefinido como “órgano”, *El año literario*, la *Biblioteca Republicana* y *La Ley*, respectivamente, a partir de las cuales desarrollamos este trabajo debido a los cambios que evidencian respecto del *repertorio*² central tanto en los formatos de publicación como en las apropiaciones,

* Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT Iniciación N° 11110316.

** Doctora en Literatura. Académica de la Universidad Católica Silva Henríquez. malvarado@ucsh.cl

¹ Este concepto lo entendemos a partir de Bourdieu (2005), quien lo explica desde su propuesta sociológica de la cultura. Un campo corresponde a una esfera con un funcionamiento relativamente autónomo, dentro del cual conviven agentes, productores, bienes simbólicos y materiales ubicados en el centro del campo (incumbentes) y otros en los márgenes (contendientes), quienes pugnan posiciones con la finalidad de renovar y dinamizar las estructuras y disposiciones.

² La noción de *repertorio* la conceptualizamos a partir de los estudios de los (Poli) sistemas de Itamar Even Zohar (1999), señalando que “el centro del polisistema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso. Así, es el grupo que rige el polisistema el que en última instancia determina la canonicidad del cierto repertorio. Una vez se ha decidido la canonicidad, ese grupo o bien se adhiere a las propiedades canonizadas

resignificaciones estéticas e inclusiones de nuevos discursos y sujetos. Estos últimos complejizaron el escenario cultural y comenzaron a entablar “lazos enunciativos”³ con el claro objetivo de especializar la práctica literaria en el país.

Los cambios culturales que señalamos a partir de las tres revistas mencionadas, tienen por antecedente *El Semanario de Santiago*, *La Revista de Santiago*, *El Correo Literario*, los almanaques seculares, entre otros, que despliegan una serie de *instancias institucionalizadoras*⁴ y factores literarios que movilizaron la incipiente “revolución” cultural. Esto, gracias a la serie de actos performativos que buscaban reafirmar la independencia del desarrollo literario respecto de las demás esferas del saber.

Uno de los eventos que logró mayor relevancia dentro del período fue el Certamen Varela⁵ celebrado en el año 1887, y demarcado por autores como Naín Nómez⁶ y Bernardo Subercaseaux como el punto de inicio del Modernismo en Chile. Ciertamente, el Certamen se constituye en evento importante, pues por medio del “efecto competencia” se comenzó a ejercer la subordinación estructural entre los agentes interesados en constituir y construir el campo literario,

por él (lo que, por consiguiente, les da el control del polisistema), o bien si es necesario, modifica el repertorio de propiedades canonizadas con el fin de mantener el control. Por otra parte, si fracasan en el primer o en el segundo procedimiento, tanto el grupo como su repertorio canonizado son empujados al margen por otro grupo, que se abre camino hacia el centro canonizando un repertorio diferente. Los que todavía tratan de adherirse al repertorio canonizado desplazado sólo en varias ocasiones pueden obtener el control del centro del polisistema; normalmente, se hallan en la periferia de lo canonizado, denominados peyorativamente (por los portadores de la cultura oficial).

³ Los “lazos enunciativos” corresponden a las redes discursivas que se entraman entre proyectos culturales similares, ya sea para apoyarse o atacarse, a través de las menciones, críticas, reseñas, respuestas, etc., que enuncian. Lyotard señala que “la cuestión del lazo social, en tanto que cuestión, es un juego del lenguaje, el de la interrogación, que sitúa inmediatamente a aquél que la plantea, a aquél a quien se dirige, y al referente que interroga: esta cuestión ya es, pues, el lazo social.” (2006, 38)

⁴ La noción *instancia institucionalizadora*, la revisamos desde Jacques Dubois, así también la de *factores literarios*. El investigador belga explica que “la institución llamada literatura descansa sobre cierto número de instancias cuya primera función es proporcionarles a los escritores y a sus obras el reconocimiento de una identidad y de una clasificación” (1987, 45). Por otra parte, los *factores* corresponden a aquellos antecedentes o condiciones que permiten que la práctica escritural se legitime. Dentro de ellos reconoce a la crítica, la crónica y las revistas mismas.

⁵ Sobre el Certamen Varela y su fuerza performativa, Darcie Doll y Damaris Landeros dan cuenta en su artículo “Los concursos o certámenes literarios como actos performativos: El caso del Certamen Varela de 1887”, cuya referencia completa está en la bibliografía de esta investigación.

⁶ Al primer momento del modernismo, entre los años 1888 y 1895, Nómez lo denomina de “emergencia”, pues nota que “surge a partir de la decantación de una propuesta poética emergente, todavía empobrecida por la impureza de un lenguaje pluriforme [...] que culmina con la publicación de *Ritmos* de Pedro Antonio González en 1895.” (2000, 29-30).

también la construcción de vínculos duraderos, como es el caso de la amistad entre Pedro Balmaceda y Rubén Darío, junto con los demás escritores partícipes de las tertulias en la sala de redacción del periódico *La Época*.

Pero la iniciativa no es del todo “revolucionaria” como para remecer el *sistema* literario, pues los temas propuestos responden al *repertorio* central, estático y anquilosado, el mismo al cual se le critica reiteradamente mermar las potencialidades artísticas de los escritores, especialmente de los poetas nacionales. De allí entonces que la publicación del poemario *Azul* de Darío al año siguiente demostrara la indiferencia del canon decimonónico para proponer un nuevo *repertorio*, el Modernismo.⁷

La resignificación de los *modelos* escriturales del romanticismo y la apropiación de los *repertorios* parnasianos y simbolistas, otorgaron novedad e incomprensión a las escrituras que adhirieron a la corriente dariana. Esta nueva propuesta escritural, por otra parte, no sólo abarcó asuntos netamente textuales, también se replanteó los modos de vivir de los escritores, quienes empapados por una nueva voluntad de acción repensaron, entre otras cosas, los medios de difusión de su producción y las instancias para compartirla.

La Guerra Civil del año 1891 generó una crisis política y social que también repercutió en las esferas cultural y literaria de Chile, dotando de especificidad a la producción escritural modernista del país, la cual destacó por su compromiso frente a cuestiones nacionales. De allí entonces que el incipiente *repertorio* incluya la proliferación de revistas culturales, literarias y periódicos político-culturales debido a la fuerza performativa que estas publicaciones tienen y la heterogeneidad discursiva que las constituye.

Desde una propuesta retrospectiva e irónica, Joaquín Edwards Bello señaló que el conflicto de 1891 no había sido más que “una lucha entre el ‘roto’ y el Club de la Unión” (Vicuña, 2001, 54). Ciertamente, posterior a la revolución, se observó la diversificación de productores de bienes culturales y de consumidores de los mismos. Luis Orrego Luco retrató la vida social de fines del XIX, período sobre el cual afirmó que “antes de la Guerra Civil de 1891 no existían ‘advenedizos’ [...] era una sociedad exclusivamente aristocrática” (Ct. en Vicuña, 2001, 27). En esta misma línea, Pedro Henríquez Ureña (1974) señaló:

Nacida de la paz y de la aplicación de los principios del liberalismo económico, la prosperidad tuvo un efecto bien perceptible en la vida intelectual. Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política [...] (164)

⁷ Según Max Henríquez Ureña (1954), el vocablo *modernismo* fue empleado para señalar, desde temprano, el movimiento de renovación literaria en la América española. [...] El modernismo fue, ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión [...] Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión (9-10).

Es decir, frente a las preocupaciones propias que implicaba la administración estatal, los literatos se apartaron, más bien, se les alejó del “centro productivo”.

PRESENTACIÓN DE LAS REVISTAS DEL CORPUS

En enero de 1894 apareció la publicación *El año literario*, bajo la dirección del poeta Gustavo Valledor Sánchez (1870- 1930), siendo sus colaboradores permanentes los novelistas René Brickles (s/d), Federico Gana (1867-1926) y el poeta Emilio Rodríguez Mendoza (1873-1960). En cuanto a la ideología predominante, esta revista está marcada por el antibalmacedismo de sus productores quienes eran conocidos por ser animadores de la vida bohemia santiaguina. Naín Nómez (2000) relata que Gustavo Valledor “tomó partido en contra de Balmaceda durante la guerra civil de 1891, peleando en la batalla de Concón [donde] resultó herido” (139). Desde una trinchera “menos” arrojada, René Birkles publicó una novela antigubernamental llamada *Los últimos proyectos de Eduardo Castro* en 1897 y *El romance de un agitador del pueblo* en 1914. Federico Gana, por su parte, novelista y cuentista, a través de esta publicación comenzó a desarrollar un relato más rural, antecedente de lo que será el criollismo. En tanto Emilio Rodríguez Mendoza, poeta y político de la bancada de los radicales, junto con escribir para esta revista, participó como columnista estable de *La Ley* tras el pseudónimo⁸ “A. de Gery”.

El *habitus* del equipo redactor de la revista se refleja en el editorial del primer número titulado “Crónica de diciembre”:

¡No siempre ha de llegar el nuevo año, disipando proyectos y esperanzas! Indiferente para los más, para algunos de interés vemos que comienza a realizarse en el noventa y cuatro la publicación de esta Revista. Lo habíamos charlado tantas veces, nos habíamos habituado de tal modo a creer en el Año Literario, que las sonrisas de incredulidad en los labios de los amigos llegaron a sernos familiares y aún las frases amargas, tal vez exactas de Groussac. Pero en el momento de llevar a la práctica el ensueño, viene la desconfianza en las propias fuerzas, y digámoslo con franqueza, el temor, el pánico al Rey Burgués. Razonable, metódico, solemne, rodeado de pedagogos de retórica, de improvisadores de dactilos. ¡Nada de jerigonzas ni de ideales! [...]

(*El año literario*, N° 1, enero, 1894)

Consideramos, además, a esta publicación, pues tanto en la columna citada como en los demás textos que la constituyen se observa la necesidad por diferenciarse de las producciones de agentes que no apunten hacia el desarrollo puntual de las artes:

⁸ Otros de sus pseudónimos fueron Garrick, Juan Jil, Papá Goriot, Fray Candil, Mister Quidam, L'Aiglon y Don Caprice.

Será pues, simplemente una revista artística y literaria. Abandonaremos las áridas cuestiones políticas y nos haremos un deber respetar los sentimientos religiosos de la sociedad chilena. Queremos además que nuestros ensayos reflejen, por pálidamente que sean, ese colorido especial, propio de cada estación.

(Portada, *El año literario*, N° 1, enero, 1894)

La segunda publicación del corpus, La *Biblioteca Republicana*, apareció el mes de abril de 1894 con los siguientes rótulos:

Biblioteca republicana Revista quincenal, ciencias, letras, artes, sociología, industrias y economías políticas

Esta revista alcanzó a publicar cuatro números y su proyecto editorial fue expuesto en su primer número bajo el título “Nuestras revistas”:

Nuestra cultura social i popular no cuenta con una publicación que sea estímulo para el desarrollo de las ideas liberales, en todas las esferas, i palenque abierto a los adelantos de la literatura nacional, a la vez que reflejo de las aspiraciones que guían a los hombres libres de la ilustración que demuestran simpatías por el cultivo del arte i de la inteligencia en el país. Se palpa la ausencia de una Revista que, siendo un libro de conocimientos diversos, ofrezca todas las ventajas de la publicidad periódica a la sociedad que no desdeña el grato solaz de la buena lectura y que busca el aliciente de las manifestaciones de los espíritus cultivados y laboriosos. Una Revista que lleve el fruto del estudio i de las investigaciones provechosas a todos los hogares [...]

(*Biblioteca Republicana*, N° 1, 1894, p.1)

El editorial da cuenta del trasfondo liberal en la publicación, a la vez que subraya su particularidad y diferenciación con respecto a las demás revistas y periódicos del momento, ya que da cuenta de la ausencia de revistas que no sólo luzcan los progresos científicos, sino también los literarios. Este es un asunto medular para comprender y reconocer los cambios y las rupturas de los grandes relatos, provocados por la emergencia de nuevas preocupaciones y perspectivas alternativas que buscaban descentralizar los sujetos legitimadores. Es decir, se comienza a suscitar una suerte de legitimación doble o “institucionalización por capas” (Lyotard, 2006), una más amplia dependiente de la esfera de especialización donde se sitúan las revistas, y otra específica a cargo de los agentes procuradores de mantener el proyecto editorial de la publicación en cuestión.

Los directores de esta revista fueron Pedro Pablo Figueroa (1857-1906) y Leonardo Eliz (1861-1939). El primero de ellos fue un historiador nacido en Copiapó, admirador de los liberales ortodoxos como Pedro León Gallo, quien más adelante formaría parte de la Asamblea Constituyente donde se dio a conocer el Partido Radical chileno. Esta revista contó además con la colaboración de los escritores Rafael Salinas, Guillermo Matta, José Bernardo Suárez,

Manuel de la Cruz, Alexis Namur, J. Félix Rocuant Hidalgo, Ignacio Orzali y Jorge Octanio Atria.

Finalmente, *La Ley*, periódico dirigido por el poeta Marcial Cabrera Guerra (1871-1912), alias Guerrette, que dio a luz el día martes 12 de junio de 1894 con una frecuencia diaria que perduró hasta 1910.

Seleccionamos esta publicación, pese a que no cumple con el formato predominante de una revista del período, pues en las secciones de literatura comenzaron a publicar poetas chilenos y extranjeros que apropiaron y resignificaron de modo original y productivo el reciente y periférico *repertorio* modernista. En las páginas de este diario apareció por primera vez Pedro Antonio González⁹, quien en 1895 publicó *Ritmos*.

Este no fue el único proyecto cultural emprendido por Marcial Cabrera, pues en 1900 dirigió la revista *Pluma y Lápiz* por la cual es más recordado aún. Esta revista fue reeditada en el año 1912 bajo la dirección de Fernando Santiván, en cuyo primer número se realizó un homenaje, en una sección llamada “In memoriam”, a Cabrera señalándose que:

Marcial Cabrera Guerra: un gran luchador, un espíritu amplísimo, un artista refinado. Sus cualidades raras entre nosotros, no le permitieron triunfar en un medio en que impera el mercanchifle y el reaccionario [...]

Francisco Contreras.

(*Pluma y Lápiz*, “In memoriam”, N° 1, año 1, viernes 19 de julio, 1912, s/p)

Contreras reconstruye el *habitus* de Marcial Cabrera y re-valora el nombre de este autor, quien pese a no haber pertenecido a los agentes señalados como incumbentes dentro del inicial campo literario del período, gozaba de un capital específico, que le valía el reconocimiento y distinción de los escritores extranjeros. El texto redactado por Gustavo Silva se refiere al poeta y al periódico radical:

Críticos de “cierta” filiación política- religiosa no conciben la existencia de un poeta libre-pensador, no-creyente, no-religiosa, no católico, no devotamente católico, digamos. Se niegan a ver bellezas en los más delicados, en los más vibrantes, en los más profundos [...] A Marcial Cabrera Guerra, que fue radical, que fue cronista de “La Ley”, y a quien, por tanto, alcanzó plenamente la excomunión lanzada por la Iglesia Católica contra aquel [...]

Gustavo Silva

(*Pluma y Lápiz*, “In memoriam”, N° 1, año 1, viernes 19 de julio, 1912, s/p)

⁹ Junto a Marcial Cabrera Guerra y Pedro Antonio González, compartieron espacio textual los poetas Samuel A. Lillo, Carlos Luis Hübner, R. Huneus, Ambrosio Montt y Montt, Guillermo Matta, Gustavo Valledor, José Santos Chocano, Antonio Bórquez Solar, Rubén Darío, J. Félix Rocuant Hidalgo, Eduardo de la Barra y Manuel Gutiérrez Nájera.

RADICALES VS. LIBERALES: DE LA CONTIENDA POLÍTICA A LA DISPUTA LIBERAL

Las publicaciones que estudiamos construyen sus posiciones dentro del complejo de manifestaciones periódicas no sólo a partir de la propuesta cultural que tienen, sino también gracias al *habitus* y capital específico de sus productores, entre los cuales distinguimos dos de las grandes bancadas políticas de la época: los liberales y los radicales.¹⁰ Ambos partidos no sólo tienen una propuesta política sino también cultural y literaria, hechos que se intentan comprobar en este punto revisando el panorama bajo el cual se desenvuelven, sus principios políticos, sus propuestas sobre la cultura, la literatura y los modos de hacer una revista.

En términos generales, reconocemos a la *Biblioteca Republicana* como una revista adpta a los ideales del Partido Liberal, sin llegar nunca a explicitar dicha afiliación. En cambio *El año literario* y *La Ley* son publicaciones que adhieren a las propuestas del Partido Radical. La primera no lo explicita, pero el *habitus* de los agentes productores y sus discursos así lo indican; mientras que, para el segundo caso, el periódico se autodefine como “órgano del Partido Radical”.

Eduardo de la Barra en su libro *El Radicalismo en Chile*, explica que:

Los *conservadores* netos, acaudillados por Montt, procuran sacudir de sus hombros el polvo de algunas tradiciones coloniales, aunque no por eso se muestran menos autoritarios ni menos apegados al antiguo sistema político. Los *liberales* entre tanto, desligándose de toda tradición pipirola, dan al aire una nueva bandera, y desarrollan en un cuerpo de doctrina definido y claro, sus principios liberales y sus aspiraciones reformistas.

(De la Barra, 1875, p.3)

El Partido Liberal, en concordancia con lo anterior, amenazaba dispersarse en varias direcciones, pero lo único que parecía mantenerlo unido en esos momentos era la oposición a Montt.

En cuanto al Partido Radical, se destacó por su discurso abierto e inclusivo

¹⁰ Entre los años 1823 y 1830, según Peter Snow (1972), se reconocían sólo dos partidos dentro del espectro político del país, los Pipiolos y los Pelucones. Los primeros desembocarían en el Partido Liberal y los segundos en el Conservador, constituidos como tales ya hacia el año 1850. Pero en el año 1857, debido a un problema religioso, el Partido Conservador se dividió en dos fracciones: los miembros más aferrados a la religión, los antiguos Conservadores, se nuclearon alrededor de Manuel Antonio Tocornal; mientras los nuevos ricos, la gente más joven del sector medio y la mayoría del personal de enseñanza, reconocieron el liderazgo de Manuel Montt. Debido a este cisma, se conformaron dos sub-bancadas, los Conservadores de cuño clerical, quienes se aliaron con algunos Liberales, y los Nacionalistas adherentes a Manuel Montt. Snow explica que el Partido Conservador era absolutamente clerical, centrado en la personalidad del Arzobispo Valdivieso, e individualista y partidario del libre comercio. Su principal respaldo electoral estaba constituido por su control sobre el voto campesino.

hacia los sectores medios y los agentes intelectuales provenientes de ellos, volviendo más moderna su propuesta en tanto propugnaba la expansión del sistema educacional hacia todas las clases. La molestia que generó la alianza entre liberales y conservadores fue manifestada a través del “órgano radical”, donde se publicaron textos poético-políticos como el siguiente:

CANCIÓN LIBERAL
(Para *La Ley*)

Coro

*Mandatarios, la voz de los pueblos
Soberanos, a fuerza acatar:
Y los pueblos de Chile os ordenan
Gobernéis con la Unión Liberal.
Si a la sombra del patrio estandarte
No hay en Chile sino un corazón
Que de triunfos y gloria anhelante
Vence o muere en los campos de honor.
[...]
Nos combaten, nos odian, maldicen
Y calumnian en nombre de Dios
Y, cobardes, hipócritas, viles,
Nos imploran alianza, favor!*

(*La Ley*, domingo 12 de octubre, 1894, s/p)

Este texto exhortador busca la instauración, mediante un poema similar a un canto épico, de un nuevo discurso el cual tiene por protagonista al “héroe liberal”, quien busca reponer la justicia y equidad entre los ciudadanos a través de los actos de los gobernantes. El problema del “héroe”, desde los estudios de Lyotard, resulta primordial pues es quien cumple la función central de las narraciones, a través de las cuales se busca legitimar los nuevos saberes.

Una de las diferencias fundamentales entre los partidarios de los liberales y de los radicales¹¹, por otro lado, estriban en que los primeros creían en la libertad de conciencia aunque no eran antirreligiosos ni anticlericales, de allí que aceptaran la alianza con los Conservadores. En tanto que los segundos sí eran anticlericales y aspiraban a incluir a los sectores medios tanto en el

¹¹ Los orígenes del Partido Radical están en la Asamblea Constituyente de 1858, la que convocó a quienes serían los líderes de la bancada, Manuel Antonio Matta, Ángel Custodio Gallo, Francisco Marín, Juan Arteaga Alemparte y Guillermo Matta. La finalidad de esta asociación y del periódico que llevaba el mismo nombre que esta reunión, era reformar la Constitución de 1833. Pero a esta propuesta política no se le puede considerar como Partido hasta el año 1888, fecha en que celebraron la primera convención nacional y donde presentaron su primer programa.

aprendizaje como en la construcción de nuevos saberes, de allí que los poetas “nuevos” proviniesen de dichas capas sociales y publicaran en las revistas y periódicos de los radicales. Sin ir más lejos, los poetas que inauguran el modernismo chileno, lo hicieron pugnando posiciones a través del espacio textual que les otorgaron *El año literario* y *La Ley*.

Por otra parte, y pensando específicamente en el quehacer literario y en los aportes tanto de estas publicaciones como de las ideologías de ambos partidos en la autonomización de este campo, indudablemente la revista y el periódico radical son proactivos y modernos en el sentido amplio del concepto, pues buscan el desarrollo de la especificidad de la práctica literaria. No así en *La Biblioteca Republicana*, donde no abordan temas literarios solamente, pues los incluyen dentro de una serie de conocimientos reconocidos dentro del “saber universal”.

La injerencia en temas culturales la podemos revisar a través del juego *intertextual* que se entrama en las publicaciones. Desde la *Biblioteca Republicana* es el siguiente fragmento:

A estos fines obedece la fundación de la BIBLIOTECA REPUBLICANA, proponiéndose servir de intérprete de la juventud estudiosa i de los hombres de buena voluntad que anhelan impulsar el desenvolvimiento de los principios de la civilización contemporánea. Las condiciones excepcionalmente ardorosas en que se ha colocado la prensa diaria, con motivo de las vehementes luchas de la política, que han desgarrado nuestras banderas [...] Nuestra Revista viene en hora oportuna, aunque tempestuosa, a brindar una tribuna libre a la tolerancia de las creencias i a la elevación de las doctrinas fundamentales del progreso i la libertad.

(*Biblioteca Republicana*, abril, N° 1, 1894, p.1)

La idea central del texto es la búsqueda del progreso intelectual dejando de lado las pugnas políticas y religiosas, subrayando el contenido proyectista de la publicación:

La prensa debe dar el correspondiente lugar a nuestros adelantos i a los maravillosos progresos del siglo, ofreciendo al público constantes alicientes para su actividad moral i brindándole al escritor el rol que le ha dado en todas partes la civilización. [...] daremos cabida constante a los estudios del orden moral i social que conmueven al orbe culto, cooperando de modo decidido, al creciente desenvolvimiento de las ideas de cultura i libertad.

(*Biblioteca Republicana*, abril, N° 1, 1894, p.3)

Frente a estas propuestas, el *Año literario* intenta diferenciarse de publicaciones heterogéneas:

Bien sabemos que él [el Rey Burgués] hubiera preferido una revista química y matemática, amenizada por erróneas históricas minuciosas: pero ¿qué

queréis?... somos incorregibles aficionados al cuento y a la novela corta. Será pues, simplemente una revista artística y literaria. Abandonaremos las áridas cuestiones políticas y nos haremos un deber en respetar los sentimientos religiosos de la sociedad chilena.

(*El año literario*, N° 1, enero, 1894)

La Ley, por su parte, no emplea el editorial para exponer su proyecto, sino que es más ingeniosa al utilizar recursos textuales modernos, como la parodia,¹² ironizando con respecto a la sociedad y las demás publicaciones de la época. En este sentido, la operación intertextual que se evidencia entre *El año literario* y el periódico está dada por la sátira contra el burgués, a quien acá llaman “Los Rocafuertes”:

LOS ROCAFUERTES

(Cuento en donde no se alude a nadie)

Don Hermógenes ha sido durante su vida entera un hereje como hay pocos. Las teorías que expone asustan a sus dignísimas hermanas doña Perfecta y doña Concha, con las cuales vive en familia don Hermógenes. Dice él que no cree en un Dios personal, capaz de tener ideas y pasiones; acepta, sí, una causa primera, y deja libertad para que la denominen, Dios Naturaleza, Ser Supremo [...] ¿Qué si hay Providencia? ¡Eh! ¡Bromas! La Providencia es irreconciliable con la libertad humana. La moral esa ya es otra cosa, es ya debe ser sagrada: la moral es el lazo de la unión de los hombres, y no reconoce ni tiempo ni culto, es eminentemente humana, y como humana es universal. Esto no quita que don Hermógenes haya ganado su fortuna por medios que no se consideran de una corrección enormes, se habla de usurpaciones [...] Hoy día don Hermógenes es hombre viejo, respetado y distinguido por la sociedad en que vive, y padre de una joven buena moza. [...] Don Hermógenes tiene también pergaminos, viejos libros de cuero, que contienen la historia de los muchos méritos que ganaron sus abolengos peleando con los moros.

(“Los Rocafuertes”, *La Ley*, domingo 24 de junio, 1894, s/p)

Este personaje no sólo coincide con la figura del burgués, sino también con la del intelectual decimonónico. Sobre esto, no podemos dejar de mencionar que la revista *El Correo Literario* de 1858, que también adhería a las ideas radicales, en sus páginas hacía burla de los “supuestos” eruditos emergentes desde el sector político opuesto.

¹² La noción de *parodia* la consideramos desde Mijail Bajtin (2005), para quien “la parodia, para llegar a ser un procedimiento productivo y no una simple burla banal, debe realizarse a través de una *estilización paródica*, es decir tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre su universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado”.

Por otra parte, hay un correlato con el texto que citamos de la *Biblioteca Republicana*, en cuyo editorial exponen que el principio rector de la publicación sería la moral. En esa parodia se menciona a don Hermógenes como hombre ejemplar pero que ha cometido fraudes, mencionándose la clase aristócrata que subsiste de las apariencias, por el recuerdo de ese supuesto pasado glorioso y épico, a la usanza de los españoles; de allí que el texto mencione las batallas contra los moros quienes, extendiendo la metáfora, serían los radicales debido a su postura anticlerical (igual que el pueblo árabe que no era cristiano). Cabe señalar que la autoría de este cuento satírico corresponde a Carlos Luis Hübner.

Pero este “juego” dialógico se enriquece aún más con el siguiente reportaje, serio, aparecido en *La Biblioteca Republicana* sobre don Santos Tornero, a quien podríamos perfectamente identificar con el personaje “Hermógenes Rocafuertes” de *La Ley*:

Anciano venerable por los años y el prestigio de un nombre respetado en todo el país, ha descendido al sepulcro el antiguo editor y librero don Santos Tornero y Montero, que aunque español de nacimiento, era chileno de corazón. Agobiado por el peso de la edad y el esfuerzo laborioso de una vida fecunda en actividad y obras de progreso y fraternidad nacional, se ha rendido a la fatiga de la muerte [...] Fue el señor Tornero y Montero el fundador de nuestras primeras librerías en 1810 y el verdadero organizador del diario *El Mercurio* en 1842. Medio siglo de consagración asidua al trabajo de publicación de obras útiles e instructivas, le habían conquistado no solo el derecho a la ciudadanía de este país [...] En el *Mercurio* creó el diarismo mercantil, noticioso y político y una verdadera tribuna de notoriedad para los escritores tanto nacionales como americanos.

(*Biblioteca Republicana*, abril, N° 1, 1894, p.3)

El cuento de Hübner frente a la columna citada, entabla una relación textual que nos permite reconstruir las posiciones de las publicaciones de las que son parte. *La Ley*, por tanto, es opuesta y distante respecto del campo de poder y de los agentes que lo constituyen, entre ellos los prototipos “Rocafuerte”, quienes tienen un capital social, económico, relacional y, por ende, simbólico, abultado pese a que sus conductas morales vayan en contra de lo que revistas como la *Biblioteca Republicana* intentan amparar. En cuanto a la revista de Pedro Pablo Figueroa, el memorial discursivo para Santos Tornero señala que, en tanto revista, están del lado, o al menos eso pretenden, de la prensa heterónoma que para el caso del texto está representada por *El Mercurio*. Por otra parte, pareciera que el homenaje a don Santos más que para el difunto es para el periódico.

Mediante este reportaje laudatorio al periódico ícono de los agentes pertenecientes al campo del poder, esta revista busca instaurar redes, aumentar su capital simbólico y ser proclamada una incumbente dentro de la esfera del diarismo. Sobre esto, es importante destacar que esta revista no intenta constituir un espacio exclusivo para revistas culturales, sino que aspira a ser parte

del circuito de diarios debido al *habitus* dispuesto para cada tipo de publicación, donde las primeras son las publicaciones de los intelectuales bohemios, mientras que los segundos pertenecen a los intelectuales “serios”, tradicionales del XIX.

Sin embargo, entre *La Ley* y la *Biblioteca Republicana* encontramos puntos de intertextualidad autorial, pues un mismo escritor publica en ambas. Se trata del poeta, ensayista y político Guillermo Matta, uno de los fundadores del Partido Radical y quien también participó del grupo editorial a cargo del *Correo Literario* de 1858. Resulta interesante entonces que este escritor participara de la *Biblioteca*, la que pese a ser de la línea liberal, no era con la que realmente él comulgaba. Debido a esto, creemos que esa es la razón por la cual el poema que publica tiene un sujeto poético exhortativo y en algunos versos, incluso, imperativo, pues llama a “hacer historia” y no olvidar los orígenes de los ideales liberales, reiterando la configuración de un “nuevo héroe”, según aludíamos anteriormente:

LECCIÓN DE HISTORIA

(*Inédita*)

Matar a cañonazos las ideas!
propósito infantil, empeño vano;
como azotar las aguas del océano
para imponer la ley a sus mareas.
La destructora pólvora que empleas
es apoyo de una dogma o de un tirano
 [...]

Las ideas son vírgenes divinas,
siempre intactas engendran si las tocas
y reaparece legión si las fulminas!

Guillermo Matta

(*Biblioteca Republicana*, abril, nº 1, 1894, 11)

El “héroe poético” rebelde actúa según el universo discursivo desde donde emerge, por lo cual apunta hacia las ideas, objetivos también discursivos, que están fosilizadas y legitimadas como verdades absolutas. De allí la necesidad de resquebrajarlas por medio de “contra-jugadas” enunciativas como las que leemos en el texto de Matta. Uno de los argumentos centrales del discurso es que las “verdades absolutas” no son válidas pues han actuado por la fuerza, dictatorialmente, siendo una razón más para no considerarlas.

Meses después Matta publicó “Salmos del libre pensador”, donde el “héroe poético” ya no es exhortativo, sino mesiánico. Al compararlo con el texto anterior, notamos que el tono ha cambiado hacia uno esperanzado y orgulloso porque ahora hay espacios para el “libre pensador”. Se podría decir, entonces, que estos relatos emergentes han comenzado a dispersar a los anteriores:

SALMOS DEL LIBRE PENSADOR

*Hay una luz, un rayo que fulgura
del alma en lo profundo:*

[...]

*La conciencia! Luz santa, luz divina,
antorcha de lo justo,*

*que en los pechos humanos ilumina
al bien excelso y al deber augusto!*

*Educa pueblos, guía inteligencias,
templos y artes levanta,*

*confunde en lo infinito las creencias,
lidia con héroes, con poetas canta!*

Conciencia, á noble lucha, á noble intento

[...]

que naciendo en la tierra á Dios alumbras!

Guillermo Matta

(*La Ley*, domingo 27 de octubre, s/p)

Un detalle interesante de *La Ley* y los textos que la constituyen, sean literarios o no, es la fuerte presencia del elemento paródico, irónico y carnavalesco, según vemos en el último poema, pues en el verso final no es Dios quien alumbraba hacia la tierra y los hombres, sino que es la conciencia de los hombres libres los que iluminan a Dios. Tampoco es el Dios de la ciencia y el progreso, es decir, hay una inversión absoluta de los lugares tradicionalmente dispuestos. Por ende, esta publicación tanto en términos formales-materiales como estilísticos transgrede el *habitus* del diarismo, para constituirse en un “órgano” que visibiliza a agentes intelectuales antes ignorados, permeando nuevos *modelos* literarios en la producción creativa y crítica.

APROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL *REPERTORIO* CENTRAL

El *repertorio* central bajo el cual aparecieron las revistas que estudiamos se centraba en producciones naturalistas, principalmente, corriente criticada por su falta de moralidad, y resguardada en los fundamentos positivistas de Augusto Comte y el determinismo de Hipólito Tayne. Entre los *modelos* representativos estaban las novelas de Emile Zola y Honoré de Balzac. Preferir a uno o a otro era motivo de disputas entre quienes optaban por el primero o el segundo, según Domingo Amunátegui:

En estos últimos tiempos se ha repetido mucho contra la novela naturalista el cargo de inmoralidad, porque al ser su objetivo representar a las personas en pleno movimiento, en plena agitación social, no se limitó a estudiar exclusivamente las virtudes que encontraban a su paso. (Muñoz, Oelker, 1993, p.54)

Amunátegui es claro respecto a la ruptura que propone Zola respecto de los metarrelatos, pues al retratar las divisiones y levantamientos sociales, estratégicamente, mediante las narraciones, se incentivaba la desconfianza hacia los poderes establecidos. De allí que las novelas de Zola no sean del gusto de la oligarquía, no porque sean cruentas, sino porque pueden generar un efecto contrario a lo que dicho sector social promovía.

José Victorino Lastarria, años después, también opinó sobre este asunto, manifestando que la naturaleza debía ser embellecida, no como lo hacía Zola quien retrataba crudamente la realidad, siendo Víctor Hugo y Honoré de Balzac quienes mejor representan el valor estético del realismo pues “contemplan al hombre todo entero, en lo físico y en lo moral, en sus luces y en sus sombras” (Ct. en Muñoz, Oelker, 1993, 54).

Pese a tener algunos años dentro de la agenda literaria la polémica entre los detractores y seguidores de Zola, el periódico *La Ley* también se hizo parte de ella tras la pluma de Carlos Hübner:

BELLAS LETRAS
ZOLA

Muchos hay que no aceptan siquiera discusión sobre Zola, a quien consideran un grosero, que se entretiene en describir todo lo inmundo, que se complace en presentar a la vida todo lo asqueroso. Otros, que fundan su opinión en el juicio público, entendido a su manera, condenan sin leerlo al célebre novelista francés. En Inglaterra es prohibida la lectura de Zola [...] En cambio el círculo de admiradores de Zola ha ido creciendo día a día: hoy es el jefe reconocido de una escuela, es un nombre universal [...] Tan encontradas apreciaciones parecen a primera vista el fruto de diferentes criterios, sin embargo en mi sentir hay quienes lo censuran sólo con el juicio ligero, emitido por preocupaciones pueriles que en este pequeño inserto me propongo combatir. [...] Quien lo lea por avidez de escándalo, puede leer a otros con más deleite. Buscar en Zola el escándalo sería profanar el laudable objeto de su labor literaria, que tiende al perfeccionamiento moral, presentando a la sociedad sus propias llagas para que las reconozca y cauterice.

Carlos Luis Hübner
(*La Ley*, domingo 5 de agosto, 1894, s/p)

A partir de esta cita, el autor propone re-leer al autor de *La novela experimental*, no bajo el prejuicio público en contra del francés, sino que desde una perspectiva constructiva y crítica tomándolo como un referente válido para observar los usos y vicios sociales. Por otra parte, Hübner hace referencia a la “moralidad” de las novelas del francés, cualidad que no es entendida del mismo modo como la propugna la “creyente” *Biblioteca Republicana*.

Pero la crítica literaria publicada en *La Ley* no se queda en el *repertorio* central, de allí que en este periódico se publiquen los primeros poetas modernistas

chilenos pues reconocen que este período finisecular es más bien de cambios, tal como se expone en el siguiente extracto:

Un ilustrado caballero cuyo nombre he visto figurar con honor en las interesantes y amenas columnas de *La Ley*, el señor Don Pedro Ferrari, me ha favorecido con una espiritual e ingeniosa carta enderezada a rectificar ciertas apreciaciones vertidas por mí en el artículo bajo el rubro de *La novela moderna y los novelistas chilenos* [...] Debo confesar con toda ingenuidad que dicha rectificación —no obstante favorecerme en sumo grado—, me ha causado no poca extrañeza, por lo mismo que ha estado muy distante de mi ánimo herir ninguna susceptibilidad, por quisquillos que se le suponga, ni mucho menos desconocer méritos o negarlos a quienquiera que se presente reclamando su puesto de miembro activo y militante en la democrática y laboriosa República de las Letras. [...] El estrecho criterio de los unos unido al poco amor a la lectura de que acabamos de hablar, son algunas de las causas determinantes y primordiales de nuestra esterilidad intelectual, esterilidad que está a la vista, que resalta doquiera que se convierta la mirada [...] A eso hay que añadir otra causal no menos importante que las anteriores, nuestra juventud como nación. Asistimos a un período de transición, de formación, a un período en que todavía flotan en nuestro horizonte las últimas sombras del crepúsculo del pasado, disipados poco a poco por los sonrosados resplandores de la aurora [...] Nos quedan pocos resabios, no pocas preocupaciones de la obscura e infecunda época colonial. [...] Y dominando este conjunto, una sociedad que se preocupa exclusivamente de los bienes materiales, de asegurar el bienestar presente y futuro de sus miembros. Los negocios y los placeres que lo absorben todo.

Aramis

(*La Ley*, 13 de diciembre, 1894, s/p)

El texto corresponde a la respuesta pública de una carta, donde se explican las razones por las cuales no hay originalidad en la novela chilena, destacándose la falta de interés por la lectura debido a que el campo literario recién está intentando organizarse, por lo que la dispersión tanto de agentes como de producciones no genera instancias de cohesión entre los potenciales ocupantes del campo. A lo anterior se suman las viejas costumbres coloniales que aún se encontraban arraigadas tanto en el sistema político, social, y sobre todo en el cultural, marcando una fuerte dependencia de los modelos europeos e hispanos. Tal como lo hemos manifestado en otros pasajes, es la crisis de los grandes relatos, que en el caso chileno aparece generalizado por la dualidad Colonia versus República. El desmembramiento de la primera afecta directamente a las antiguas clases, que por derecho de sangre han ostentado el poder, mientras que la afirmación de la segunda no sólo trae aparejado el cambio en el sistema económico, sino también la diversificación de los opinantes.

Por último, Aramis alude a lo pernicioso de la *canonicidad estática*, cuando se refiere al abatimiento completo, sujeción incondicional a ídolos y preocupacio-

nes que “hicieron ya su época”. La conciencia que el autor de esta crítica tiene respecto de la necesidad de dinamizar el *sistema literario*, así como también de remover del *repertorio* central a aquellos escritores que “hicieron época” debido a su falta de productibilidad y exceso de reproductibilidad, lo relacionamos con la conciencia moderna y las contradicciones que pesan sobre los sujetos que las intentan resolver por medio de sus discursos.

Sobre lo mismo, el tedio y el hastío de la época también aparecen en sujetos poéticos que denuncian las marginaciones y los castigos impuestos frente a las faltas de uniformidad para construir o intentar articular la sociedad. Sobre esto trata “El precursor”:

*Era un niño, y habló a las multitudes,
Y el eco de su voz, grave y profundo,
El fanatismo y el error temblaron
Y despertó de su letargo un mundo:
No era el fulgor de la pupila roja
Del fecundante sol del mediodía;
Era el rayo primero de una aurora
[...]
Era un niño, y fue su obra que la mente
De la santa opresión rompiera el yugo,
Y su primer laurel, el anatema
Impreso por la mano del verdugo.
[...]
Que no es la sociedad sino una roca
Que en débiles apoyos se sustenta:
¡Ay de aquel que, sin medios para ello,
Sus viejas bases renovar intenta!
Se desploma, bramando, de la cumbre
Y aplasta el atrevido en su carrera,
Y forman en su historia las catástrofes
[...]
Y el rostro le escupieron sus verdugos,
Y lo llamaron loco y visionario,
Sin pensar en que mártir es más grande
Cuanto ha sido más grande su calvario.
[...]
Hoy cuando es la conciencia altar sagrado
En donde la razón es ley suprema;
Hoy que no se argumenta con verdugos
Ni se obliga a callar con anatema
[...]*

Samuel Lillo
(*La Ley*, 23 de junio, 1894,s/p)

Este poema de Samuel Lillo lo ponemos en diálogo con el de Gustavo Valledor, publicado en *El Año literario*, titulado “A un artista”:

*Por qué cuando el sol muere tan triste queda el cielo?
 Por qué tras de los sueños hay un eterno hielo?
 Por qué cuando en la noche se oye gemir al viento
 La fiebre de la vida despierta el sentimiento?
 [...]
 Y en medio de la fiebre del vino del poeta
 Por qué esa inmensa angustia y esa aflicción secreta?
 Amigos de otro tiempo con sed desconocida
 [...]
 Más, ¡ay! Amigo mío, las ébrias [sic] saturnales
 Pasaron como pasan las flores estivales
 [...]
 Pasó el tiempo del arte y el genio está proscrito,
 Sin fe y sin esperanza contempla el infinito.
 Las ciencias que progresan en su incesante vuelo
 Han muerto los misterios y han destronado el cielo
 [...]
 Flotan en los ensueños de una época olvidada...
 Se fueron...y con ellas las puras alegrías,
 Las musas del poeta, los cantos de esos días
 En que el artista de esos días amaba la vida y el destino
 [...]*

Gustavo Valledor
 (*El Año literario*, marzo, 1894, N° 3, pp. 5-6)

Mientras que en el poema de Lillo el sujeto poético “heroico” hace referencia a los castigos y el desdén que sufren los agentes que intentan desmarcarse de los *repertorios centrales*, el sujeto de Valledor, con un temple más melancólico, expresa las contradicciones a las cuales son sometidos los artistas, a quienes el proceso modernizador ha dejado a un lado, por no desarrollar una actividad “productiva”, quedándoles el hastío frente a las incertidumbres impuestas por la razón (“Las ciencias que progresan en su incesante vuelo/ Han muerto los misterios y han destronado el cielo”).

En definitiva, los relatos han ido cambiando de la mano de las narraciones épicas que los agentes involucrados en los proyectos escriturales que estudiamos han divulgado. Ya no es el “héroe de la libertad” que busca que el “oscurecido” pueblo por la ignorancia vaya hacia la luz de la mano de la ciencia y el progreso, sino que ahora es el “héroe liberal”, el artista, el bohemio que transgrede las ideas establecidas y que busca instalar una nueva subjetividad, a la vez que encontrar un reflejo válido de éstas en más “compañeros” enlazados por y en el discurso, como es el caso de los dos textos que citamos arriba.

MODERNISTAS O DECADENTISTAS, *HABITUS* DE LAS REVISTAS

Sobre la conciencia de las publicaciones respecto de los cambios dentro del *sistema literario* vigente, el periódico *La Ley* es el más crítico debido a que problematiza el modo en que ejercen la crítica literaria los agentes institucionalizados y su reacción frente a la aparición de las nuevas corrientes, particularmente el decadentismo y el modernismo. Es por ello que en este capítulo recurriremos a referencias extraídas desde el *órgano radical*, puesto que las otras dos revistas, pese a publicaron poetas que adhieren al modernismo, no publica reflexiones respecto de este tema.

El campo literario para constituirse como tal, no sólo debe alcanzar la autonomía relativa respecto de las demás esferas de la vida social, sino que también deben existir instancias que activen el “juego” entre los agentes que pretenden constituirlo. Sin subordinación estructural no hay posicionamiento, y sin bienes simbólicos no hay estrategias que enriquezcan y complejicen al campo.

Por otra parte, la autonomización también puede estar mediada por el efecto de “arrastre” que otro campo vecino del literario pueda ejercer. Este es el caso de los artistas plásticos, quienes ya habían alcanzado mayor autonomía en relación a los literatos, de allí que el pintor Alfredo Valenzuela Puelma redacte un artículo crítico dedicado al novelista Vicente Grez, exponiéndole los problemas que observó en el modo en que se juzgaba en los concursos literarios. De este texto hemos extraído algunos pasajes:

AL SEÑOR D. VICENTE GREZ

Agradezco altamente al señor don Vicente Grez el trozo de su artículo crítico que registra *La Ley* de ayer: el es copia fiel del original que dio al público un diario de Valparaíso y el cual motivó en partes lo que a este respecto vime obligado a observar desde las columnas de este mismo diario *La Ley* del sábado 1º de diciembre. [...] Las obras artísticas presentadas a un torneo público están sujetas al juicio y criterio de todos y muy particular al dictamen del crítico que tiene la misión de ilustrar al público, el que como es perfectamente natural carga con la responsabilidad de la justicia, parcialidad o conocimientos que vierta sobre la materia. Las obras pueden y deben ser juzgadas con entera libertad, puesto que ellas encierran cualidades y defectos como toda producción humana, pero permítame el señor Grez explicar al público lo que tal vez no ha comprendido o no ha querido comprender. Como digo, si el juicio de las obras se hace con entera libertad, no pueden cambio el autor de una crítica o artículo crítico presentar al público al autor de las obras diciendo que es jefe de un grupo cuando no lo es; exclusivo y que fuera de su iglesia no hay salvación, cuando jamás ha dado muestras de tal exclusivismo [...] hasta el punto de no distinguir que por todos los caminos se puede llegar a Roma [...]

Alfredo Valenzuela Puelma
(*La Ley*, 5 de diciembre, 1894, s/p)

El problema central que Valenzuela desarrolla tiene relación con la seriedad y probidad a partir de la cual se juzga una obra, evaluación que no debe estar en ningún caso mediada por el capital relacional y/o capital simbólico del escritor, dado que lo que importa es mirar la producción de forma independiente sin considerar las significaciones autoriales que le circunden.

Uno de los elementos fundamentales para iniciar el proceso de autonomización del campo es la irrupción de un *nomos* específico capaz de provocar una revolución simbólica, la cual propiciará que el campo literario quede estructurado con leyes propias. Sobre esto, el siguiente artículo que trata sobre “Los Decadentes Americanos” apunta hacia este problema:

En el orden literario como en el político, la excesiva libertad es un peligro. Olvidan este axioma los que, seducidos por los engañosos mirajes de las nuevas escuelas literarias, abandonan la senda marcada por los tradicionales principios del buen gusto, rompiendo, como ellos dicen, las ataduras del lenguaje y buscando nuevo campo de ensanche para la literatura. Pienso yo que no puede innovarse en literatura, como se innova en el arte pictórico o en la estatuaria, por ejemplo. No toda revolución literaria es obra de tendencias y aspiraciones momentáneas. Generalmente un sistema nuevo necesita, para surgir, antecedentes que lo hayan preparado y eficaces resortes que le allanen el camino. Mas que cualquiera de sus hermanas en el progreso humano, la literatura tiene un imperio absoluto que no cede, así no más, a las corrientes revolucionarias. No se abrió al romanticismo en Francia, sino después de haber luchado cerca de un siglo con los que no admitían nuevos modelos que las bellezas antiguas y reglaban el buen gusto por la tradicional imitación de los líricos latinos. Según sus apóstoles, el decadentismo es la explosión de luz y de armonía que resulta del choque entre las estrecheces y la ligadura del lenguaje y el victorioso anhelo de dar al pensamiento escrito una forma mágica y brillante. Apasionados de la belleza de las formas, los decadentes se curan bien poco del concepto. [...] La majestad del decadentismo es majestad externa. De ahí que sus creaciones carezcan invariablemente de esa savia interna, rica y generadora [...] Empero, ¿se debe condenar en absoluto a los decadentes y con ellos a los demás apóstoles de las nuevas fórmulas? No. Aquello sería desconocer las indiscutibles bellezas de sus concepciones y del derecho que tienen para creer que no marchan en pos de caprichos escolásticos, sino que hacia la restauración del buen gusto, perdido con las chochechas de una literatura cubierta de telarañas. Es un hecho incontestable que los hispano-latinos, carecemos de los elementos necesarios y esenciales que constituyen el campo en que germinan simientes importantes [...] La literatura americana, por más que algunos pretendan lo contrario, no tiene constituida su personalidad. [...] Así como en lo político pretendemos independizarnos de Europa, ¿por qué no hacer lo mismo en la literatura? [...]

Juan Eduardo Moreno
(*La Ley*, 7 de abril, 1895, s/p)

Eduardo de la Barra caracteriza el *decadentismo* como escuela modernísima que sacrifica las ideas a los sonidos y “se consagra [...] a la *instrumentación poética*, define a sus representantes como poetas neuróticos [que] hacen vida de noctámbulos y recurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios y así procurarse visiones y armonías y ensueños poéticos” (Muñoz, Oelker, 1993, 74). De la Barra, además, distingue entre parnasianos, simbolistas y decadentes, debido a que no sólo se reservan significaciones diferentes, sino que los *habitus* de quienes adhieren a cada una de esas corrientes son totalmente distintos. Frente a esta propuesta, Emilio Rodríguez Mendoza, colaborador de *El Año literario*, desapruueba la propuesta de De la Barra por considerar que a través de los argumentos que aluden al uso de narcóticos y alucinógenos restaba méritos a poetas como Darío.

La carga semántica “decadente”, entonces, era negativa y peyorativa. Pero el origen de ésta se remonta a la revista homónima publicada por un grupo de escritores parisinos de fines del XIX, en 1885, específicamente.¹³ Dicha revista atacaba a los burgueses y exhortaba a ser críticos y resistentes frente al yugo que hasta ese momento se imponía en Europa. Este grupo influenció a Oscar Wilde, D’Annunzio, Valle Inclán y Rubén Darío. Para el caso del nicaragüense, el influjo de dicho grupo se manifiesta con mayor fuerza en el libro *Los Raros*,¹⁴ donde antologó a autores autoreconocidos como decadentistas.

Lo anterior lo resume, en buena medida, el “Canto Rubén-Dariaco” publicado en *La Ley*:

CANTO RUBÉN-DARIACO

El decadentismo, no obstante que ha deslumbrado con sus relumbrones algunas fantasías inexperta, no enraiza en América, por fortuna.

Léanse los significantes versos castaño-oscuro que un joven colombiano escribe con el propósito de criticar la moderna escuela.

De los múltiples tintes de artísticas paletas tomad el azulino, el pálido, el castaño, el gris y los bermejos, y untad luego facetas de rubíes, zafiro, cobalto, zinc y estaño.

Buscad el diamantino, el marfilado, el gualda, el cuarzo, el verde aligero, el nívio, lo rubiáceos; y a un príncipe Hotentote, de orejas esmeralda ponédle alas de ónix, cola gris de cetáceo. [...]

Con un largo esfumino, formado de hojas secas [...]

El cocinero alado

(*La Ley*, domingo 09 de septiembre, 1894, s/p)

¹³ Dentro de este grupo se puede mencionar a Baudelaire, Verlaine y Mallarmé.

¹⁴ *Los raros* fue publicado en 1896, y contiene una serie de semblanzas escritas por el poeta a autores admirados por él. La edición fue preparada e impresa en Buenos Aires. Los autores incluidos corresponden a Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Rachile, Lautremont, Augusto de Armas y José Martí, entre otros.

Esta crítica en prosa poética, resulta ser explicativa y cercana al editorial que precede a la presentación de una obra, debido a que entrega a los potenciales agentes seguidores de esta corriente las claves estéticas en las cuales se deben fijar y guiar, puesto que esos serían los núcleos de este *repertorio* emergente.

En concordancia con lo anterior, citamos la columna crítica de Aramis, donde contrapone el Realismo con el decadentismo:

REALISMO Y DECADENTES

Hay controversias literarias que de puro estériles no valen ni la tinta ni el papel empleado en exponerlas. El público literato las recibe con profunda indiferencia, por lo mismo que no las entiende, y el público docto no las acoge con mayor benevolencia [...] ¿a qué conduce el andar averiguando si en nuestra flora literaria figura alguna planta exótica denominada “la escuela de los decadentes” [...] Disputas por demás ociosas en un país en que las escuelas literarias no tienen razón de ser, por la sencilla razón que no tenemos literatura propia. Las escuelas surgen naturalmente cuando el arte o la cultura intelectual han alcanzado su más grande desarrollo y florecencia: cuando el refinamiento de las costumbres, el bienestar general, ofrecen ancho campo y un medio adecuado para las especulaciones del espíritu y el choque de las ideas y tendencias opuestas. [...] Pero ¿i la crítica? Se nos dirá; la crítica que contribuye a formar el gusto, a refinarlo, a depurarlo, a preservarlo de contactos malsanos y a ejercer en los dominios de la inteligencia la misma función que ejercen la higiene y la profilaxis [...] Pensamos, pues, que es mucho más viable dedicar todos nuestros esfuerzos a combatir el sopor de la inercia en que vegetan la generalidad de nuestros escritores, a emprender cruzada contra el desaliento y la pereza y a estimular la producción intelectual.

Aramis

(*La Ley*, 20 de abril de 1895)

A diferencia de las demás columnas críticas y crónicas revisadas, esta última es la que hace mayores alusiones a los gustos y disgustos del “público lector”, por lo tanto, la fuerza perlocutiva del texto se concentra en desarrollar en los receptores la tolerancia y aceptación de los cambios, pues de no haberlos, continuarán primando la inercia y las viejas formas.

Aramis, del mismo modo como lo hiciera Alberto Valenzuela Llanos, discute la manera en que se comporta la crítica, la que en vez de educar y orientar el gusto de los lectores, se remite a transmitir informaciones sobre obras y artistas que responden al capital relacional de los productores, más que al capital específico que los constituye. Finalmente, ambos dan a conocer su propia forma de ejercer la crítica y la posición desde donde la construyen, el banco de los contendientes.

CONCLUSIONES

Las publicaciones finiseculares, gracias a su importancia dentro del proceso de legitimación de la producción literaria en Chile, articulan discursos que intentan reorganizar, problematizar y denunciar el estado actual de la producción de bienes culturales, especialmente en lo referente a las revistas y la definición de las mismas. Es decir, observamos la emergencia de una conciencia crítica respecto a la especificidad de una publicación periódica, sus objetivos, sus funciones y lo que debe y desea lograr entre sus productores y lectores.

A lo anterior se suma la preocupación que los tres periódicos estudiados demuestran por presentar y criticar a autores y sus trabajos escriturales. Esto último no significa que dichas publicaciones sean convergentes ideológica, política y culturalmente, muy por el contrario, ya que su riqueza, entre otras cosas, está en el aporte de perspectivas disímiles sobre asuntos relacionados.

Lo anterior lo entendemos desde dos aspectos. Primero, la evaluación e interpretación de productores de acuerdo a la propuesta estética a la que adhieren, arroja luces sobre la emergente pugna de discursos y la variedad de subjetividades cuya función fue dinamizar la incipiente esfera de producción literaria.

En un segundo aspecto, la presentación de textos literarios en cada una de las publicaciones periódicas, responde a criterios editoriales-escriturales, cuyos fundamentos políticos corresponden a los de los partidos liberal y radical, en tanto basamentos ideológicos extensibles hacia las preocupaciones literarias, y no como verdades absolutas que terminarían por transformar a la producción literaria en un mecanismo publicitario-funcional. Esto había sido denunciado por Lastarria y Blest Gana en la *Revista de Santiago* del año 1848, por ende, reconocemos a la recién mencionada publicación y a las tres analizadas como hitos relevantes dentro del proceso de maduración tanto de las revistas, de la crítica y la producción literaria.

La relevancia de las bancadas políticas, mencionadas arriba, se debe a que reconocimos las implicancias de las pugnas entre ambos sectores y los aportes de las mismas en la esfera de producción literaria. Es decir, se evidenció un “efecto de arrastre” articulado a partir de la apropiación que realizaron las revistas, los discursos literarios y las subjetividades implicadas en ellos, desde la esfera política, la cual constituida como tal ya contaba con sus propias reglas para dinamizar el “juego” de la lucha por las posiciones. Por lo tanto, para los productores de las revistas ya no absolutamente políticas que estudiamos, el modelo de estructuración del campo ya les era familiar, así también las estrategias de posicionamiento, reapropiadas desde las propuestas liberales y radicales.

En otro aspecto, las discrepancias y definición de los bandos implicados en las disputas, se agrupan tras las dos denominaciones cuyo peso semántico también abordamos, la de modernista y decadentista. El cotejo significativo de ambos títulos lo rearmamos siguiendo el juego intertextual, provocaciones y respuestas desplegadas entre las dos revistas y el órgano radical. Esto es

relevante, pues se corroboró que las publicaciones no tenían una conciencia individualista, sino que compleja de los periódicos y revistas, en tanto bienes simbólico-materiales que en sí mismos representan un proyecto que no sólo depende de sus propuestas y estrategias discursivas, sino también de las demás producciones periódicas.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

EL AÑO LITERARIO, Revista Mensual. Santiago de Chile, Imprenta Moderna.

(1894, enero), núm. 1.

(1894, febrero), núm. 2.

(1894, marzo), núm. 3.

BIBLIOTECA REPUBLICANA, Revista quincenal. Ciencias, letras, artes, sociología, industrias y economía política. Santiago de Chile, Imprenta de la Librería Miranda.

(1894, abril), núm. 1.

(1894, mayo), núm. 2.

LA LEY, Órgano del Partido Radical, Santiago de Chile, s/d.

(1894, domingo 24 de junio) núm. 13. (1894, sábado 27 de octubre) núm. 139.

(1894, domingo 05 de agosto) núm. 55. (1894, miércoles 5 de diciembre), núm. 162.

(1894, sábado 07 de septiembre) núm. 90. (1894, domingo 13 de diciembre) núm. 170.

(1894, domingo 09 de septiembre) núm. 92. (1895, s/d 7 de abril de 1895) núm. s/d.

(1894, domingo 12 de octubre) núm. 125. (1895, s/d 20 de abril de 1895) núm. s/d.

PLUMA Y LÁPIZ. Santiago de Chile: Imprenta Sud Americana.

(1912, 19 de julio), núm.1.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Bajún, M. (2005), *Estética de la creación verbal*, México D.F., Siglo XXI editores.

Bourdieu, P. (2005), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

De la Barra, E. (1875), *El Radicalismo en Chile*, Santiago de Chile, Argos.

Doll, D., Landeros, D. (2009), Los concursos o certámenes literarios como actos performativos: El caso del Certamen Varela 1887, En *Acta Literaria* 38, pp. 55-69.

Dubois, J. (1988), Del modelo institucional a la explicación de los textos, *Revista Criterios*, 21-24, I- 1987- XII- 1988.

Henríquez Ureña, M. (1954), *Breve historia del modernismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

- Even-Zohar, I. (1990), "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1979 1, 1-2, pp. 287-310.
Esta versión es la traducción de "Polysystem Theory", *Poetics Today* 11: 1 (Primavera 1990), pp. 9-26. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero.
- Lyotard, J. F. (2006), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- Muñoz G., L. y D. Oelker (1993), *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción.
- Nómez, N. (2000), *Antología Crítica de la Poesía Chilena, Tomo II. Poesía de las Vanguardias [I]: Las transformaciones de la Modernidad (1916- 1932)*, Santiago de Chile. LOM.
- Snow, P. (1972), *Radicalismo chileno*, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre.
- Ossandón, C. (1998), *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas*, Santiago de Chile, LOM.
- Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2001), *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, Santiago de Chile, LOM.
- Vicuña, M. (2001), *La belle époque chilena*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.

EL GRAN ENCANTADOR: ALPHONSE DAUDET EN CHILE*

*Jaime Galgani***

INTRODUCCIÓN

Entre los escritores europeos que influyeron en la producción literaria de las primeras décadas del siglo xx, está quien para muchos de nosotros es desconocido: Alphonse Daudet. Leyendo las crónicas y columnas de la época, sin embargo, sorprende constatar la recepción positiva que tienen sus obras, su estética, su proyecto literario en general. Tanto es así que bien se puede aventurar que su influencia en los escritores chilenos fue, en términos de factura narrativa específica, más importante aún que la de Tolstoi y Zola.

Augusto G. Thomson (D'Halmar) calificó a Daudet, en una columna publicada en 1900, como “El gran encantador”. Se ha escogido la misma frase para titular este artículo, pues se quiere, precisamente, ahondar en las razones de la fascinación que produjo el autor de *Petit Chose* en la crítica y producción literaria del período que va desde 1880-1920. Para alcanzar este objetivo, después de la presentación del autor, se analizan los comentarios que hace Pedro Balmaceda Toro en los años 1887-1889. En segundo lugar, se comentan algunas columnas destinadas a Daudet en revistas de 1900, 1901 y 1910. El tercer apartado tiene relación ya no con la recepción crítica de Daudet sino con su influencia en la narrativa chilena, en concreto en la novela y el cuento de asunto infantil.

Con respecto a la percepción crítica, se trabaja con la hipótesis de que Daudet, en términos generales, es considerado como un escritor realista que ofrece una buena síntesis entre su fidelidad a la realidad y su deseo de presentar una narrativa fresca, libre, espontánea, a la que no le falte el brillo de la inspiración, la luz del espíritu y la afección de los sentimientos. Es decir, una literatura hecha “con el corazón” como dirá él mismo en su obra *Treinta años en París* (1888). Esta opción de Daudet tiene gran efecto en la crítica chilena, la cual, aun admirando el naturalismo de Zola, acogió mejor esa síntesis que mucho tendría que hacer, como modelo, con las prácticas apropiatorias del naturalismo en Chile, las cuales, desde *Juana Lucero* en adelante, no renunciaron a alguna cuota de modernismo, de impresionismo e incluso de alusión a dimensiones religiosas que complementan el relato con su parte de subjetividad y misterio.

* Este artículo forma parte de la investigación realizada por el profesor Jaime Galgani en el proyecto que preside: iniciación FONDECYT N°11090054, “Literatura chilena y proyecto cultural en revistas de inicio del siglo xx (1900-1910)”.

** Doctor en literatura, académico Departamento de Humanidades Universidad Católica Silva Henríquez, jgalganim@ucsh.cl

Con respecto a la influencia en la narrativa chilena, ha parecido importante relevar la cuestión del relato de “asunto infantil”. En este sentido, se coloca a Daudet junto a otros cultivadores del género en Europa. Sin embargo, debido al perfil que se presenta del autor, a su constante comparación con el Dickens de *David Copperfield* y a los comentarios que la crítica hace (desde Balmaceda Toro en adelante) sobre sus novelas relacionadas con este argumento, resulta insoslayable sostener que efectivamente Daudet debió tener una influencia específica en la creación de la novela infantil chilena.

Desde el punto de vista teórico, se consideran los conceptos que Pierre Bourdieu presenta en su teoría del campo literario en su obra *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), para observar desde ahí los desplazamientos y posicionamientos de Daudet en el campo literario francés, su legitimación ofrecida por la valoración y amistad de los consagrados (Zola, Goncourt, Flaubert) en contraposición con el descrédito por parte de la Academia francesa y de los jóvenes intelectuales y escritores de fines del siglo XIX. Este marco teórico, además, da fuerza a la crítica literaria como espacio legitimador y mediador.

La metodología de análisis de este artículo no oculta la necesidad de presentar al autor provenzal y elaborar, de alguna manera, mediante la lectura de los distintos artículos utilizados, un listado de rasgos de su personalidad y su estética, para así dar a comprender las valoraciones de críticos y escritores correspondientes al período mencionado. Metodológicamente, además, se consideran solamente las columnas críticas con respecto a Daudet y no la publicación de algunos cuentos o extractos textuales de su autoría.

DAUDET Y LA NOVELA SOCIAL CHILENA, SEGÚN PEDRO BALMACEA TORO

Alphonse Daudet (1840-1897) fue un escritor provenzal que nació en Nîmes y que fue asociado en su momento al movimiento literario francés en que participaron los hermanos Goncourt, Balzac, Maupassant, Flaubert y que después se radicalizaría con el naturalismo de Émile Zola. El realismo de Daudet, sin embargo, fue influenciado por el impresionismo, aspecto que confirió a sus obras una naturalidad y una luminosidad que dieron un carácter especial a su obra. Leído en Chile a fines del siglo XIX y a inicios del XX, parece haber sido olvidado posteriormente. Sin embargo, al igual que sus contemporáneos más reconocidos, influyó en los escritores que se destacaron en Chile en el movimiento realista y naturalista, en lo que algunos llamaron “la novela social”.

Entre sus obras se cuentan el volumen de poesía titulado *Les amoureuses* (1858), *Cartas desde mi molino* (1869), *Tartarín de Tarascón* (1872), *Tartarín en los Alpes* (1885), *Port Tarascón* (1890), la serie de relatos que publicaba como *Los Cuentos del lunes* y que fueron recogidos en 1873, la obra de teatro *La arlesiana* (1872), las novelas *Jack* (1876), *El Nabab* (1877) y *Sapho* (1884). Ya antes, en 1868, había publicado una novela de carácter autobiográfico titulada *Petit chose*, probablemente su relato más conocido y que le valió siempre la comparación con la obra

David Copperfield (1850) de Charles Dickens; en efecto, ambos comparten una misma inquietud, la cual consiste en la generación de novelas de formación y la preocupación por el sujeto infantil sometido a una serie de dificultades que debe superar para madurar y salir adelante. Al final de su vida, publicó sus memorias en dos volúmenes: *Recuerdos de un hombre de letras y Treinta años en París* (1888).

Uno de los testimonios más importantes con respecto a Daudet lo ofrece Pedro Balmaceda Toro en su volumen *Estudios literarios* (1889) donde nombra, por diferentes motivos, trece veces al escritor francés. En dicha colección de artículos y ensayos, entre los que destaca “La novela social contemporánea” (escrita en 1887), es posible entender el marco en el cual inscribir el proyecto de Daudet, sobre todo en lo que se refiere a la discusión sobre la naturaleza de la novela social, por algunos definida por el realismo, por otros perfeccionada por el naturalismo. Para responder a esta pregunta, Balmaceda Toro trata de dilucidar aspectos de la historia del realismo. En primer lugar, comienza constatando la existencia de una evolución de la literatura hasta llegar al período en que escribe (1887): “La novela refleja en la actualidad estas luchas i los triunfos del realismo. Esta evolucion ha venido produciéndose lentamente, al través de los años, i edificando sus teorías sobre las ruinas de viejas deidades literarias.” (162).

Y para entender el curso de dicha evolución, ofrece una breve historia de la literatura realista: “La revolucion de 1833, que en Francia no solo fué civil i política, sino que tambien alcanzó a la sociedad i a las letras, es el punto de partida de la escuela realista.” (163)

Para destacar la importancia del movimiento realista, Balmaceda Toro dice que éste surge en un país donde “todo movimiento, sea literario o civil, ha tenido el carácter de una revolucion” (164).

Ahora bien, retomando el ritmo de su reflexión, es relevante destacar que, para Balmaceda Toro, la escuela romántica, que comienza con Víctor Hugo, tenía la virtud de ser idealista y, a su vez, el defecto de un maniqueísmo que generaba tipos narrativos sin inflexión. Miserables o heroicos, sus personajes no responden a la realidad, la cual fue mejor reflejada por la pluma de Balzac, especialmente con su *Comedia humana*.

La escuela romántica fué perdiendo su prestigio, i aunque se reconocía el talento de sus iniciadores, una languidez involuntaria sucedió a su apojeo; la transición no se hizo esperar, surjiendo de entre los escombros [sic] personalidades como Balzac, los Goncourt i Flaubert, que son considerados, hoi día, como los apóstoles del realismo. (165)

La corriente fué progresiva, i si la escuela romántica ha sido comparada por su impetuosidad i sus triunfos repentinos, al torrente que se despeña,

¹ Se respeta la ortografía literal y la puntuación original.

puede decirse de la escuela realista que ha sido el ancho río que ha arrasado lentamente la vegetación, los edificios, los campos que se extienden a su orilla. Méenos precipitada, pero mas segura, ha llegado mui lejos.

Hoi el río desemboca en el mar. (165)

Basta hacer un estudio comparativo, la cronología de la novela, para convenirse de esta evolución. Alfonso Daudet, Emilio Zola, Ohnet, Feuillet, Dumas, Cherbuliez, Halévy, Merimée, Droz i tantos otros que no es posible retener en la memoria, han levantado la escuela, los unos, audazmente; los otros, contenidos; ante todo artistas, pero siempre apasionados de la realidad. (171)

Dentro de este cuadro, en un momento del discurso de Balmaceda Toro en el que todavía no ha profundizado en las diferencias entre realismo y naturalismo, se permite establecer diferencias, instalando a Zola a un extremo y a Daudet en el otro y estableciendo una suerte de competencia entre las dos tendencias que ambos representarían:

Viven los unos rindiendo culto a Daudet; los otros siguen con cierta timidez a Zola.

No es posible seguir paso a paso este movimiento que alcanza a todos los pueblos. En estas líneas hemos tratado de hacer notar la tendencia de ellos a acercarse al realismo. En Francia, Zola marca la última de las conquistas, el extremo sectario de la escuela, así como Alfonso Daudet es ese difícil término medio, en que, como dice un escritor, principia la realidad i concluye la novela.

Daudet termina donde principia Zola. (179)

Es decir, el camino que ha trazado Alphonse Daudet desde el romanticismo al realismo lo sitúa en el momento antes del surgimiento de la novela científica de Zola. En él concluiría el mundo de ficción que aún contiene el realismo para dar paso a la radicalización zolaniana que, vista con estos ojos, vendría a ser una narrativa exenta en absoluto de fantasía, vendría a ser realidad en estado puro y, por tanto, no sería en verdad “novela”, sino documento. Daudet, es, así, el término medio; el logro de una novela que no adolece del idealismo falso del romanticismo, pero tampoco de la crudeza desprovista de ilusión de Zola. Para expresarlo más claramente, quizás los dos extremos —romanticismo y naturalismo— serían entonces visiones sectarias de la realidad. La primera pecaría por su no reconocimiento de los móviles humanos verdaderos y, la segunda, por la reducción del hombre al impulso natural.

El diagnóstico de sectarismo para con la estética naturalista no es extraño a la época. En esto, Balmaceda Toro coincide con el pensamiento de Emilia Pardo Bazán (si es que no se basó directamente en ella) quien había publicado su ensayo sobre el naturalismo, “La cuestión palpitante” en 1883:

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la

piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras “mostrar y poner de realce la bestia humana”. Por lógica consecuencia, el naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia, a explicar el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia desenfrenada. Se ve forzado el escritor rigurosamente partidario del método proclamado por Zola, a verificar una especie de selección entre los motivos que pueden determinar la voluntad humana, eligiendo siempre los externos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados: lo cual, sobre mutilar la realidad, es artificioso y a veces raya en afectación, cuando, por ejemplo, la heroína de *Una Página de Amor* manifiesta los grados de su enamoramiento por los de temperatura que alcanza la planta de sus pies.

(Pardo Bazán, en línea)

Daudet, lejano a este sectarismo determinista, se manifiesta como un discípulo de la vieja escuela; quizás el último de la misma. Y es su estilo narrativo lo que agrada a Balmaceda Toro. Un ejemplo de esa admiración lo ofrece su comentario sobre el estreno de *Numa Roumestan* en el Odeón de París, el que compara con el estreno del *Cocodrilo*, de M. Sardou y su estrepitoso fracaso. También, nueva comparación con la calidad narrativa de Zola:

Alfonso Daudet, nuestro mejor novelista, con perdón de M. Zola, —que se las presume de maestro i de jefe de escuela—, acaba de recibir una verdadera ovacion en el Teatro Odeon. Es verdad que el éxito de la pieza se encontraba asegurado con solo exhibir en los carteles de anuncio, el nombre de M. Daudet. Pero ¿no acaba de fracasar M. Sardou con su *Cocodrilo*, verdadero cocodrilo escénico, que ha dado de mordiscones a todas las reglas del arte i de la novedad?

La novedad. He aquí lo que pierde a los franceses. Si trabajasen con mas confianza en sus fuerzas y se preocupasen ménos del éxito en perspectiva, tendríamos mas *chef-d’-oeuvre*, i ménos libros charivarescos. (121)

Este es el lugar de Daudet; una trabajada distancia entre la propuesta estética de Zola y su austeridad naturalista, por un lado, y los esfuerzos “charivarescos” que algunos hacen para destacar, por otro. En el fondo, pondera la naturalidad de Daudet para desarrollar una escritura que no muestra ni el esfuerzo ideológico que se ve en Zola ni la necesidad de coquetear con la novedad que, al parecer, Balmaceda Toro critica de Sardou; es decir, un artista en su madurez.

¿Cuál es la conciencia que Daudet tiene con respecto al lugar que ocupa él mismo dentro del campo literario durante sus últimos años de vida, es decir, en las últimas décadas del siglo XIX? Para hablar de ello, Balmaceda Toro comenta las reflexiones que hace el autor de *Petit chose* en sus memorias tituladas *Treinta años en París*.

En primer lugar, destaca la preocupación de los nuevos escritores por acudir a las fuentes de la realidad para recoger los documentos de su novelaría. Lo hace, no con admiración, sino como ironizando un esfuerzo que se encamina por la ruta que debe seguir la verdadera creación literaria: “¡Pobres hombres! Tienen que vivir en las fábricas, codearse con los obreros, remontar el Sena en días de lluvia, refugiarse en el campo en el invierno i tiritar de frío en las calles que recorren, buscando los secretos, las frases, la ecuacion de muchos problemas, la incógnita de muchas ecuaciones.” (230).

Es decir, una novela que quiere ser científica, experimental, que quiere inscribirse en el ámbito de la razón, bajo un espíritu geométrico que tiene relación con uno de los extremos hacia los que se mueve el péndulo narrativo de la literatura francesa del siglo XIX. Pero, para Daudet, según la lectura de Balmaceda Toro, lectura que hace suya, el problema está en que la nueva concepción de la producción escritural entiende el trabajo literario como labor del “pensamiento”, como una actividad que se resume en el “filosofar” y no en el “sentir”. El viejo Daudet se siente desplazado frente a una nueva generación que “ya no escribe con el corazón”.

Ya no se escribe con el corazón. Todo es resultado del trabajo. Se acumulan los materiales i se edifican los libros, como las casas, lentamente, conforme a los planos, ciñiéndose a las reglas de la arquitectura i de la estética. Los jóvenes estan demas... estamos demas en el campo de las letras. Hoi sienten los viejos i filosofan los niños. (230)

Al viejo principio pascaliano que habla del *esprit de finesse* y del *esprit de géométrie*, y a ese necesario equilibrio que entre ambos debe cultivar toda ciencia del espíritu, la moda literaria del naturalismo parece estar ponderando más el segundo por sobre el primero. La nueva literatura es ciencia de la observación, ciencia física, ciencia experimental. Es necesario imaginar, aquí, al intelectual formado en la vieja escuela pascaliana, una suerte de escándalo frente a lo que parece una aberración: la literatura inclinándose de tal modo ante las ciencias experimentales que parece haber olvidado su natural predisposición a la sensibilidad del espíritu, a la belleza del entendimiento, a la pureza de las formas y, al mismo tiempo, la renuncia a una escritura que nace desde el corazón.

Varias décadas después, Antonio Machado hará ver su distancia con respecto a la estética modernista en su poema “Autorretrato” cuando dice “Adoro la hermosura y en la moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard / más no amo los afeites de la actual cosmética / ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar”. Pues bien, Balmaceda Toro también, retomando a Daudet, habla de “los pobres escritores [que] imitan el canto del ruiseñor” (231) y lamenta el hecho de que “[h]oi se imit[e]n los sonidos, se imit[e]n las costumbres, las personas... pero no se imit[e] el corazón” (231). He aquí otro rasgo que resume y expresa la línea estética de Daudet. Hay que decir que este camino, precisamente, será el que recorra una parte significativa de la producción realista

chilena, o de aquella que se acerque a ella, quizás desde D'Halmar hasta Manuel Rojas. Se trata de una narrativa que, mirando a la realidad, intenta hablar de ella no como un documento de experimentación y observación, sino como una experiencia donde los sentimientos no han renunciado a su parte. Por eso la importancia de Daudet.

DAUDET EN LAS REVISTAS LITERARIAS

Daudet comienza a aparecer en las revistas literarias y suplementos de arte en la década de 1880-1890, gracias a los gustos lectores que tienen los integrantes del grupo surgido en torno a Pedro Balmaceda Toro. Ellos contribuyen en la transformación del gusto literario de los chilenos especialmente a través del diario *La Época*:

La inquietud del grupo pronto se proyectó a *La Época* y en las páginas del diario las novelas de folletín se entreveran con las narraciones de Maupassant, Daudet, Anatole France, Pérez Galdós y con los ensayos de José Martí, Menéndez Pelayo y Emilio Castelar. En forma sistemática sus columnas empiezan a incluir noticias y artículos bibliográficos acerca de las letras francesas, inglesas e italianas, junto con informar de lo que ocurre en el terreno de las artes del viejo mundo. (Catalán 106)

Primero fue la publicación de textos de autoría de los escritores conocidos y luego los comentarios críticos. Con respecto a Daudet, después de haber analizado los comentarios de Balmaceda Toro, interesa ver cómo es leído el escritor francés una década más tarde. Así, pues, la recepción crítica de Alphonse Daudet en las revistas literarias de las primeras décadas del siglo, aparte de algunos fragmentos de su obra y de citas y comentarios esporádicos, está representada por cuatro artículos relevantes. Dos de ellos pertenecen a la revista *Instantáneas de luz i sombra*. Los dos restantes fueron publicados por la revista *Selecta*. El primero de todos, fechado el 16 de diciembre de 1900, es firmado por Augusto G. Thomson. El segundo fue publicado el 15 de diciembre de 1901 y también firmado por Augusto G. Thomson. El tercero, en diciembre de 1910, escrito por G. del M., y, el cuarto, en junio de 1912, escrito por Rubén del Río. Las tres primeras columnas, que son las que interesan en este artículo, fueron escritas con ocasión del tercer, cuarto y el duodécimo aniversario de la muerte de Daudet. Se presenta a continuación un análisis de cada una de ellas, con el objetivo de definir los aspectos que, a la luz de la crítica de la época, eran relevantes en el novelista francés. La cuarta columna no será analizada por contener fundamentalmente una aproximación al trabajo lírico del autor.

La primera columna (diciembre de 1900) tiene como título "El gran encantador". Su autor, Augusto G. Thomson (D'Halmar), como se dijo, usará el mismo en su semblanza de 1948. Huelga recordar la percepción que de él tenía Balmaceda Toro que coincide, por lo demás, con la de Emilia Pardo Bazán, en España. Es decir, si otros autores fueron conocidos por su refinamiento, por

su apasionamiento, por su búsqueda de la perfección literaria, a Daudet se le identifica por su capacidad de alcanzar el gusto del lector con una simpatía que le confiere carácter por sí misma.

Si Mr. De Maupassant, con su análisis nervioso ha sido el escritor más poderosamente emocionante de nuestra época, si Flaubert y los Goncourt han llevado el cetro del refinamiento artístico; si Emilio Zola ha asombrado y ha enseñado con su obra atrevida y colosal, sin duda alguna, Mr. Alfonso Daudet es el gran encantador del siglo, el más sugestivo, el más convincente y también el más simpáticamente querido de todos los novelistas modernos. (Thomson (a) 2)

Las características de esa capacidad de encantar están dadas, según Thomson, por “la fuerza de su ingenio”, “la magnífica gala de su fantasía”, su condición de “poeta que [...] arrebató en el vuelo de su imaginación ingenua, entusiasta, loca”, su origen provenzal, su memoria apegada a las “canciones del hogar y del terruño”, su manera “animada de vivir y de pintar lo que vive” (Thomson (a) 2). En fin, rasgos todos con los que llega a París siendo joven, conquistando esa ciudad difícil y traidora.

Más allá, sin embargo, de toda la fascinación particular que el meridional Daudet produce, están las cualidades propias de su arte poética, favorecida por un don que ya Zola habría reconocido: “Daudet, según Zola, tuvo por madrina todas las buenas hadas, habiéndose escapado del sortilegio de la vieja bruja maléfica, debido a que ésta se retrasó aquel día por haber prolongado su siesta” (Thomson (a) 3).

La libertad de Daudet, sin embargo, no puede no tener precio. Y la factura la constituye el ataque que debe sufrir por parte de la Academia de la Lengua que rechaza precisamente ese rasgo de Daudet:

Yo sé bien que el célebre novelista ha sido duramente atacado por la academia de la lengua que no le perdona sus libertades; yo sé bien que la acción ingenua de sus libros, el desarrollo de la trama, el movimiento de los personajes, entre los que él se entromete a cada rato para llorar ó reír con ellos; para criticarlos ó aplaudirlos sin resignarse a un pasivo papel de director escénico; yo sé bien que todo eso no es del agrado de los que piden impersonalidad a los autores e imparcialidad en sus juicios... (Thomson (a) 3)

Al interior del campo literario, donde la contienda parece favorecer la rigurosidad y la fidelidad a las reglas, Daudet es criticado precisamente por aquello que produce su encanto y su seducción. Esta nota permite ver que el lugar de Daudet, de su simpatía, de su fascinación, esté necesariamente relegado a un espacio donde la consagración específica no le viene dada por el reconocimiento de la Academia, ni por parte de los jóvenes fascinados por las novedades estéticas (como se ha visto ya, al revisar los comentarios de Balmaceda Toro,

y se volverá a ver más adelante, en otra columna). Por este motivo, Thomson apela a las grandes voces del momento, especialmente a Zola, quien, por otro lado, debería ser su contrincante mayor por estar en el otro extremo con su naturalismo severo. El recurso a Zola es un mecanismo indiscutible de autoridad que Thomson considera para salir al paso de las críticas de la Academia; de algún modo, está diciendo que si alguien podría criticar las libertades de Daudet es el autor de *Nana*. Sin embargo, no lo hace; por el contrario, reconoce que “tuvo por madrinas todas las buenas hadas”.

Volviendo a Thomson, cabe preguntarse sobre cuáles son los rasgos que él considera definitorios no ya del carácter de Daudet, sino de la estética de su obra. El joven chileno, en 1900, responde a esta inquietud con la continuación de la cita anterior:

... pero yo desafío que se encuentre una frase más animada, más caliente, más vívida que la de sus personajes; yo desafío a que se sorprenda en los escritores metódicos ese brillo que comunica a los libros de Daudet su misma rebeldía a todos los moldes y a todos los patrones; el camina en sus obras al acaso entregado al capricho de los medios sociales que recorre y que estudia su vista de miope; pero ¡qué minuciosidad detallista, qué admirable conjunto! Lo que no consigue la seguridad de un arcaico lo consigue ciertamente la inexperiencia de aquel perseguidor de sensaciones que marcha a la buena ventura, seguro de que el modelo inesperado sorprendido, será más atractivo y tendrá más vida que el modelo que *possa* y que ha sido rebuscado con una paciencia arqueológica, y la razón le sobra, pues, ha dado vida con su método a páginas galanas, exquisitas de frescura y de bondad, llenas de todo lo bueno y todo lo grande que la vida encierra. (Thomson (a) 3)

Gracias a estas palabras, se llega aquí a un punto en el que es posible aventurar alguna hipótesis sobre los motivos que producen la fascinación de Daudet en Chile. Y es que, si bien Zola, Flaubert, Maupassant y Balzac, son considerados como los maestros a quienes siempre se debe recurrir, en realidad, en nuestro país, nadie escribe como ellos. Pero sí lo hacen como Daudet. Es decir, toman de los primeros los motivos y de este último el estilo. Porque, aunque la fascinación por el realismo y el naturalismo son innegables en la generación de 1900, también es innegable que muchos de sus exponentes están marcados por la paleta pictórica del modernismo y del impresionismo. Se quiere narrar la realidad, pero sin renunciar a la belleza de las formas, a la libertad escritural. Y en eso Daudet es un maestro de la espontaneidad.

¿Pone esto al realismo de Daudet en entredicho? Esta pregunta ya se la ha hecho Thomson en su columna, como para salir al paso de cualquier reconvencción. Y la responde diciendo que Daudet: “Es sincero y no falsea la naturaleza, únicamente que da el primer término a los elementos superiores, dejando en perspectiva lo sombrío de su cuadro; pero este no es un defecto sino cuestión de miraje, diversidad de punto de vista, he ahí todo.” (Thomson (a) 3)

Y, más aún:

Que él, siendo tan libre, no puede salir de la naturaleza sin extraviarse, y llega a tal grado su pasión de realidad que, vivos los modelos que le han servido para sus personajes, da a éstos nombres similares en sonido y acento a los nombres que llevan en la vida aquellos; si no, creería desvirtuarla su obra y perdido el carácter del personaje; bien merece, pues, Daudet el título de rey del realismo con que lo coronara el pontífice Zola. (Thomson (a) 3)

Se entiende mal el realismo literario cuando se lo compara con una naturaleza muerta. El de Daudet no es un realismo encorsetado y rígido; su mimesis consiste en la imitación de los dinamismos humanos, especialmente en lo que ellos tienen de dinámicos. Una narrativa realista no tiene que ser siempre una pintura oscura de la realidad; puesto que si la realidad es el contenido de la literatura, toda ella puede estar contenida en esta. Así pues, la elección de Daudet de su sol meridional es esa luz que ilumina sus relatos dándoles un brillo particular que podría conducirnos a error, pero que jamás lo alejan de su forma de asumir el realismo.

Como nota accesoria, es interesante destacar que la columna de Augusto Thomson sobre Daudet ofrece un aporte con respecto al rol del género cuento en lo que ha sido la literatura tradicional: “aplicad[o] antiguamente solo a las maravillosas aventuras de algunos tres hermanos roda-tierras” (Thomson 3) a diferencia del valor que le otorga Daudet, para quien el cuento “es la novela del porvenir, el camafeo cincelado donde se encierra una vida entera en un marco de filigrana literaria” (Thomson 3). Sería así el autor de *Los cuentos de los lunes* un artífice bastante decisivo en la instauración del cuento como género válido, cuestión que tendría tantos representantes en la literatura chilena del siglo xx.

La segunda columna dedicada a Daudet, escrita un año después (1901) también por Augusto Thomson y también con ocasión del aniversario de fallecimiento (esta vez el cuarto) del escritor francés, se centra en sus últimos años, su enfermedad, la soledad en que vivía (los Goncourt, Flauvert [sic], Maupassant, habían muerto. Tourgueneff le había traicionado. Zola, escarnecido por la cuestión Dreyfus, vivía en el destierro [Thomson (b) 1]) y no valorado por la juventud intelectual y artística del momento. Con este recurso a la vejez de Daudet, en la última década del siglo XX, Thomson acude a una estrategia de legitimación muy similar a la que ocupa cuando habla de Pedro Antonio González para validar un modo de hacer literatura y desacreditar otro. En ambos casos lo que Thomson valora es la obra del viejo escritor, el cual, en su soledad, no conoce el aprecio de las generaciones jóvenes, no adivinando estas, ni por acaso, el gran valor que atesoran con su obra y su experiencia esos viejos olvidados. Para el caso de Daudet, cumple, primero con acreditarlo con el nombramiento de sus verdaderos amigos; ya no sólo Zola, sino también los hermanos Goncourt, Flaubert, Maupassant, e incluso Tourgueneff, en su momento. Con esto legitima a Daudet y desacredita a los nuevos que, sin

nombre ni escuela, parecen ser amigos de nadie. Posteriormente, se lamenta de que al final: “el triunfo era de esos desequilibrados que traían el culto de los nuevos ritos, que despreciaban el arte sin la novedad, la naturaleza sin el rebuscamiento, prescindiendo absolutamente del alma en todas sus nuevas producciones.” (Thomson (b) 1).

Es decir, representantes de una estética que, a la par de adolecer de sentimientos auténticos, abunda en superficialidad y sobrecargamiento (¿hay una crítica al modernismo detrás?). En síntesis, un nuevo reforzamiento de los postulados estéticos de la escuela realista que, según estos términos, vendría siendo, por oposición de cualidades, un arte auténtico ajeno a las novedades, sin rebuscamiento y contenido por el alma de quien en él se expresa y en él se encuentra.

El tercer artículo, suscrito por G. del M., publicado en Revista *Selecta* (1910), permite contemplar cómo, pasados diez años desde la primera columna de Thomson y nueve desde la segunda, Daudet sigue siendo considerado en la crítica literaria chilena.

G. del M., después de recordar la “maravillosa fuerza plástica y delicado sentimiento” de Daudet, reflexiona sobre la importancia que tuvo en una generación de jóvenes que se formaron leyéndolo.

El representaba nuestras primeras sensaciones de arte, el delirio literario que nos poseía cuando, sugestionados por una de sus páginas, cogíamos la pluma torpe y rehacia [sic, por “reacia”] para esbozar un cuento con olor a flores de primavera, una de esas cándidas y espontáneas historias que acuden a la pluma cuando se tiene veinte años; pero que no podíamos escribir por ser esclavos de lo que aprendimos más tarde, de la técnica. (G. del M. 31)

Quizás sea éste el aspecto más interesante tratado por G. del M. quien ve en la aparente espontaneidad de la obra de Daudet una oponente de la técnica narrativa. Plantea, entonces, una concepción de la creación artística dominada por el trazo creativo libre, exenta de manipulaciones artificiales o predeterminadas por alguna estética al uso. También coincide, en esto, con las valoraciones de Balmaceda Toro y las de Thomson. Es decir, desde la década de los ochenta del siglo xx hasta 1910, Daudet sigue siendo visto de igual modo y apreciado por las mismas razones.

LA APARICIÓN DEL “NIÑO” COMO SUJETO EN LA NOVELA DE FORMACIÓN
Y EL RELATO INFANTIL

Daudet pertenece a una época en que la conciencia social empieza a relevar nuevos sujetos en la narrativa. El auge de la industrialización había generado el desarrollo de una clase proletaria que es rescatada en literatura desde varios flancos: la explotación obrera en las industrias, las minas de carbón, los puertos, etc. En particular, emerge también la preocupación por los niños explotados y,

en términos más amplios, por el niño en general como sujeto de vida propia, de anhelos, de frustraciones, de sufrimientos. Es así cómo una amplia afloración narrativa de obras que tienen al niño como protagonista tiene lugar durante esa época. Así, por ejemplo, *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens, ya citado; *Corazón* (1886), de Edmundo de Amicis; toda la producción de Mark Twain, en las últimas décadas del siglo XIX; lo mismo con los cuentos infantiles de Oscar Wilde; *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll, etc. A ellos se suma, con un poco de anticipación, el mundo infantil que ya venía en la obra de Hans Christian Andersen. En fin, toda una producción literaria centrada en la infancia y que considera la maduración del “niño”, o sus experiencias simplemente, como sujeto narrativo, quien, si bien no siempre estuvo ausente de la literatura (ya lo vemos en la literatura medieval y en la literatura picaresca, por ejemplo), nunca se lo había relatado tratando de penetrar en su intimidad psicológica, anímica, moral y espiritual. De ahí surge en forma específica ese subgénero novelesco llamado *Bildungsroman* (novela de formación) y que, desde *El Aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, hasta *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, pasando por *El retrato del artista adolescente* (1916), de James Joyce, *La Montaña mágica* (1924), de Thomas Mann y *Bajo las ruedas* (1906), de Hermann Hesse, dio muchos frutos durante el siglo XIX y parte del XX.

Para el caso de Alphonse Daudet y su tratamiento del personaje infantil, G. Del M., comenta en la revista *Selecta*, hacia 1910:

¿No os acordáis de *Petit Chose*, que es la pequeña gran alma de todos los artistas que luchan en la vida por el ideal? Todos los niños de sus novelas [de Daudet] son buenos y soñadores, porque todos son alentados por el alma del novelista viviendo en distintos cuerpos.

Los recuerdos de la infancia dejaron en Daudet una huella tan honda, que, cada vez que aparecen en sus memorias, en un episodio de sus novelas, parece que lo asalta el pasado con todo su soñador ambiente, se entenece, y, vuelta su mirada hacia lejanas y amadas perspectivas, evoca con maravillosa fuerza plástica y delicado sentimiento.

(G. del M., 11: 31)

Sería esa novela de Daudet, en su sentido más lato, un ejemplo de *Bildungsroman*, ya que relata en clave autobiográfica la etapa de formación del joven Daudet. Augusto D'Halmar, quien en los años 1900 y 1901, cuando aún se llamaba Augusto Thomson, escribió sendas columnas sobre el autor de *Petit Chose*, que ya han sido comentadas, tomó de una de ellas el título “El gran encantador” para la semblanza destinada al mismo autor en el libro *Los 21*, que publicó en 1948. Allí presenta el argumento de la novela de la siguiente manera:

Acaso entre todas sus novelas, la más penetrante sería ese “Poquita Cosa”, donde haciendo una transposición de personajes y sucesos, cuenta su infancia, primero en Nimes, lleno de majestuosos vestigios romanos, como el

circo célebre [...] Luego es la ida a París, junto a aquel Jaime, su hermano, al cual él llegó a llamar “mamá Jaime”, por su abnegada ternura y que, en la realidad, se llamó Ernesto Daudet y fue un distinguido historiador. (D’Halmar 119-120)

Otra novela de formación escrita por Daudet es *Jack*, en la cual: [a]sistimos a todo el proceso de desenvolvimiento de una existencia marcada desde su origen: la de ese hijo de una entretenida. Y si su infancia es dolorosa, lo es mucho más su adolescencia y su primera juventud. Y digo su primera juventud, porque felizmente ahí interrumpe la muerte ese malhadado destino. (D’Halmar 123-124)

D’Halmar, en su ensayo sobre Daudet, problematiza la relación que hay entre su obra literaria y la de Dickens, comparación que ya era un lugar común en aquellos años. Y, sin duda, ofrece argumentos para reforzar esa similitud:

Hay otro novelista, por cierto que sajón, con el cual tiene grandes puntos de contacto Alfonso Daudet, y es Carlos Dickens. Este escribió, en “Pickwick-Papers” el “Quijote inglés”; el otro, el francés, en “Tartarín de Tarascón”. Su vena cordial es semejante; sus tipos hasta suelen parecerse por rasgos que a la vez los hacen simpáticos y cómicos. Y cuando cualquiera de ellos crea un tipo idílico, o es la ciegucecita del “Cántico de Navidad”, dickensiano, o su mujercita del “Grillo del Hogar” o es la cojita de “Fromont y Risler”, del otro, o su mujercita de “A la Lámpara de Aladino”, en su novela póstuma “El Cabeza de Familia”. (D’Halmar 118)

No obstante estas semejanzas, cabe como la más significativa de todas el hecho de haber creado tipos comunes y, en particular, esos dos tipos que son los protagonistas de las ya citadas novelas, *David Copperfield* y *Petit Chose*, en las cuales se encuentran y hermanan la identidad literaria de Daudet y Dickens:

La galería de tipos creados por Daudet no es tan vasta como la de Dickens, pero todos los suyos son igualmente característicos. Se dice “un Delobelle”, en jerga corriente, como se dice “un Micawber”. Y, por si fueran pocas todas estas similitudes, Charles Dickens encarnó la historia de su propia vida, en su novela autobiográfica “David Copperfield”, y en su novela autobiográfica “El Poquita Cosa”, la encarnó Alphonse Daudet. (D’Halmar 118-119)

Posiblemente resulte difícil comprender, desde el siglo XXI, esta relación entre Dickens y Daudet, en gran parte por el fortalecimiento de la imagen del primero y el debilitamiento de la del segundo. Sin embargo, la biblioteca formativa de los escritores y críticos del novecientos contaba con ellos como iguales. Y, no sólo eso, los sumaba a ese conjunto de escritores europeos ya mencionados que dieron cuerpo a la novela de formación o, simplemente, a los relatos de niños o de adolescentes. Así pues, junto a Wilde, Dickens, Andersen, De Amicis, y otros, Daudet genera una influencia literaria que dará a luz, en

Chile, esa narrativa que a veces tiene la forma de una novela de formación y otras de simples relatos que consideran esa edad que limita entre la pubertad y la adolescencia. Cito algunos ejemplos: *El niño que enloqueció de amor* (1915), de Eduardo Barrios; “La compuerta número 12”, cuento perteneciente a la obra *Sub-terra* (1904), de Baldomero Lillo; *El roto* (1920), de Joaquín Edwards Bello; *El niño de lluvia* (1938), que en su edición de 1975 adoptó el título definitivo, *Daniel, el niño de lluvia*, de Benjamín Subercaseaux; *Hijo de ladrón* (1951), de Manuel Rojas; *Amasijo* (1962), de Marta Brunet; *Papelucho*, de Marcela Paz.

La novela de formación y los diferentes relatos donde aparecen personajes en su infancia constituye una parte relevante de la narrativa de la primera mitad del siglo. Evidentemente, no es Daudet la única influencia relevante (junto a él están los demás autores mencionados). Sin embargo, no cabe duda de que con su *Petit Chose*, leído por los escritores de principios de siglo, él ha contribuido a desarrollar las características de este subgénero. La prueba mayor de ello la da la recepción de la crítica y las características de un estilo narrativo en el que —en las obras mencionadas, más allá del patetismo o del dolor que pueden presentar—, se percibe un tono escritural que no viene simplemente de la observación cruda de la realidad, sino de esa “imitación del corazón” de la que hablaba Daudet. Lo que importa es que hay una coincidencia de clima espiritual y la evidencia de un tipo de narrativa que debe algo a la generación de los que, junto con él, dieron forma a la constitución del niño como sujeto de experiencias y de peripecias narrativas.

CONCLUSIONES

Siguiendo el orden establecido por la introducción del artículo, y respondiendo a las afirmaciones y propósitos que allí se plantean, son varias las conclusiones que emanan de la investigación.

En primer lugar, es posible advertir dos tipos de influencias en la narrativa chilena. Una que tiene que ver con contenidos y preocupaciones textuales, y otra, con un modo de hacer literatura, y en este caso en concreto, literatura realista. En efecto, lo que los críticos y escritores parecen admirar en él no consiste sólo en los tópicos el realismo, doctrina ya conocida desde Flaubert y Balzac, sino la forma en que Daudet es capaz de pasearse con libertad y sin temor a escapar del rigor de la realidad, a pesar del brillo y colorido provenzal de sus textos.

Se puede decir que la obra de Daudet, por coincidencia en varias críticas, y desde Pardo Bazán hasta G. del M., pasando por Balmaceda Toro y Thomson, tiene como marca principal el ser una escritura que nace del corazón. Cómo llega a un arte donde los sentimientos y la emoción se equilibran perfectamente con su fidelidad a la realidad, ese es el mérito de Daudet, pero él y quienes lo valoran en Chile no pueden admitir como valiosa cualquier novela o cualquier cuento que sólo dé evidencias de un despliegue técnico precioso y no del movimiento interior afectivo; emoción humana sin la cual no puede haber emoción estética. En este sentido, es necesario reconocer los flirteos que

Daudet hace con el impresionismo y con el modernismo, sin caer en la sospecha de renuncia al realismo sino, por el contrario, merecer la corona que le asigna Zola de “rey” del mismo.

La aparición del “niño” en la narrativa chilena es un estudio complejo de hacer. Y, más aún, establecer las exactas influencias de Alphonse Daudet. Sin embargo, en el mapa general de la creación literaria de las primeras décadas del siglo xx aparece “el niño” como tema, como asunto, como sujeto, y sus aventuras, peripecias, su proceso formativo como argumento. En este contexto, la obra de Daudet sumada a la de Dickens, Wilde, Andersen, y otros más, ofrecen modelos que, por la resonancia que tienen en la crítica local, no cabe duda de que tuvieron una gran importancia.

En la personalidad y en la obra de Daudet se encuentran variados conceptos, preocupaciones, temas que en él buscan su equilibrio. Si se llega a la conclusión de que ha logrado reunir en sus obras lo que parecía incompatible, entonces habrá que reconocer que su arte produce encanto; es como el arte de magia de un prestidigitador que logra, con la palabra, tocar todas las realidades y transformarlas estéticamente.

Para concluir, ¿qué palabras debería tener un listado de los rasgos ético-estéticos de la personalidad y de la obra de Daudet? Probablemente aparecerían aquí expresiones como las que se profieren en el artículo francés “Les prolongements du naturalisme” (Cfr. Marino et al.): adivinaciones sutiles, piedad de pintor, nerviosismo vibrante, fina bonhomía, ironía de provenzal parisino, ternura e indulgencia hacia los miserables, los débiles, e incluso los ridículos, un hombre que ha sufrido tanto y que no es capaz de tocar sin delicadeza los sentimientos de quienes sufren, un escritor capaz de darse a sí mismo razones para la resignación, para tener fe en la vida y para sustentar un optimismo sonriente a pesar de las heridas.

BIBLIOGRAFÍA

- Balmaceda Toro, Pedro, *Estudios i ensayos literarios*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1889, pp. 157-207.
- Catalán, Gonzalo, “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”, En: Brunner, José Joaquín y Catalán, Gonzalo, *Cinco estudios sobre sociedad y cultura*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO. 1985, pp. 70-175.
- D’Halmar, Augusto, *Los 21*, Santiago de Chile, Nascimento, 1969 (1946).
- Del Río, Rubén, “Recordando a Daudet”, En *Selecta*, Santiago de Chile, 1912, 3:22.
- G. del M., “Recordando a Daudet”, En: *Selecta*, Santiago de Chile, 1910, 11:31.
- Martino, Pierre; Bédier, Joseph; Hazard, Paul (eds.), “Les prolongements du naturalisme”, En “Le dix-neuvième siècle”, Littérature française, Tomo II, Paris, Librairie Larousse. 1949, pp. 370-377.

Pardo Bazán, Emilia, “La cuestión Palpitante”, (1883). Disponible en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361653177804509311802/index.htm>. Revisado el 20 de junio de 2010.

Thomson (a), Augusto G, “El gran encantador”, En *Instantáneas de luz i sombra*, Santiago de Chile, 1900, 39:2-3.

Thomson (b), Augusto G., “Alfonso Daudet”, En *Instantáneas de luz i sombra*, Santiago de Chile, 1901, 91:1.

LA DÉCADA DE 1930: UN PERIODO POLITIZADO EN LA HISTORIA DE LA PRENSA DE MUJERES EN CHILE

*Claudia Montero**

El objetivo de este trabajo es analizar un conjunto de revistas feministas hechas por mujeres y para mujeres publicadas en la década del treinta en Chile, que en la historia de la prensa de mujeres conforman un período completo.¹ Las revistas feministas forman parte del fenómeno de mayor envergadura de conformación del espacio público y del desarrollo de un espacio comunicacional en el siglo xx. Su presencia le imprimió complejidad y densidad al integrar una voz tradicionalmente excluida, materializando el proceso mediante el que las mujeres se asumieron como sujetos sociales, además de constituir un elemento de transformación del espacio público. Una caracterización de las revistas feministas se nos hace necesaria porque en sí mismas conforman un circuito de producción de sentidos políticos y sociales. Por otra parte, las revistas resultan ser un soporte de expresión de colectivos sociales, además de transformarse en un espacio de conformación de identidades.

¿QUÉ ES UNA REVISTA EN EL CONTEXTO CULTURAL, SOCIAL Y POLÍTICO?

Las revistas son objetos producidos por sujetos sociales que en sí mismas dan cuenta de sus condiciones de producción, por lo que se entienden como objetos culturales. A través de su análisis se puede rescatar la heterogeneidad del pensamiento de una época, y su relación con la realidad es más bien opaca ya que se entienden como discursos, tanto gráficos como textuales. Por lo tanto, han sido construidas según categorías, reglas de funcionamiento, esquemas de percepción y de apreciación que nos muestran sus condiciones de producción. De tal forma cada revista debe ser ubicada en una realidad histórica particular en relación con otros objetos o producciones que le rodean.²

* Dra. en Estudios Latinoamericanos. Investigadora postdoctoral del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y docente de la Universidad de Essex. Este texto forma parte del proyecto Postdoctoral FONDECYT N° 3120018.

¹ La historia de la prensa de mujeres en Chile posee los siguientes períodos: 1850 -1900: Los albores de la prensa de mujeres; 1910 -1920: La explosión de las voces; 1930: El despliegue de las políticas; 1940 -1950: La institucionalización y su dilución. La descripción de cada uno de ellos está recogida en parte en la tesis doctoral de mi autoría “Textos en Contexto. Discursos feministas en revistas feministas, y su relación dialógica con los discursos sociales, Chile 1930-1939”. Universidad de Chile, 2010. Una completa descripción de cada uno de ellos está en un artículo próximo a publicarse.

² Chartier, Roger; *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, p 36.

Las revistas articulan textos escritos y gráficos, discursos y prácticas, de acuerdo con los marcos religiosos, jurídicos, políticos y administrativos del espacio social que ocupan. A través de su puesta en escena, las revistas juegan, desplazan y reformulan los discursos y prácticas del mundo social, lo que supone actos de inteligibilidad de los productores y consumidores en una relación dinámica de transformación social. Esto nos permite afirmar que las revistas están permeadas de paradigmas socioculturales; ya que desde su producción se establecen dispositivos de sentido dispuestos por el editor/a, donde no sólo se considera el texto escrito, sino también mecanismos como las imágenes y la publicidad. Desde esta perspectiva, la revista es en sí misma un discurso,³ que posee sentido y que, en este caso particular, articula a sujetos feministas en el contexto político y social que estamos estudiando.

En términos concretos, la revista es un objeto que reacciona rápidamente al espacio social donde es concebida; está conformada por un público lector específico que comparte un mismo modelo cultural.⁴ En el escenario cultural que se abrió en la primera mitad del siglo xx, las revistas fueron un instrumento privilegiado de consumo, intercambio e intervención de los dispositivos modernizadores en la cotidianeidad de los ciudadanos. Fueron estrategias comunicativas conformadas por prácticas de enunciación de determinados sujetos productores de estos objetos, que se consolidaron en la medida que la industria cultural creció y se amplió el mercado informativo y cultural.⁵ De tal forma, las funciones que cumplieron las revistas del período que estamos analizando, iban desde la divulgación y vulgarización de los conocimientos científicos hasta la exposición de rupturas estéticas y la proposición de programas políticos renovadores. De hecho las revistas podían pesar tópicos y medir los obstáculos de los diversos movimientos sociales y políticos latinoamericanos.⁶

EL ESPACIO DE CIRCULACIÓN DE LAS REVISTAS DE LOS TREINTA

Las revistas feministas de la década del treinta en Chile se entienden dentro del contexto de la historia de la prensa latinoamericana y tiene como condición de posibilidad el proceso de modernización iniciado a fines del siglo xix, que empujó el desarrollo de productos editoriales para una población creciente, que a su vez inició la construcción de una cultura propia. De tal forma se establece

³ Traversa, Oscar, *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona, Gedisa, 1997.

⁴ Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo xviii. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona, Gedisa, 1995.

⁵ Santa Cruz, Eduardo, "Modernización y cultura de masas en Chile de principios de siglo xx: El origen del Género Magazine". En *Comunicación y Medios. Revista del departamento de investigaciones mediáticas y de la comunicación y Escuela de Periodismo*, n° 13, Santiago. 2004, p. 171-174.

⁶ Sarlo, Beatriz. *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, 2004, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 27.

una relación entre modernización, la conformación de la cultura de masas y las revistas que autores como José Luis Romero, Beatriz Sarlo, Luis Alberto Romero, Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz han estudiado latamente.

Esta relación plantea que la modernización trajo una reorganización cultural, en la que se complejizaron los espacios comunicacionales y la articulación entre el espacio público y el espacio privado. Ello implicó la visibilización de nuevos signos, la inauguración de una nueva conexión entre letra e imagen, y el desarrollo de sensibilidades que se nutrieron de fuentes distintas a la cultura ilustrada. Por otra parte, también llevó a un cambio en la recepción, hacia un lector más visual, que leía a un ritmo más rápido y menos intensivo, y se extendió a nuevos circuitos culturales.⁷ Junto con otros novedosos dispositivos como la radio y el cine, la industria cultural permitió cotidianizar la modernidad, dándole sentido a la experiencia de vivir en clave moderna,⁸ configurándose un imaginario social a la luz de cambios estructurales como el crecimiento económico, el desarrollo urbano, la expansión de las comunicaciones y el transporte, el desarrollo de nuevas tecnologías, etc.

En este contexto, las revistas impactaron en la sociabilidad masiva y popular, además de permitir la emergencia de nuevas formas comunicacionales, dirigidas a un mercado cultural en ampliación y diversificado, dando pie a lo que conocemos como cultura de masas⁹. Este fenómeno da cuenta de un espacio público heterogéneo, y en el que se pueden reconocer distintos públicos y formas del ser; y cuya forma de expresión son los nuevos medios de comunicación. Entre ellos están las revistas que plantean y catalizan códigos y sensibilidades que expresan una nueva cultura, y se transforman en soporte de nuevos espacios sociales y sujetos,¹⁰ como es el caso de las feministas que se apropian de este soporte para visibilizar sus discursos.

Para la década del treinta, existía un espacio comunicacional de circulación de revistas que había alcanzado su madurez debido a dos elementos: la complejidad del público lector y la conformación de empresas editoriales que funcionaban con parámetros de mercado. Respecto de los lectores, su diferenciación estuvo marcada por la pertenencia a grupos sociales, intereses políticos, etarios y de género¹¹; en tanto se generó un mercado y se estabilizó el consumo de productos culturales, emergieron nuevas empresas editoriales que desarrollaron productos

⁷ Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago de Chile, Lom, 2005, pp. 10-11.

⁸ Santa Cruz, Eduardo, "Modernización y vida cotidiana". En Ossandón, C., Santa Cruz, E., *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago de Chile, Lom, 2005, p. 23.

⁹ Santa Cruz, Eduardo, "Modernización y vida cotidiana", Op. Cit., p 24.

¹⁰ Ossandón, Carlos., p. 9.

¹¹ Romero, Luis Alberto, "Una empresa cultural: los libros baratos". En Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 50.

de acuerdo a lo que ellas consideraban adecuado para formar lectores cultos, para entretener o para entender la realidad social y política:

Aunque de fines culturales, son empresas que aspiran a vender lo que editan, de modo que seleccionan su material según los intereses de los potenciales lectores y los ofrecen con argumentos convincentes [...] esto da en muchos casos una nueva significación a los libros, atribuyen a los lectores intereses, apetencias, carencias y necesidades que van definiendo una imagen de ellos y, simultáneamente, los constituyen tanto quizá como los libros mismos.¹²

Para Beatriz Sarlo la actividad editorial fue un puntal de la democratización en el sentido que desde la distribución y el consumo hubo una clara vocación de alejarse de los periódicos tradicionales de los “señores ilustrados” del Estado oligárquico, para desarrollar productos para un público que sólo tenía tiempo para leer artículos cortos, en el tiempo que duraba el viaje que recorría el tranvía entre el hogar y el lugar de trabajo, y viceversa.¹³

En tanto objeto de consumo, las revistas establecieron nuevos vínculos entre estos productos y nuevos grupos sociales. Dibujaron un espacio propio, diferenciándose de la prensa diaria; caracterizándose por borrar la brecha entre escritura y lectura¹⁴. En este sentido, podemos ver distintos tipos de revistas: considerando su producción tenemos las comerciales y no comerciales; de acuerdo a su formato tenemos las magazinescas y las especializadas; y una gran variedad de acuerdo al tema: política, literatura, cine, entre otras.

¿QUÉ HACE QUE UNA REVISTA SEA UNA REVISTA FEMINISTA?

Las revistas feministas de los años treinta en Chile responden a esta dinámica de circulación de productos editoriales que poseen un público específico; sin embargo, considerando cómo son producidas, ocupan un lugar alternativo fuera de la industria editorial comercial ya que las revistas feministas fueron emprendimientos de colectivos políticos que no respondieron a una demanda de mercado. De tal forma las revistas feministas forman parte de un circuito no comercial de publicaciones producidas por grupos políticos, en este caso mujeres, que en tanto colectivos elaboraron productos editoriales para expresar un discurso político, demandas específicas y que esperaban impactar en la opinión pública de la época. Así como la prensa obrera, la prensa feminista surgió para expresar una disidencia social formando un espacio de comunicación para públicos subalternos, o “contra públicos subalternos”, que sería un conjunto vasto de actores y producciones político-culturales que circularon

¹² Romero, José Luis, Op. Cit., pp. 54-55.

¹³ Sarlo, Beatriz, Op. Cit., p. 30.

¹⁴ Ossandón, Carlos, Op. Cit., p. 10.

paralelamente al público comercial.¹⁵ Esta prensa, en tanto alternativa, tenía el objetivo de contrainformar, o informar desde la perspectiva de los excluidos; y fundamentalmente educar, utilizando la palabra como “docencia militante” o “pedagogía revolucionaria”.

En relación con la forma, la clasificación de las revistas feministas también es compleja, ya que por una parte podrían ser consideradas revistas especializadas en la medida que se centran en una temática específica, aunque a la vez desarrollan estrategias comunicativas y estéticas de las revistas comerciales como los magazines. A falta de una definición establecida, conformaremos una definición de revista feminista en oposición a las definiciones ya existentes de revistas especializadas y al magazine. Por ejemplo, Eduardo Santa Cruz nos plantea:

El magazine es definido convencionalmente como un periódico ilustrado [...] Se trata de un género que es capaz de albergar en su interior en forma entremezclada crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad, ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos y novelas por entrega, notas de vida social, caricaturas, poemas, etc. En este sentido, se trata de un género extraordinariamente maleable en cuanto a sus formatos y contenidos.¹⁶

Una de las cuestiones fundamentales que se dice del magazine, es que divulga y vulgariza el conocimiento científico y las discusiones de las humanidades, haciéndolos circular en el espacio público ocupado por las masas. Mientras para algunos este fenómeno significó la total democratización de la cultura, cierta elite ilustrada hizo del magazine un producto con un tinte peyorativo, en la medida que apelaba a un público masivo e ignorante.¹⁷ En términos de contenidos, el magazine acepta todo tipo de contenidos, los que además poseen un mismo peso dentro de la publicación, cuestión que para los críticos ilustrados es un signo de banalidad y/o frivolidad. De la misma forma, con la capacidad técnica de reproducción de imágenes, el magazine toma las imágenes como un contenido más en sí mismo: “en dichas revistas adquirió (la fotografía) la suficiente autonomía para hablar por su cuenta”¹⁸. Por su parte, las revistas especializadas, justifican su existencia enfatizando la importancia de sus contenidos, con criterios sociales o educativos, alejándose en forma y contenido del magazine. Se componen de artículos de opinión referidos al tema central de la revista; la imagen no es un elemento fundamental en ella y evita el collage en su composición.

¹⁵ Lobato, Mirta, *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo 1890-1958*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 11-17.

¹⁶ Santa Cruz, Eduardo, “El género magazine y sus orígenes”. En Ossandón, C., Santa Cruz, E., *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago de Chile, 2005, Lom, p. 33.

¹⁷ Santa Cruz, Eduardo, *Ibíd.*, p. 35.

¹⁸ Santa Cruz, Eduardo, *Ibíd.*, p. 36.

En concreto podemos afirmar que las revistas feministas son publicaciones no comerciales, a pesar que se valieron de la existencia de un mercado de consumo de revistas para justificar su producción y circulación. En la medida que existía un espacio cultural donde circulaban revistas para mujeres y que tenían un público específico, la presencia de revistas feministas, vale decir hechas por mujeres y para mujeres que transmitían un ideario, no representaron una anomalía en el espacio público. Por otra parte, las revistas feministas responden a una forma de producción desarrollada por un colectivo político, en este caso organizaciones de mujeres, partidos políticos femeninos o secciones femeninas de partidos políticos tradicionales, siendo las revistas su órgano de difusión. De acuerdo a este criterio, las revistas feministas podrían ser consideradas revistas especializadas, ya que poseen un tema central que justifica su existencia. Sin embargo, la diagramación de estas revistas incluye estrategias del magazine, como la incorporación de notas sobre temas que escapan al objetivo político de las organizaciones de mujeres, también incluyen fotografías, muchas veces se adiciona publicidad, entre otras incorporaciones.

En esta mezcla de revista especializada y magazine, las revistas feministas adquieren una doble función: por una parte son el soporte de un discurso, el que quiere encontrar eco en otras mujeres y unir las a la causa política que justifica la producción de la revista. Pero además, la revista en sí misma se transforma en un mecanismo para conformar una identidad al interior del grupo.

CONSIDERACIONES PARA TRABAJAR CON LAS REVISTAS

Para iniciar el trabajo con las revistas se debe pensar en cómo se estructuran, cuestión compleja ya que son objetos híbridos y flexibles, lo que significa que se actualizan a través de múltiples mecanismos, que se presentan de diversas formas en el espacio público, y además se introducen en diferentes aspectos de la vida cultural. Por otra parte, muchas veces, las revistas son consideradas objetos incómodos, ya que desbordan el plano que declaran.¹⁹ Por ejemplo, si hablamos de revistas de organizaciones políticas feministas, éstas además de sus declaraciones de principios incluyen cuestiones de tipo literario, cultural, artístico; y en términos políticos, toman posición en temas de todo orden, sin reducirse únicamente a las problemáticas definidas como exclusivas del feminismo. Por otra parte, al momento de investigar las revistas, se observa que ocupan un lugar “entre”, es decir que se ubican entre prensa y literatura. Esta misma condición es la que las hace ser un objeto privilegiado como soporte para discursos de sujetos tradicionalmente excluidos y que buscan legitimidad social a través de variadas estrategias, como es el caso de los discursos feministas.

¹⁹ De Marneffe, Daphne, “Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l’immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)”. Tesis doctoral para la obtención del título de Doctor en Lenguas y Letras, 2007, Université de Liège, Liège. Disponible en línea: <http://contextes.revues.org/index3493.html>

Independiente del tipo de revista que se analice, ya sea magazinesca, o especializada, comercial o no comercial, que trate de temas culturales, sociales o políticos, las revistas se utilizan para dar cuenta de una serie de elementos del análisis social, cultural y/o político. Por ejemplo, *ubicar*. Esto implica que las revistas refieren a lugares de memoria, espacios de contacto, lugares de difusión de la creación y/o espacios de expresión. Otra posibilidad que entregan las revistas es ser *laboratorios de experiencia*, o laboratorios de ideas. La forma más común para la que se recurre a las revistas es en tanto son *testigos* de una amplia gama de tendencias, y como *fenómeno social*, donde se puede vislumbrar el impulso de nuevas generaciones de grupos políticos / sociales / culturales / literarios, y las formaciones de redes de intercambio y colaboraciones.²⁰

Las revistas se rigen por una lógica de solidaridad entre similares, las anima la idea de compartir y la colaboración mutua, y esta práctica les otorga fuerza, ya que se convierten en medios que definen un lugar de acción determinado, y con la posibilidad de intervenir en diferentes ámbitos culturales, políticos y sociales. Esto último se puede rastrear a través de sus editoriales, ya que en ellos se establece una toma de posición de forma consciente que se canaliza a través de decisiones relativas a aspectos formales de las revistas como su tamaño, frecuencia, presentación, contenido, entre otros; y que desde un principio se realizan en función de las demás revistas que están circulando. A la vez, las revistas se pueden ver como un órgano colectivo, o como un lugar de sociabilidad y de intercambio, ya que en ella se pueden cruzar diferentes ámbitos culturales. En tanto es un lugar entre prensa y literatura, se define como un espacio de palabra abierta, para un público diverso. Por otra parte, las revistas presentan una plasticidad formal, ya que evolucionan o cambian en la medida que están en circulación. Por ejemplo, pueden reorientar su historia, manteniendo continuidad en elementos como el título, el comité de redacción o la supervivencia del/la director/a.

Un tema interesante de las revistas es rescatar su relación con el tiempo. En la medida que esta relación es variable, ya que cada revista se mueve según su propio ritmo (mensual, quincenal, semanal), se puede suponer que esta plasticidad le da inestabilidad. Sin embargo, cada revista es un todo, y mantiene su consistencia a través de un título que es fijo, y que designa tanto a un grupo de textos como al colectivo de sujetos sociales que le da forma. A diferencia de un libro, que tiene un lugar y un tiempo determinado, los cambios que posee la revista en cada entrega le otorgan una vida, y a pesar que defina una opinión al principio puede ir ampliando su punto de vista.²¹ Esto supone entender la revista dentro de su propia historia, y como una forma de comunicación, que le permite adoptar posiciones en los distintos ámbitos de la vida social, política y cultural y entrar en la disputa por el espacio público.

²⁰ De Marneffe Daphne. Op. Cit., s/p.

²¹ De Marneffe, Daphne. Op. Cit., s/p.

Por último, una revista también se puede entender como una estructura de producción social, ya que reúne a sujetos sociales que desarrollan en ella tanto su actividad profesional como su discurso político. De acuerdo con esta idea, se pueden rastrear los modos de hacer política, las condiciones del desarrollo ideológico y la influencia social de la misma.

LA DÉCADA DEL TREINTA COMO UN PERÍODO EN LA HISTORIA DE LA
PRENSA DE MUJERES EN CHILE

La historia de la prensa de mujeres en Chile se inició en la década de 1850 con la irrupción del primer periódico adjudicado a mujeres “El Eco de las Señoras de Santiago” (Santiago, 1865). De allí hasta 1900 se define el primer período para esta historia, denominado “Los albores de la prensa de mujeres”. Este primer período se caracteriza porque la mayoría de las publicaciones fueron realizadas por mujeres de la elite.²² En ellas, hace eco la influencia del liberalismo, pensamiento presente en el siglo XIX latinoamericano, y que con sus premisas de libertad, igualdad y fraternidad impulsó la emergencia de discursos públicos femeninos. Sin embargo, a pesar de lo novedoso de la publicación de periódicos o revistas por parte de mujeres, no necesariamente fueron publicaciones críticas al orden social existente. Más bien, lo que vemos en las primeras muestras de prensa femenina latinoamericana, es la defensa de los valores tradicionales de la sociedad y la conservación de la familia.²³

El segundo período de la prensa de mujeres en Chile se da entre 1900 y 1920 y se denomina “La explosión de las voces”. Se caracteriza por la diversificación en las publicaciones comandadas por mujeres, que además dio cuenta de una multiplicidad de sujetos femeninos: desde feministas de elite, pasando por sufragistas de clase media, hasta obreras socialistas. Por otra parte, la diversidad se dio también en la especialización de las publicaciones, porque aparte de temas políticos se publicaron revistas de cine y literatura, fenómeno que responde a las condiciones de posibilidad que abrió la modernización descrita anteriormente. Las mujeres aprovecharon la ebullición social y cultural y reinterpretaron los roles que la sociedad les había asignado. De esta forma se visualizaron a sí mismas en tanto seres capaces de emitir voces, de adoptar posturas, de defender derechos por lo que se dieron la tarea de publicar periódicos y revistas que las interpretaran.

²² Para un panorama de la prensa de mujeres en el siglo XIX ver los trabajos de Carola Agliati y Claudia Montero, *Albores de modernidad. Constitución de sujetos femeninos a través de la prensa. Chile 1900-1920*, Santiago, Tesis Bicentenario, 2006.

²³ Montero, Claudia, “Camino a la sala de redacción: los orígenes de la prensa de mujeres en Chile”. En *Cien Años de Prensa en Chile*, 2008, Santiago, Círculo de Periodistas de Santiago.

EL GIRO DE LAS REVISTAS FEMINISTAS EN LOS TREINTA
HACIA UN COMPROMISO SOCIAL Y POLÍTICO

Considerando la periodización para la prensa de mujeres en Chile, la década del treinta conforma en sí misma un período dentro de esta historia, y tiene como característica principal la politización y la radicalización de las revistas hechas por mujeres, por lo que se denomina “El despliegue de las políticas”. La intensificación de la crisis económica y social de esa década, llevó a la radicalización de las posturas políticas feministas y a su consolidación como sujetos opinantes en el espacio público, esto se tradujo por una parte en un aumento de las revistas hechas por mujeres y para mujeres en el período, además de la consideración que en su totalidad fueron revistas pertenecientes a grupos organizados de mujeres. En el siguiente cuadro, observamos las publicaciones correspondientes a la década del treinta²⁴:

Nombre de la Revista	Ciudad de Publicación	Años	Organización
Nosotras	Valparaíso	1931-1935	Unión Femenina de Chile
Voz Femenina	Santiago	1932	Partido Femenino Nacional
Política Feminista	Valparaíso	1931-1932	Juventud Liberal Democrática
Acción Femenina	Santiago	1934-1939	Partido Cívico Femenino
Unión Femenina de Chile ²⁵	Valparaíso	1934-1935	Unión Femenina de Chile
Lealtad	Santiago	1934-1938	Partido Femenino Alessandrino
La Mujer Nueva	Santiago	1935-1942	MEMCH
Voces	Santiago	1935	Centro Santa Teresita
Voz Femenina	Santiago	1935	Acción Patriótica de Mujeres de Chile

²⁴ No se incluyen en el cuadro las siguientes publicaciones: *Boletín de la Asociación Cristiana Femenina* (ymca), Santiago, 1930-1940; y el *Boletín del Club Social de Profesoras*, Santiago, 1931. Ambos boletines corresponden a organizaciones no políticas, y sus objetivos tienen un carácter gremial, y no consideran cuestiones de orden político.

²⁵ Esta revista es distinta a la revista *Nosotras*. Si bien ambas pertenecen a la misma organización, responden a momentos distintos. *Nosotras* correspondió al momento en que la revista era dirigida por Delia Ducoing, y respondía a los lineamientos de la organización. Sin embargo, en 1933 la organización se enemista con Delia Ducoing, a quien acusaron de imponer sus ideas. De tal forma, los últimos años de *Nosotras* continuó siendo dirigida por Ducoing, como descolgada de la organización; y la Unión Femenina de Chile comenzó a publicar una nueva revista, que recogía el nombre de la propia organización.

Nombre de la Revista	Ciudad de Publicación	Años	Organización
Camarada	Santiago	1939	Mujeres Socialistas
Trinchera	Valdivia	1939-1940	Juventud Socialista, de la Acción de Mujeres Socialistas
La voz de la mujer ²⁶	Santiago	1947	
La mujer en marcha ²⁷	Santiago	1953	Órgano oficial del Partido Nacional Femenino Ibañista

Dentro de este universo de revistas, podemos reconocer dos grandes grupos: aquellas que fueron producidas por organizaciones de mujeres autónomas o aquellas que fueron parte de partidos políticos tradicionales. Por un lado, tenemos las revistas pertenecientes a grupos de mujeres o feministas, que son organizaciones autónomas de organizaciones de varones o de partidos políticos tradicionales, estas son: *Nosotras*, *Voz Femenina* (1932), *Acción Femenina*, *Unión Femenina de Chile*, *Voz Femenina* (1935), *La Mujer Nueva* y *Voces*. Por otro lado, aquellas que revistas que fueron los órganos de difusión de grupos de mujeres o feministas que formaban parte de organizaciones de varones, o que fueron el ala femenina de partidos políticos tradicionales como: *Política Feminista*, *Lealtad*, *Camarada* y *Trinchera*.

A partir del cuadro, podemos observar que la publicación de revistas formaba parte del funcionamiento orgánico de las agrupaciones, independiente de la tendencia política de la agrupación, o si estaba afiliada o no a otra organización. De tal forma, las revistas nos confirman su vocación de ser un espacio que es construido y a la vez construye la identidad de un grupo. Además de entenderlas como espacio de sociabilidad e intercambio, proceso que funciona tanto hacia dentro de la propia organización que la emite entre sus integrantes, como entre las organizaciones con las que dialoga. Este diálogo entre organizaciones se puede rastrear en las revistas ya que existe canje de artículos entre las publicaciones; las escritoras publican textos en las revistas que forman parte de su mismo grupo ideológico; se hacen referencias mutuas a textos; y en tanto que las organizaciones comparten objetivos políticos, las revistas informan las acciones de la propia organización, como de las organizaciones con las que se relacionan.

²⁶ No se incluye dentro del análisis por pertenecer a una década posterior. Sin embargo, muestra la idea de continuidad de las revistas feministas.

²⁷ Idem.

Este diálogo es especialmente fructífero entre *Acción Femenina* y *La Mujer Nueva*, en donde por ejemplo Delie Rouge, quien forma parte del equipo de *Acción Femenina*, publica textos en *La Mujer Nueva*. De la misma forma, en ambas publicaciones se refieren a actividades de la otra agrupación, y muchas de las actividades públicas son organizadas o participan ambas organizaciones. En ocasiones, las organizaciones también comparten delegadas para las distintas misiones internacionales, como asistencias a congresos o actividades similares.

Por otra parte, se puede confirmar la concentración geográfica de las organizaciones de mujeres en Chile durante los treinta. En comparación con la prensa de varones, que tiene una presencia transversal en el país, concentrada en centros mineros y los centros urbanos del centro del país, podemos observar que las organizaciones de mujeres tienen una fuerte presencia en esta última zona. Esto se explica, primeramente, porque las organizaciones de mujeres en Chile se desarrollaron en las zonas urbanizadas en las que se concentraba la actividad industrial: Santiago y Valparaíso, en desmedro de la zona norte, que era eminentemente poblada por trabajadores varones dedicados a la minería. Por otra parte, se confirma la centralización del país, ya que, a pesar que muchas de las organizaciones de mujeres tenían presencia a lo largo de Chile, los comités editoriales y las directivas se emplazaban en Santiago o Valparaíso.

En relación con el tiempo, se introduce un elemento de tensión, ya que para varias de las publicaciones localizadas contamos sólo con un número, o sólo con su referencia en la bibliografía secundaria. A partir de este fenómeno podemos reflexionar en torno a los criterios definidos para la conservación de estas revistas por parte de la institución encargada de preservar la memoria del país, en este caso la Biblioteca Nacional de Chile. Por una parte, podemos suponer que las revistas feministas no han sido consideradas como un objeto que aporte elementos a la construcción de la identidad y la memoria, y en ese sentido ocuparía un lugar secundario, olvidando su recolección o haciendo caso omiso de su deterioro y extravío. El otro lado de la moneda hace suponer que dada la subordinación de estos discursos en el espacio público en el que fueron emitidos, definió una presencia débil, impidiendo su preservación. En ambos casos, nos encontramos con argumentos relativos a la forma cómo se ha construido el espacio público y el lugar de las mujeres en él.

Con todo, podemos observar que en cada uno de los años que componen la década del treinta chilena circula por lo menos una revista feminista o perteneciente a una organización de mujeres. Ahora bien, qué revista y a qué organización respondía, nos habla de las tensiones políticas y sociales de la década. Por ejemplo, los primeros tres años del período, tenemos la presencia de tres publicaciones, y el año 1933 sólo una. Esta situación hace eco, por una parte, de la crisis económica con la que se inició la década, de las posibles dificultades para levantar proyectos editoriales sin apoyo económico externo, y de la escasa capacidad de compra por parte de los lectores. De tal forma, la revista *Acción Femenina*, que se venía publicando desde el año 1922, sufre una interrupción, y reanuda su publicación en 1934. Por su parte, las tres revistas

en circulación pertenecen a organizaciones consolidadas, y una de ellas, *Política Feminista*, está asociada a un partido político tradicional, que asumiría el costo económico de mantenerlas en circulación.

NÚMERO DE REVISTAS EN CIRCULACIÓN POR AÑO:

1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
2	3	1	4	6	3	3	3	4

Por otra parte, debemos considerar que el inicio de la década contó con la presencia del gobierno autoritario de Ibáñez que significó represión a posturas políticas críticas como el feminismo, lo que pudo redundar en persecución y censura a la publicación de revistas. De la misma forma, la inestabilidad política que llevó a cuatro cambios de gobierno en tres años (Ibáñez, Grove, Montero, Alessandri), nos habla de las urgencias de las organizaciones, las que pudieron mermar su capacidad de producción de textos y privilegiar la acción política directa. A la vez, las organizaciones que mantuvieron sus publicaciones en esta etapa son aquellas que no representan un cuestionamiento frontal, como es el caso de revista *Nosotras*, de la Unión Femenina de Chile, que en ese momento se planteaba como una organización apolítica;²⁸ o *La Voz Femenina*, del Partido Femenino Nacional, que era una organización progresista y moderada; o *Política Feminista* de la Juventud Liberal Democrática, perteneciente a un partido político de derecha como el Partido Demócrata. Bajo el mismo criterio se entiende la presencia de la revista *Lealtad*, publicada por el Partido Femenino Alessandrista, que se inicia en 1934 y termina en 1938, durante el período de gobierno de Alessandri.

El análisis del número de revistas en circulación por año nos lleva a confirmar la presencia de publicaciones de organizaciones feministas críticas y/o relacionadas con posturas de izquierda a partir de 1935, y con un aumento hacia el final del período, que es cuando el Frente Popular asume el poder. A este dato, podemos sumar el número de textos producidos por revista, lo que muestra una mayor producción de textos entre 1935 y 1937.

Considerando los nombres de las revistas en su conjunto, podemos observar una identificación con apelativos y calificativos femeninos. Independientemente del tipo de organización y su filiación, todos los nombres de las revistas poseen palabras asociadas con el género femenino. Esto nos habla de organizaciones con una fuerte identidad de género y confirma la función de la revista como un lugar donde ésta se conforma y construye.

Sin embargo, existen diferencias entre aquellas asociadas a organizaciones tradicionales y las que son autónomas. Por ejemplo, entre las primeras encontramos nombres como *Lealtad*, *Camarada* y *Trinchera*; todas palabras que se

²⁸ Lavrin, Asunción, *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay, 1890-1940*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005, p. 375.

refieren a una función dentro de un otro mayor. Sería la “lealtad” de las mujeres con el partido (en este caso a Alessandri); sería la “camarada” femenina, podríamos suponer quien realiza tareas menores del compañero socialista; y sería la “trinchera”, un elemento funcional para la revolución que la realizan los varones militantes socialistas.

Por su parte, los nombres de las revistas de organizaciones autónomas hablan de un yo femenino con un proyecto propio, incluso considerando aquellos que repiten el nombre de la organización en su publicación, como es el caso de *Unión Femenina de Chile*. Todos los títulos hablan de mujeres que se encuentran organizadas, que son opinantes, activas y pertenecientes a una nueva generación. Sin embargo, encontramos dos revistas que coinciden en el nombre *Voz Femenina*, una perteneciente al Partido Femenino Nacional (1932) y la otra a la Acción Patriótica de Mujeres (1935). Ambas publicaciones forman parte de organizaciones que se plantearon una acción moderada y en defensa de los derechos de las mujeres, pero sin cuestionar el orden social que somete a las mujeres. En este caso, las revistas, además, recogen un nombre que usaron publicaciones de mujeres en la década del veinte; por lo que podemos comprender que el nombre da cuenta de dos fenómenos, por un lado, una acción que sería la emisión de discursos, pero asociado a lo femenino y no necesariamente feminista. Por otro lado, la utilización de un nombre que ya es conocido en el espacio público, apoya la idea de bajar el perfil a la acción de habla de las mujeres que publican esta revista. Por su parte, la utilización del singular al decir “voz” y no “voces” también funciona como elemento de contención, ya que se elimina la posibilidad de pluralidad dentro de las identidades femeninas, y se reafirma la idea de la mujer como una identidad unívoca.

En los títulos de las organizaciones feministas y autónomas nos encontramos con el uso de plurales y verbos que implican acción. Por ejemplo llamarse a sí mismas “nosotras” establece una idea de conjunto, de intimidad y empoderamiento al estar reunidas. Por su parte, el apelativo “voces”, refleja la necesidad de expresión, pero de una diversidad de mujeres que son capaces de emitir opinión. Por otro lado, utilizar la palabra “acción” asociada a lo femenino, nos plantea una trasgresión en los roles sociales asignados a las mujeres. Si el ideal de domesticidad y ser “ángel del hogar” implicaba una condición femenina ligada a lo doméstico y su consideración como objeto de políticas, la “acción femenina” llama a asumirse como sujeto, y en ese sentido a actuar en política, hacerla suya, y promover su propia política. Finalmente, ser “la mujer nueva” implica reconocerse como tal, y saber que desde la trasgresión surge una sujeto con características propias y que vive de acuerdo con la vida contemporánea.

Las revistas desarrollan un amplio rango de temas que van desde cuestiones de interés general a temas específicos de feminismo. Por ejemplo, se desarrollan temas de “Actualidad” que incluyen noticias nacionales e internacionales y que tienen significado para las organizaciones. También se incluyen temas de “Política”, que abarcan todas las cuestiones relacionadas con el poder: ya sea

en relación con el funcionamiento del sistema político, o con la orgánica de los grupos feministas, además de aquellos que declaran posiciones ideológicas. Dentro de estos temas se abordan oposiciones como: guerra/paz y fascismo/antifascismo, cuestiones fundamentales para los grupos feministas que defendieron la paz y se alinearon como antifascistas.

Una tercera área de interés es “Salud” que aborda temas relativos al bienestar de la población en su contexto social. Dentro de este campo, el feminismo se preocupó especialmente de la maternidad y la salud de los niños, y la mortalidad en sus variantes infantil y adulta. En cuarto lugar, las revistas se interesan por temas de “Sexualidad y reproducción”, como uno de los temas que han formado parte de las demandas históricas del feminismo, en tanto se identificaron con la realidad de las mujeres. Aquí están presentes los temas de educación sexual, enfermedades de transmisión sexual y las cuestiones relativas al aborto y la anticoncepción.

Amelia Morales de Soto

Desde su ingreso al Partido Socialista en febrero de 1937, significó para la Seccional San Antonio un aporte valiosísimo, pues desde un principio se destacó como luchadora incansable. Organizó la “A. M. S.”, siendo jefa de dicha brigada, y a su entusiasmo se

del P. S. Actuó también activamente en la liga contra el cobrebo en las elecciones municipales y presidenciales.

Sus funerales tuvieron una magnificencia y solemnidad como no se recuerdan siendo en la historia del puerto, concurrieron a su



delso también la organización de la Brigada Infantil Socialista de esa localidad.

Al subdividirse las seccionales, siguió actuando en la Seccional Barrancas y ocupó nuevamente el cargo de jefa de la A. M. S. hasta su fallecimiento, el 7 de mayo de este año.

Actuó como delegada de la Seccional San Antonio a la Convención de Izquierdas y asistió también como tal al Congreso Extraordinario

acompañamiento más de 3000 camaradas.

En homenaje a su memoria, símbolo de esfuerzo y fealdad hacia nuestra causa, las camaradas de la A. M. S. de Barrancas, bautizaron la Brigada con su nombre: Brigada Amelia Morales de la A. M. S. de la Seccional Barrancas. Tristemente, en este nuestro primer número, emocionado homenaje a la gran y querida compañera desaparecida.

Imagen 1.
Fuente: *Camarada*, nº1, octubre 1939, Santiago de Chile, p. 31.

Otro tema importante en las revistas son las cuestiones relativas a la “Familia” en relación con las transformaciones sociales que se gestaron en el período en estudio. Una vez más la situación de los niños y niñas y la maternidad saltan como cuestiones fundamentales dentro del discurso feminista. Por lo que se encuentran temas como la ilegitimidad, maternidad y puericultura, protección de madre e hijo, y la idea de matrimonio. También desarrollan temas relativos a la “Cuestión Social”, que aborda los problemas producidos por el avance de la modernización y su efecto en la calidad de vida de la población, como la prostitución, alcoholismo, vivienda, carestía de la vida y hambre. Además se publican temas que refieren a “Demandas Sociales” feministas, las que se relacionan con educación, condiciones de trabajo y salario.

Finalmente una cuestión de mucha presencia es lo que podemos entender como “Temas Feministas”, que se refiere a asuntos específicos de ser feminista, o de los discursos en torno al ser femenino. Se pueden observar textos que se refieren a discursos sobre mujeres, ya sea la reproducción de aquellos discursos tradicionales, o su respuesta

desde el feminismo; también se muestran las mujeres destacadas en el mundo, ya que las revistas feministas privilegiaron dar a conocer a distintas mujeres en su ejercicio en el espacio público. Por último, incluyen textos que podemos llamar “costumbres femeninas”, que son todos aquellos que se refieren tanto a prácticas caracterizadas como femeninas por los discursos tradicionales en torno a las mujeres como la contrapropuesta del discurso feminista.



Imagen 2.
Fuente: *Política Feminista*, n°1, diciembre 1931, Valparaíso, p. 1.

Considerando los temas desarrollados por las distintas revistas, podemos establecer diferencias y similitudes entre ellas. Una primera similitud es que la totalidad de las revistas desarrollan temas relativos a la organización o agrupación propiamente tal: ya sea publicando actas de sus reuniones, estableciendo formas de funcionamiento de la organización o analizando las actividades del sistema político en su conjunto. En todas las revistas encontramos la publicación de los objetivos de las organizaciones y las actividades que realizaban para su consecución. Además, se transcriben leyes específicas de acuerdo a los intereses de las organizaciones.

Considerando la autonomía de las organizaciones, podemos ver algunas importantes diferencias. Por ejemplo, las organizaciones que forman parte de partidos políticos mayores,

en general dedican parte de sus textos a apoyar la acción de la organización a la que suscriben, y no se arriesgan con reflexiones mayores en torno a una orgánica feminista. En cambio, las organizaciones autónomas se adentran en teorizaciones acerca de cómo el movimiento feminista o de mujeres interviene en la arena política, cuáles serían las formas de organización para fortalecer el movimiento feminista, o derechamente plantear cuestiones disciplinarias.

Un elemento interesante, que es común a la totalidad de las revistas, es la gran preocupación por mostrar a las mujeres que componen la organización, y otras que circulan por el espacio público. Eso lo hacen a través de la publicación de retratos que presentan en el pie de foto el nombre de la mujer y su cargo en la organización o su actividad principal. Por ejemplo, la Imagen 1 forma parte de la revista *Camarada*, perteneciente a las Mujeres Socialistas, es decir, una organización que formó parte de un partido político de varones, el Partido Socialista. Se muestra una necrológica de una mujer que fue miembro del Partido en una sección regional, destacando su capacidad de liderazgo. Dentro del mismo ánimo, la Imagen 2 corresponde a la portada del número 1 de la revista *Política Feminista*, también perteneciente a una organización que dependía de un partido político tradicional, la Juventud Liberal Democrática. En ella se publica la fotografía de su presidenta, retratada en una pose que más nos recuerda a las revistas ilustradas para mujeres que a una militante del movimiento de mujeres, lo que viene a confirmar la idea que las revistas feministas mezclan elementos en su composición para legitimarse en un espacio público que sospecha de la acción política de mujeres. Ahora bien, el gesto de incluirla en la portada del número 1 de esta revista viene a ser un gesto transgresor, en la medida que se subraya la importancia de las mujeres como

sujetos políticos, capaces de tener protagonismo, aún cuando se modera la puesta en escena con una pose cercana al ideal de feminidad tradicional. Por su parte, la Imagen 3 forma parte de la revista *Acción Femenina*, autodefinida como publicación feminista y perteneciente al Partido Cívico Femenino; en ella se muestra a Amanda Labarca, militante de la causa feminista largamente conocida, acompañando un texto de su autoría. En este sentido se destaca el texto y las ideas de esta pensadora, sin embargo la utilización de la imagen refuerza la idea que es una mujer quien la produce.



Imagen 3. Fuente: *Acción Femenina*, nº1, septiembre 1934, Santiago de Chile, p. 14.

o la cuestión social. Por el contrario, las revistas de las organizaciones autónomas, ahondan latamente en todos los temas. Se preocupan por desarrollar una lectura feminista de la política nacional o mundial estableciendo por qué son un problema femenino y por qué necesitarían soluciones específicas que consideren a las mujeres.

Considerando los años de publicación de las revistas, los temas desarrollados tienen variaciones. De tal forma, podemos ver que uno de los temas que se desarrolla a lo largo de toda la década, es el relacionado con la organización política y los derechos de las mujeres. Este fenómeno no es extraño dada la declarada vocación y naturaleza política de las publicaciones. Sin embargo, a partir del año 1935 y 1938, vemos que hay un intenso desarrollo de temas relativos a la actualidad tanto nacional como internacional. A ello se suma un extenso desarrollo de temas relacionados con la guerra y el pacifismo, en el contexto de convulsión política en Europa, con una guerra civil en España, y el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. Frente a todos ellos las organizaciones feministas tomaron partido y defendieron la paz, la democracia y condenaron el nazismo.

La utilización de imágenes de mujeres en las revistas busca materializar la presencia de las mujeres en el espacio público, a través de la circulación de un objeto, como es la revista, que cobra vida propia una vez que sale desde la sala de imprenta. Las fotos de las mujeres recorren diversos espacios y se hacen presente guiando un ojo en color sepia, para indicar que están allí, en acción, opinando y creando acción social.

En general, las revistas que corresponden a organizaciones dependientes de partidos políticos tradicionales, en relación con los temas relativos a la organización política, se enfocan en los elementos de derechos políticos de las mujeres y escasamente desarrollan otros temas de la situación política general del país, y aún menos intervienen en otros temas como la salud, familia, sexualidad

Por otra parte, entre los mismos años, vemos un mayor desarrollo de los temas de salud, sexualidad, familia y cuestión social. Esto se explica porque en el período circularon las revistas *Acción Femenina* y *La Mujer Nueva*, ambas con una relativa estabilidad y periodicidad en el tiempo, y ambas pertenecientes a las más importantes organizaciones feministas del país. En tanto que feministas, y dado el contexto de la conformación del Frente Popular, los temas relativos a la cuestión social ocuparon la agenda pública de manera importante. De tal forma que las feministas tomaron su lugar como sujetos opinantes y desarrollaron importantes defensas de los derechos de las mujeres, buscando ser incluidas en las diferentes leyes que comenzaron a plantearse en la época, como por ejemplo lo relativo al salario mínimo y salario familiar, pre y postnatal, vivienda social, entre otras.

Otro elemento que explica la politización de las publicaciones realizadas por mujeres en la década del treinta, fue el contexto de la lucha por el sufragio femenino. Esta lucha que se había iniciado tímidamente a fin del siglo XIX en Chile y que tomó fuerza en la década del veinte, tuvo una radicalización en los treinta que implicó la unión de las diversas organizaciones de mujeres en un solo frente, además del desarrollo de acciones directas callejeras como la realización marchas, mítines, elaboración de leyes de sufragio femenino, entre muchas otras.

CONCLUSIÓN

Las revistas hechas por mujeres y para mujeres publicadas en la década del treinta se presentan en cantidad y con una homogeneidad que nos permite afirmar que los diez años de la década conforman un período dentro de la historia de la prensa de mujeres en Chile. La comprensión teórica de la revista como un objeto cultural nos permite afirmar su importancia para el análisis de la época, ya que nos lleva a comprender sentidos políticos, sociales y culturales. La conformación de un circuito de producción de revistas de mujeres nos abre la ventana hacia la comprensión de un colectivo social que estaba lejos de encarnar la idea unitaria o uniforme de la mujer desarrollada por los discursos dominantes. La presencia de la circulación de estas revistas confirman no sólo que las mujeres se entendían a sí mismas como sujetos sociales con opinión, sino que también existían diversas posiciones políticas dentro del colectivo mujeres. De tal forma que encontramos revistas desarrolladas por organizaciones de mujeres autónomas y otras dependientes de partidos políticos tradicionales. Unas que se declaraban feministas, otras que se declaraban apolíticas y otras que se declaraban como guardianas del orden establecido.

La caracterización de las revistas feministas como un grupo específico está dado por dos elementos: el primero que fueron producidas por un grupo político excluido, para el que las revistas en sí mismas fueron a la vez un transmisor de discursos, y un espacio de conformación de identidades, cuestiones que se reflejaron a través de los distintos elementos que estructuran la revista: por

ejemplo el año o los años en que cada una circuló, su periodicidad, su nombre, el tipo de texto que la componía, su relación con otras revistas, etc. En segundo lugar, formaron una red de circulación autónoma del mercado.

De tal forma, este circuito de revistas feministas cumplió varias funciones como la de expresar ideas disidentes, la formación de un espacio de comunicación para un público subalterno, a la vez de contrainformar, o informar desde la perspectiva de la exclusión de género. Considerando las revistas desde la perspectiva interna de los grupos que las producía, cumplían una función pedagógica y de formación ideológica.

LOS ALMANAQUES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO DE LA MODERNIDAD CHILENA

*Manuel Loyola T.**

Para Kati

INTRODUCCIÓN

Proveniente del árabe, la palabra almanaque remite, en términos de la noción común que tenemos de ella, a determinados registros que, a base del calendario solar (Gregoriano) que nos rige, conjugan los meses y días del año con una diversidad de datos sobre festividades religiosas y civiles, además de numerosas noticias de carácter geográfico, históricas, de adelantos técnicos, y otras particularidades más o menos pintorescas y anecdóticas. No obstante, manteniendo esta estructura, con el surgimiento de la moderna sociedad de masas, particularmente desde mediados del siglo XIX, a estos antecedentes e informaciones fueron agregándose otros surgidos de las necesidades publicitarias de la expansión industrial, productiva y comercial en curso y que editores e impresores fueron prontamente satisfaciendo. Así, para fines del siglo citado, ya podemos encontrar a nivel mundial y también en nuestro país, almanaques con diversos contenidos que apelaban a las inmejorables cualidades de una amplia gama de bienes y servicios.¹

Por lo común de formato vertical y de tamaños distintos —las más de las veces como libro, aunque a veces ocupando el formato de revista comercial— su éxito de público durante buena parte del siglo XX se debió a un cúmulo de factores interesantes de anotar. Desde luego, concebidos más como material de difusión y propaganda, su distribución fue en gran medida gratuita como manera de acrecentar la fidelidad de los grupos de “consumidores” a los que se destinaba. En los pocos casos que el almanaque se vendía, su valor era similar al de una novela de entretenimiento, es decir, de 2 a 5 pesos, en el caso de los más caros, y de hasta un peso, en las ediciones de menor calidad gráfica y material. Este costo podía resultar ampliamente compensado por la amenidad

* Doctor en Estudios Americanos, mención Historia; docente de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile, edicionuniversitaria@gmail.com

¹ Ciertamente que los anuncios y propagandas incluidos en los almanaques también respondían a los requerimientos de financiamiento de las ediciones en todos sus costos, máxime cuando en alta proporción estos productos se repartían gratuitamente. Este aspecto puntual en la gestión editorial (empresarial) de los almanaques, así como otros de orden más general, no han tenido aún una clara atención por parte de la historiografía comunicacional. En América Latina, sólo en México se ha verificado un poco más de interés por el tópico.

y entretención de sus páginas. No olvidemos, a la vez, que por ser productos de aparición anual, el tiempo transcurrido y las expectativas de goce que se cifraban en sus nuevas entregas, hacían absolutamente llevadero pagar por él, si así ocurriera. Obviamente, el precio de los almanaques también dependía de su extensión: desde simples folletos de no más de 12 páginas, impresos a un color en papeles verdosos o en tonos café sumamente quebradizos, y con baja inserción de imágenes, a productos de más de 200 folios, en dos o más colores, variada aparición de grabados e ilustraciones, de diagramación superior a los anteriores. Disponían, a su vez, de papel blanco de alto gramaje (80 o más gramos, muchas veces satinados, cuando no couché). Su encuadernación era de lomo cuadrado, corcheteado y pegado. Pero, insistimos, la calidad y cantidad de carillas de diversos almanaques no necesariamente implicaba la venta de los mismos: frecuentemente su distribución era sin costo al público, en la medida que constituía parte de la estrategia comercial y de fidelización de marca de la empresa o editor que los publicaba.

Como ya lo avisáramos, su popularidad radicó en la creciente vastedad de informaciones, entretenciones y sugerencias que incluían. La sola presencia del calendario mensual y la profusión de fechas y recordatorios festivos, resultaba en sí mismo cautivante: suscitaba en el lector una cierta disposición personal del tiempo y su propia proyección en él, es decir, el reconocimiento de una vida particular en el contexto de situaciones, hechos y personajes que, compendiados en un volumen pequeño y asible en todo momento, lo podía rescatar de su inanidad cotidiana, pudiendo entrar en contacto con el mundo y sus distintas dimensiones simbólicas y trascendentes. Si, a la par, el “librito” contenía novedades, rarezas, anuncios sobre el futuro, gentilicios, pesos y medidas, capitales del mundo, datos de población, recomendaciones para la siembra y el cultivo en huertos caseros, recetarios de cocina, indicaciones para la crianza y cuidado de aves caseras, chistes, remedios y primeros auxilios, además de “juegos para la mente” y charadas, etc., se comprenderá la honda fascinación que seguramente despertaban sus páginas, aún para niños pequeños o analfabetos, circunstancia que nos remite al tipo de consulta y prácticas de lectura más o menos colectivas y en voz alta, de que tal vez fueron objeto. Así, al menos, se puede suponer de las recomendaciones que contenían sus páginas, especialmente de los almanaques de orientación católica, los que indicaban su lectura a nivel familiar o en grupos de creyentes a partir de aquellos “mayores” que estuviesen en condiciones de difundir sus “sanos contenidos”.

En lo que toca a nuestro país, las evidencias editoriales con registro en la Biblioteca Nacional de Santiago², indican que la presencia de este tipo de edición periódica (anual) no fue desconocida durante el último siglo colonial, aunque, claro es, de modo altamente restringido. Provenientes de talleres gráficos reales o particulares de España, Lima o Buenos Aires, es posible aún

² El conjunto de antecedentes empíricos utilizados para este artículo provienen, precisamente, de este repositorio institucional.



consultar diversos *Almanak* o *Piscatores* traídos o encargados de tales latitudes por algunos criollos deseosos de mantenerse informados de las novedades, asunto que por la misma naturaleza del impreso, lograba, en alguna medida, satisfacer tales necesidades.

Durante la primera mitad del siglo XVIII empezaron a circular los de origen español o impresos en lengua castellana, los que paulatinamente irán imponiéndose a los tradicionales, impresos en francés e, incluso, en alemán. Casi todos exhibían en la portada la clásica estampa del astrólogo con el compás en la mano, la esfera sobre su mesa y la luna en menguante. Además de las fases de la luna y las salidas y puestas del sol, contenían pronósticos meteorológicos, sobre las lluvias, las tormentas y hasta los terremotos (!!). Contenían también, como ya lo señaláramos, “noticias útiles” sobre el cultivo de los huertos; recetas caseras; acertijos; charadas y otros entretenimientos, curiosidades y rarezas; las edades y estados de los príncipes y las genealogías de las casas reinantes. De acuerdo a una nota aparecida en *El Almanaque 18*, de 1921, se consigna que entre las reliquias de las escasas bibliotecas coloniales santiaguinas, se conservaban algunos ejemplares de los elegantes *Almanak* franceses, cuya circulación debió haberse circunscrito a los franceses que llegaron al país en el siglo XVIII, a sus hijos y a los pocos criollos que visitaron Europa. Luego, hacia inicios del siglo XIX, se harían más frecuentes los santorales y calendarios “de cuarto de luna” impresos en Buenos Aires, en la imprenta de “Los Niños Expósitos”. Finalmente, recurriéndose a las indicaciones de Barros Arana y Encina, la nota expone que, de los que se conocían, el almanaque más antiguo impreso en Chile era el que había hecho parte de la biblioteca de don Pedro Montt. Data de 1813, y había sido impreso en la imprenta de José Camilo Gallardo.³

LOS ALMANAQUES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Nuestro interés, en la presente exposición, remite a la época en que los almanques experimentaron la mayor profusión de títulos y de difusión, en su calidad de productos editoriales plenamente funcionales a la ingente sociedad de masas (sociedad de consumo) que se conformaba en las principales ciudades del país, y particularmente en su capital. Nos referimos a las décadas de la primera mitad del siglo XX, período en el cual, en comparación con las décadas previas y posteriores, el soporte en revisión alcanzó su mayor popularidad, esto, de acuerdo a los datos disponibles en la Biblioteca Nacional.

³ “Los Almanagues”, en *Almanaque 18*, edición 1921, Santiago, p. 52.

Abordaremos nuestro tema sobre la base de dos ejes principales. Primero, realizando la exposición y caracterización de la *almanaquería* de la primera parte del siglo pasado y, segundo, señalando algunas perspectivas interpretativas del hecho editorial en estudio, a fin de proponer su inclusión en señalamientos analíticos con mayores alcances teórico-históricos.

De la muestra de 53 títulos recogidos⁴, constatamos que la mayoría de ellos (24, lo que representa el 45,2% del total) aparecieron en el transcurso de los años treinta. En buena medida, esto acusa la culminación de un ritmo ascendente que venía arrojando su producción desde inicios del siglo xx. Si en la primera década del siglo se originaron 10 de estos productos (contabilizando a aquellos creados al final del siglo xix), en los decenios posteriores (1921-1930), hayamos la circulación de 14 nuevos almanaques. En contraste, los años cuarenta expresa un notorio descenso en su publicación (4 títulos), sin que en los años siguientes a 1950 su edición vuelva a remontar.

Desde el punto de vista del lugar de su impresión y distribución, Santiago acaparó largamente su producción, con 39 títulos, seguido de Valparaíso, con 5, e Iquique, con 2. Las ciudades de Concepción y Osorno, aportaron un título cada una. De otros 5 almanaques no disponemos de estos datos al no aparecer en su edición.⁵



⁴ Ver detalle completo al final del artículo.

⁵ Es necesario dejar establecida la mención de que los 53 registros obtenidos de nuestra parte según datos de la B. Nacional, no puede hacer suponer que no hubo más almanaques. Varias alternativas perfectamente llevan a pensar que su número debió ser mayor, no obstante no disponemos de la evidencia empírica para fortalecer esta presunción. Desde luego, llama la atención que de ciudades importantes a nivel nacional no existan informaciones respecto de estos productos (La Serena, Coquimbo, Rancagua, Talca, Chillán, Temuco o Punta Arenas). Bien sabemos que el depósito legal de impresos centralizado en Santiago nunca ha recibido la totalidad de los trabajos editados a lo largo del país, más cuando ellos se realizan en talleres precarios o alejados de los centros urbanos que, por lo común, no están en condiciones de responder a la exigencia legal. También es plausible sostener que incluso en los casos de imprentas mejor establecidas, los impresos que no responden completamente a la condición de libro, revista o documento oficial, sus sobrantes son rápidamente desechados (nos referimos a hojas de propaganda, calendarios, folletos, estampas, esquelas diversas, etc.) No menos gravitante es que para épocas alejadas del presente, la coacción legal, aún conociéndose, no tuvo ni ha tenido el peso necesario para su respuesta. El desconocimiento de la impronta legal ha permitido la reproducción de confusiones *ex profeso* al considerar que deben ser los autores o editores los que deben hacer llegar a Santiago las copias del registro legal, y no, como está establecido, que sean las propias imprentas

De la mayor parte de los almanaques registrados, desconocemos su tirada. Estimamos que tratándose de recursos con una evidente funcionalidad propagandística, la cantidad de ellos no debió ser escasa, situación que podía verse favorecida por la aparición anual de ellos. Los pocos que sí mencionan el número de ejemplares, generalmente en sus portadas, nos indican volúmenes que iban de los 40 mil (*Zig-Zag*, almanaques católicos, *El Mercurio*) a los 260 mil unidades, que correspondió al *Almanaque 18*. Es muy probable que otros almanaques editados por laboratorios farmacéuticos hayan tenido tiradas también altas, dada la diversidad de productos que buscaban promocionar.

En más de la mitad de los títulos, la vigencia de estos instrumentos no sobrepasó los 2 ó 3 años de continuidad, y varios, al parecer, fueron ocasionales al propio año de aparición. Empero, cabe hacer notar que en una decena de los títulos, su permanencia excedió los 5 años, según consta en la siguiente tabla.

Títulos	Período de vigencia	Años
Almanaque 18	1920-2001	82
Almanaque Parroquial	1899-1937	39
Almanaque Zig-Zag	1907-1928	22
Almanaque Chileno Ilustrado	1914-1931	18
Almanaque Caja Nacional de Ahorros	1938-1952	15
Almanaque Patronato Nacional de la Infancia	1920-1929	10
Almanaque Astrológico Americanista	1934-1942	9
Almanaque El Hombre de Bien	1904-1911	8
Almanaque Americano de Ross, con Oráculo	1928-1933	6
Almanaque GEKA	1934-1939	6

Como puede apreciarse, la longevidad de estos opúsculos —donde el *Almanaque 18* sobresale con creces, atravesando todo el siglo xx— tuvo directa relación con el potencial institucional y económico de la organización que los auspició. A este respecto, pueden perfilarse al menos dos soportes de edición principales: un área empresario-comercial de índole farmacéutica y periodística, donde también podemos agregar la actividad financiera de la Caja Nacional de Ahorros; y un área religioso-eclesial (católica). En un punto intermedio entre lo comercial y lo proselitista, ubicamos al *Almanaque Astrológico Americanista*, al que nos referiremos más adelante.

Que tanto la capital del país como la década de los años treinta constituyan los epifenómenos del proceso editorial de nuestros almanaques, se correlaciona

las que hagan llegar los ejemplares. Finalmente, cabe también preguntarse por las condiciones de recepción, tratamiento y conservación que la Biblioteca Nacional ha tenido respecto de materiales considerados “insignificantes” o de segundo orden, sin olvidar la recurrencia de hurtos, destrozos, pérdidas y deterioro que han sufrido numerosos acervos documentales.

perfectamente con otras tendencias que configuraron la experiencia de la modernidad que, por entonces, transformaban crecientemente la fisonomía y la cotidianidad de los habitantes de esta ciudad. A este respecto, los treinta fueron el instante en que se inicia el sostenido despliegue demográfico y espacial que distinguió a esta urbe durante el siglo pasado, pasando de poco más de 300 mil residentes en 1907, a prácticamente 2 millones en los años cincuenta. La trama urbana se complejizó con la aparición de numerosas comunas, barrios y poblaciones, redibujándose la silueta citadina en sus cuatro costados. En paralelo a este dato —sin obviar que el mismo implicó numerosos conflictos y tensiones sociales, a la luz de una ciudad que distaba mucho de dar adecuada respuesta a la múltiples demandas y necesidades de vivienda y equipamiento, en especial para los grupos más pobres— se irá consolidando una determinada “industria cultural” dirigida no sólo a dar cobertura a los requerimientos más formales de la educación e instrucción (moralidad) públicas de una ciudadanía en construcción, sino, a la vez, proporcionar una variedad de elementos recreativos y de difusión más allegados a la entretención y a la apertura a nuevas opciones de un saber no necesariamente consagrado en el canon de los preceptos tradicionales y dominantes.⁶



El almanaque, y su expresiva modalidad de pretender aunar de una sola vez —aunque, claro está, de manera limitada— el abigarrado abanico de la discursividad cotidiana, vino a responder a la inquietud de un contexto social que rompía con la habitualidad precedente de espacios simbólicos y representacionales mayormente codificados y carentes de expectativas. Y lo hizo apelando a una fórmula que parecía “democratizar” la información, situándose en un punto *alephico* donde muchas cosas, incluso las sorprendentes e impensadas, podían ahora ser “conocidas”. Y esto no sólo en cuanto a los datos ya clásicos de santorales, fiestas, fechas memorables, recetarios o personajes prominentes, si no, en especial, porque sus páginas ofrecían

un conjunto de hechos y promesas que estaban conformando los éxitos y los más seguros rumbos de la humanidad: inventos, avances de la ciencia, la medicina y la farmacoepa, la boyante industria del automóvil, de la radiodifusión, del

⁶ Diversas informaciones sobre la creciente mediatización industrial de lo social en curso, están en los trabajos de Eduardo Santa Cruz (en conjunto con Carlos Ossandón B.), para los casos del cine, el deporte y las publicaciones magazinescas. También el libro de Álvaro Soffia *Lea el mundo cada semana*, Valparaíso, PUCV, 2003. Interesante también es la tesis doctoral de Ricardo Paredes: *Explorando los primeros tiempos de la radio en Chile, 1922-1944*, Universidad de Chile, Santiago, 2010. Importante, a su vez, es la obra de Stefan Rinke: *Cultura de masas, nacionalismo y reforma en Chile, 1910-1931*, Santiago, dibam, 2002.

cine, la aviación, la industria química y del acero, las nuevas embarcaciones y exploraciones submarinas, los desafíos del cosmos y los futuros viajes estelares.

No menos significativo, en el amplio espectro de contenidos directos y concisos que caracterizó a estos almanaques, fue la frecuente aparición en sus páginas de cuentos, fragmentos, relatos breves o poesías seleccionadas de numerosos “hombres y mujeres de letras” (periodistas o escritores/as, chilenos/as y extranjeros/as)⁷, aspecto que imprimía al producto —y, de paso, digamos, a la relación entre el editor y sus destinatarios— de un halo de prestigio culto a raíz de la difusión y lectura de lo “más sobresaliente de nuestras bellas letras”. Un rol destacado en este sentido cupo a *Almanaque 18*; *La Unión*; *Zig-Zag*; *El Mercurio* y *Caja Nacional de Ahorros* (futuro Banco del Estado).

Factor preponderante en todos ellos, fue la continua aparición de arquetipos de moralidad pública y privada: la Patria y la Raza, como tematizaciones de lo primero; el rol de género, en cuanto a lo segundo. Imbuidos de un lenguaje simple y frecuentemente de estructura dicotómica, la Patria y la chilenidad fungían de referencias incuestionables en la definición del *ser* chileno. Gestadas entre hazañas y voluntades inquebrantables de un *ethos* insobornable, tesonero y aguerrido, la Patria era el hogar generoso del que todo hijo o hija de esta tierra debía sentirse

orgullosos y siempre dispuestos a su defensa.⁸ Sobre el punto, los *Almanaque Veteranos del 79* y *Popular*, identificaron expresamente esta defensa con el rechazo a toda manifestación del socialismo y del *bolcheviquismo* que, en su opinión, estaban horadando los fundamentos y valores de la nación.

Por su parte, si ya en los Almanaxes citados la alusión “al cuidado de la Raza” se hacía palpable, no fue si no en los de edición farmacéutica donde el asunto se tornaba elocuente, claro que en ellos la protección no tenía que ver tanto con la subjetividad de los habitantes, como con los cuidados y vigorización orgánicas, además de la clara tendencia a hacer del cuerpo un objeto de placer y acicalamiento.



⁷ Entre los más convocados, figuraron nombres como los de Amado Nervo, Alfonsina Storni, León Tolstoi, A. Pushkin, A. Chejov, M. Gorki, Lope de Vega, G. A. Becquer, Charles Dickens, J. W. Goethe, Sófocles, Rubén Darío, Alonso de Ercilla, Juana de Ibarbourou, Daniel Barros Grez, Óscar Castro, Baldomero Lillo, A. Blest Gana, Pedro Prado, Mariano Latorre, Gabriela Mistral, Manuel Magallanes Moure, Joaquín Díaz Garcés, Carlos Silva Vildósola, Joaquín Edwards Bello.

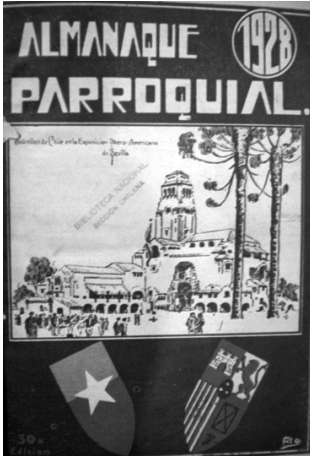
⁸ Los cantos y loas a los “padres de la patria” son de una elocuencia y candidez conmovedoras. Destacaron en este terreno los Almanaxes *Parroquial* y *El Hombre de Bien* (con su insistencia en emparentar a la Patria con las bondades infinitas de la Virgen María), *Del Estudiante*, *Vida Chilena*, *Chileno Ilustrado*, *Hogar* y *Claret*.

Los llamados a la higiene, a la ponderación en el consumo de alimentos y bebidas, a la necesidad del ejercicio y el deporte, fueron de la mano con la enorme cantidad de soluciones que ofrecían frente a los “desarreglos”, achaques y todo tipo de enfermedades crónicas (úlceras, várices, neumonías, reflujo, cefaleas, etcétera). Los verdaderos *vademécum* que fueron los Almanagues de los laboratorios Geka, Chile, Bayer y Droguería (Farmoquímica) del Pacífico (*Almanaque 18*), podían resultar un contrasentido si no fuera porque, en estos casos, el discurso por el bienestar orgánico y anímico disponía de la coartada perfecta para suplir la totalidad de males: el numeroso arsenal comercial de tabletas, ungüentos, jarabes fortificantes o para “toses rebeldes”, parches porosos, métodos profilácticos, diuréticos, antiácidos, relajantes nerviosos, tisanas, anestésicos, antiinflamatorios y otros tantos placebos producidos por “los más recientes adelantos” de la ciencia alemana o norteamericana.

Pero la Raza, es decir, la población en general, no sólo debía sentirse bien; también se le pregonaba verse y oler “sin incomodidades” con las “mejores fragancias de París o Nueva York”. Era menester, por tanto, que en los baños, “tocadores” o “peinadores” del hogar, se surtieran de productos de los laboratorios del Dr. Ross, Francia, Chile o de la Droguería del Pacífico, como eran los jabones *Flores de Pravia*, los champús y cremas *Angel Face* y *Lechuga* (que detenían la mano del tiempo); las colonias *Quimera*, las lociones varoniles “estilo *Atkinsons*”; lanolinas para manos y cuerpos (el mal cutis era causa del mal genio); jabones de afrecho (para bebés); leches humectantes, espumas de afeitar *Barba-ras*, talcos “para combatir las sudoraciones y llamar al buen descanso”; dentífricos y enjuagatorios *Dentol*; el anticalvicie *Pilol*, o el desodorante *Simodor* “para mantener las axilas (o sobacos) completamente secas y agradables”.

Las referencias publicitarias a la buena y grata presencia de los individuos, contó también con segmentaciones de acuerdo al nivel de capacidad suntuaria que estos desplegaban en la sociedad. Si, de un lado, la variedad de ofertas cosmetológicas que exhibían los almanagues de Ross o de la Droguería del Pacífico se dirigían a un público preferentemente medio y popular, de otro, los anunciados por los anuarios *Zig-Zag*, *Vida chilena* o *El Mercurio*, relacionaban los afeites a gustos, modas y usos que se verificaban exclusivamente en Europa. Así, los productos *Harem*, *Saint Simon*, *Lait de Lys*, *Kolynos*, *Carmeine*, *Pasteur* o *Werck*, eran publicitados como productos “usados por la alta sociedad de Santiago” e importados directamente desde el Viejo Continente —según la propaganda— por la Droguería Francesa, la clínica del Dr. Jayne o la Farmacia del Indio.⁹

⁹ Probablemente hubo casos en que los productos efectivamente pudieron provenir del extranjero, cosa nada extraña dada la presencia de diversas casas de importación en la capital y Valparaíso; no obstante, es también posible que los mismos hayan sido elaboraciones locales con eventuales contratos de marcas y licencias externas, como comúnmente ocurría con la industria de las bebidas alcohólicas (sidras, champañas, whiskys). En lo tocante a artículos de mayor complejidad tecnológica, especialmente automóviles, gramófonos, cámaras fotográficas e insumos ópticos —de los



El humor, fuese gráfico (chistes) o narrativo (a través de relatos de anécdotas, moralejas o “comentarios divertidos”), así como la nutrida frecuencia de cuentos sentimentales, opiniones de personajes célebres, o apelaciones a “la vida y la experiencia”, fueron las formas empleadas para advertir y zanjar las cualidades y naturaleza de hombres y mujeres. La gramática de los almanaques revisados, nunca estuvo al servicio de liberalidades o cuestionamientos de unos roles de género ya resueltos y, por tanto, reiterados en sus páginas. De ahí que, al desechar discursividades medianamente complejas que en la época ya hacían gala de demandas y reclamos diversos (lugar de la mujer en la sociedad, movimientos emancipatorios y sufragistas, feminismos, entre otros), las modalidades oblicuas, hilarantes o de fatalidad sufriente ya apuntadas, se convirtieran en lugares comunes en cuanto a reproducir y transmitir modelos y conformidades. Al tenor de estos encuadres, y como es de esperarse, al hombre le cabía la autoridad pública y hogareña; la posibilidad del desliz amoroso, la inteligencia y asertividad en las decisiones, la sensatez y la protección ante las situaciones de crisis. Por su parte, a la mujer le cabía la abnegación y la amorosidad constantes, la espera y no la búsqueda del amor (el príncipe azul), la tolerancia y hasta la vista gorda, en caso de advertir faltas e incomprensiones (de sus parejas, padres u otros mayores), las preocupaciones por sus hijos, su educación y el grato ambiente en el hogar. En ello radicaba su realización.¹⁰ A cambio de tales conductas, se les ofrecían las modas de peinados, sombreros, zapatos y todo tipo de maquillajes, además de innumerables consejos de “buenas lecturas”, de jardinería, primeros auxilios, cuidado de mascotas, organización y administración de la casa con extendidos recetarios de comidas y recomendaciones de platos para la semana y las distintas épocas del año.¹¹ Muy singulares en este sentido fueron los almanaques de

que existe una muy abundante difusión en las páginas de los almanaques para lectores refinados— la importación fue, ciertamente, el mecanismo de la oferta.

¹⁰ En los escasos donde la motivación editorial de los almanaques se centró en la situación de la mujer y sus “muchas inquietudes actuales”, el semblante de sus contenidos siguió unido a asuntos de realización en espacios íntimos (hogar) o de sociabilidad privada (grupos de amistades). Tal fue los casos de los Almanques *Novela Rosa* y *Margarita*; el primero, promoviendo “las lecturas especialmente publicadas para ellas” por la Editorial Ercilla y, el segundo, con numerosas artes hogareñas, manualidades y economía doméstica.

¹¹ Si bien en los contenidos de textos esta visión tradicional de la mujer fue común a todos los almanaques, de un modo indirecto, aunque claramente percible por los lectores/as, una cantidad considerable de anuncios ilustrados, al utilizar la imagen de la mujer para la promoción de cigarrillos, champañas, vinos, automóviles, etc., la exponen acometiendo *performances* que en nada se condecían con las conductas recatadas y de gineceo, es decir, asumen posturas atrevidas, sugerentes en ropas y ademanes, con desplantes au-

edición católica (*Claret, Parroquial, Chileno Ilustrado, El hombre de Bien, Mariano, Patronato Nacional de la Infancia, Del Hogar*) donde, a la par con lo dicho sobre su condición, se promovía su primordial responsabilidad en cumplir y hacer cumplir (a la familia) los compromisos del calendario litúrgico, con su amplia cadena de ayunos, abstinencias, misas, disposiciones de almas, cumplimiento de sacramentos, rogativas y aportes a la Iglesia.



La dimensión astronómica por la que medimos el tiempo terrestre —información basal de todo almanaque expuesta en la sucesión de meses y días trufados de infinidad de datos¹²— hizo que la astrología y el esoterismo se dieran cita permanentemente en ellos. Así, a la par con los folios de cada mes, los círculos de incidencia de los astros y constelaciones en la vida de individuos, fueron ofrecidos rutinariamente a sus lectores. Vaticinios, horóscopos, influencias astrales, sugerencias de lo pertinente o lo inconveniente —detallados según la fecha de nacimiento o el sexo de los consultantes—, ocuparon amplios espacios en todas estas guías anuales para la entretención, mas también, para

la inquietud en el desentrañamiento del destino de sus lectores.

A ello se unía la no menos patente información acerca de los tipos caracterológicos de la especie humana, aspectos que bien podían advertirse por medio de distintos tópicos reveladores, como eran, el tamaño y espesor de las cejas, las formas del mentón, los hábitos de peinado de los cabellos, el largo y forma de los dedos, las líneas y relieves de las palmas de las manos, las maneras de sentarse, los estilos caligráficos de la escritura manual, etc.

Los saberes milenarios de expertos con enorme fama en el conocimiento de los arcanos orientales o de las antiguas civilizaciones americanas que respaldaban este cúmulo de predicciones y formas de ser, tuvieron en el *Almanaque Astrológico Americanista* de J. Bucheli (Editorial “Círculo Éxito Mental”), la más completa difusión durante la primera mitad del siglo xx.¹³

tonomizados. Sin duda que fue en las propagandas de automóviles donde se construyen mensajes de mayor libertad y fruición femeninas, asociadas a las expectativas de libertad o de disponer ir donde ellas quisieran por medio de un *Buick* o un *Ford*, en lo posible, descapotados. El consumo conspicuo, sin reparar en el régimen discursivo hegemónico, levantaba frente a éste disonancias que muy pronto contribuirían a marginalizarlas.

¹² Reflexionar sobre la significación que le asignamos al tiempo convencional de los calendarios —manifestación de la inseguridad ontológica que nos caracteriza—, resulta una tarea fascinante, más cuando a cada día y mes les señalamos, desde el plano subjetivo, marcas cuales tópicos que no sólo nos permiten soportar el tránsito vital, sino, a la vez, vadear y cruzar los tiempos con alguna expectativa fantasiosa del devenir.

¹³ En su edición inaugural, su editor exponía de la siguiente forma el propósito

Con nueve ediciones entre 1934 y 1942, la publicación se especializó en informaciones esotéricas de muy amplio tipo, dando a conocer más de una veintena de libros y folletos sobre numerología, ocultismo, Rosacruz, Magia mapuche, sabiduría inca, Sabbats y misas negras, ciencias psíquicas y zodiacales, fisioterapia, naturismo, quiromancia, cartomancia, etc.¹⁴

Vinculado, según propia mención, a la *Fraternitas Rosicruciana Antiqua*, con sede en Berlín, (a través del Dr. Krumm-Heller, Soberano Comendador Rosacrusiano para España y América Latina), este almanaque y su Editorial señalaban ser parte del Círculo Chileno Mental, donde se incluían la Sociedad Teosófica, AMORC, Orden Kabalística Hermética, Suddha Dharma, Instituto de Yoga, Iglesia Gnóstica, Centro Esotérico, Sociedad Ocultista Internacional, y “diversas logias de la Gran Orden de Chile” (Masonería). Por su parte, la adjetivación *americanista* presente en su título, provenía tanto de dar cuenta de los nombres y contactos con otras asociaciones esotéricas de Perú, Brasil, Uruguay, Argentina, Paraguay, Colombia y Ecuador, como de abordar las figuras de las luchas independentistas de la región (Bolívar, San Martín, Sucre) como exponentes nativos de “las leyes de la armonía universal” que, supuestamente, habrían inspirado sus respectivas actuaciones y mensajes libertarios.

Finalizamos la descripción que venimos haciendo de los almanaques de la primera mitad del siglo xx, refiriéndonos al Almanaque de Zunino y Cía. Ltda., administradores del Teatro Chile, ubicado en la calle Recoleta, próximo a Einstein. Su presentación para 1936, nos sugiere que en años previos hubo otras ediciones del mismo, y desconocemos si se prolongó en años posteriores. En todo caso, más allá de la ausencia de estos datos, lo relevante de la producción consultada es que nos permite reforzar una idea antes dicha: el empleo del formato en examen se ubica en el cruce de dos tendencias configuradoras de la

de la publicación: “Sobre las leyes humanas, que son efímeras, están las leyes cósmicas [...] ellas influyen en los acontecimientos, como en todas las cosas y seres del Universo. La Humanidad, en su progreso incesante, atraviesa fases desconcertantes y críticas, el hombre olvida el Universo y se olvida a sí mismo en sus aspectos nobles y de superación intrínsecas [...] En este Almanaque, que por primera vez se publica en Chile, se trata de traducir en lenguaje comprensible a todos, los Arcanos Astrológicos, la ciencia sagrada de los antiguos, para que su interpretación y conocimiento sirva de poderosa ayuda en el feliz resultado de las empresas [y] que nuestros ciudadanos logren ponerse a tono con las Cósmicas leyes”, *Almanaque Astrológico Americanista*, 1934, Santiago, pp. 4-5.

¹⁴ Estos impresos podían adquirirse en la Librería Cultura, que actuaba como distribuidora. Además formaban parte de los “materiales de estudio” de una decena de cursos por correspondencia que se ofrecían a los interesados (Cursos rúnico, Cábala, Éxito Sexual, Tarot, Armonía con lo infinito, plantas medicinales, etc.) Además, tal vez aunque coherente con su misión (aunque probablemente no haya tenido otros interesados), este almanaque alojó publicidad solamente de productos y servicios esotéricos y naturistas, como fueron los de la Clínica fisioterápica, Restaurant naturista, de la Profesora Marión, Yerberías Natura et Veritas, del Profesor Durán (experto en Ciencias Ocultas), de la profesora Haydé, de la librería espiritualista de N.B. Kier, de Madame Eris, de la Profesora S. Renard o el Dr. P. Bartel, experto en felicidad amorosa.

experiencia de la modernidad: la de construcción de públicos por parte de la creciente industria de la entretención, y su impacto en un medio urbano popular en rápida expansión.¹⁵ En los hechos, en una zona de reciente poblamiento, se buscaba ofrecer “las mejores películas de Hollywood y Europa”; además, en materia de teatro, “de los más variados espectáculos nacionales y extranjeros, que hayan obtenido mayor éxito en los Teatros del Centro”. En resumen, concluía la presentación del impreso, “sin moverse del barrio, tendrá ocasión de asistir a los espectáculos más seleccionados que se ofrezcan en Santiago”.¹⁶

Junto a la cartelera de nuevos estrenos —acompañada de fotografías e ilustraciones de las estrellas del momento: Maurice Chevalier, James Cagney, Dick Powell, Ruth Chatterton, Kay Francis, Clark Gable—, se daban a conocer los atractivos y anécdotas de otras tantas celebridades, acercándolas así, a la sensibilidad y simpatías de los eventuales espectadores: el gusto por los helados de unos, las aventuras de soltería de otros, los gestos de beneficencia de varios, etc. De igual manera, la preocupación por la moralidad y la sana entretención se exponían en sendos anuncios dirigidos a los padres de familia, ofreciéndose matiné de fin de semana con la proyección de “encantadoras” funciones habladas en español.

ALMANAQUES E HISTORIA DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL

Ocuparse de los almanaques —tema que apenas si avizoramos en este artículo— importa por sobre todo un método de indagación en torno a un objetivo más amplio: el de la reconstrucción del discurso social de una época o período, asunto que, desde nuestro punto de vista, bien puede aportar a lo que hasta ahora se mantiene como una de las complicaciones teóricas más evidentes en el naciente campo de la historia de la comunicación social.

Facilitado por sus posibilidades de acopio y consulta relativamente fáciles, los impresos creados y difundidos en una sociedad¹⁷, han servido de amplia y preferencial base documental en la tarea de los historiadores, sólo que este uso por lo común se ha limitado a la función ilustrativa y testimonial suponiendo en ellos un determinado automatismo expresivo, esto es, imponiéndoles una carga léxica muchas veces descontextualizada o válida en sí misma. Ello ha redundado en connotarlos como elementos de apoyo, como fuentes secundarias, donde su

¹⁵ La ubicación del Teatro Chile a la altura del 2 mil de Av. Recoleta, es decir, claramente retirado del núcleo central de la ciudad, da cuenta de la ostensible ocupación territorial que acontecía en los bordes capitalinos.

¹⁶ *Almanaque 1936*, Zunino y Cía. Ltda., Santiago, p. 3.

¹⁷ Esta indicación a los impresos, bajo el corte de orden diacrónico que preside nuestra tarea, se refiere, para el caso de nuestro país, únicamente a aquellos producidos durante los siglos XIX y XX. Como la cultura escrita es bastante más antigua y diversa, los objetos de atención pueden ser muy amplios, así como también pueden y deben serlo los soportes mismos (medios) que materializan lo comunicable-comunicacional, incluyéndose hasta los más actuales de tipo audiovisual, virtuales y electrónicos.

utilidad se confunde con el marco narrativo general que se busca exponer. Desde luego, las críticas semióticas y hermenéuticas han contribuido a desbaratar este tipo de operatorias, pero no por ello, tal vez si por la escasa o nula formación teórico-filosófica que persiste en nuestro ámbito académico, ha menguado el hábito historiográfico de seguir asumiendo al impreso como mero repositorio de argumentos y datos ilustrativos tendientes a probar lo que se busca transmitir.

Lo dicho implica, como modalidad de cambio, un doble desafío: metodológico y teórico (epistémico) sin el cual el intento por ir tras la conformación del nuevo campo historiográfico de la comunicación social (de masas) no podrá tener lugar, persistiendo el anquilosado positivismo informacional a que hemos aludido.

Si todo texto (tanto en su dimensión material como simbólica) es manifestación de un querer decir (expresión), ello nos instala en un espacio de representación de cualquier sentir y pensar; por tanto, en una posibilidad de comunicación por la cual construimos la infinidad de lo cultural (mundo de la vida), pudiendo volver; aunque nunca de la manera inicial, sobre lo construido-emitado¹⁸ en tanto no existen (por más que se afane en ello) dispositivos semióticos únicos, impolutos ni definitivos. De hecho, lo que mejor podría definir nuestra situación social e histórica, es la más absoluta intertextualidad.



(“dominante interdiscursiva”) y que, en cuanto tal, sobredetermina la división de los discursos sociales particulares o, en otras palabras, vendría a sancionar

¿Qué podemos derivar de lo anterior a efectos de la construcción disciplinaria (historiográfica) que pretendemos sustentar? En primer lugar, que ella demanda de grados crecientes de totalidad empírica y, en segundo término, que de estos avances, puedan ofrecerse estructuras cognitivas capaces de otorgar plausibles estados del discurso social para períodos o épocas más o menos extensos.¹⁹ Obviamente, esto importa sustentar que, más allá del conjunto de lenguajes y de prácticas significantes, es posible identificar, en todo estado de lo social, una resultante sintética o, como lo menciona Angenot, determinadas maneras de conocer, representar y divulgar que serían *lo propio* de una sociedad

¹⁸ Más de alguien podrá sospechar que nos asiste una formulación de orden fenomenológica, y no estará errado. Nos apoyamos en Ulises Toledo N., *Socio-Fenomenología. El significado de la vida social cotidiana*, Editorial Pencopolitana, Concepción, 2012.

¹⁹ En la dinámica heurística de ambos factores, radica la posibilidad de eludir la trampa positivista que nos aqueja y que se manifiesta en el mar de estudios y aproximaciones inconexas y autosuficientes que, respecto de cualquier temática, hoy por hoy vemos reflejadas y reiteradas *ad infinitum* en las revistas académicas y de divulgación universitarias.

todo lo decible y lo no decible (en esto, la categoría de *hegemonía* gramsciana, resulta un muy valioso recurso).

En nuestro caso, me he propuesto, por vía de colección y tratamiento de segmentos editoriales específicos (*topoi*), llegar a alcanzar una versión relativamente completa y adecuada del discurso social chileno de la primera mitad del siglo xx, tiempo en que tendría lugar la realización de una fase mayormente nueva de *experienciación* social de la modernidad capitalista.²⁰

Sobre ello, nos resulta igualmente relevante lo dicho por Eduardo Santa Cruz, en cuanto a que la mirada a tener presente en el desarrollo de esta labor general, debe situarse equidistante de las maneras (teóricas) que regularmente asoman al momento de abordar la problemática histórica o presente de la industria mediática moderna: de oscilación entre la democratización y ampliación del acceso a los bienes culturales, sostenida por los defensores de tal industria, o de pura homogeneización y degradación de la cultura, con su secuela de alienación y manipulación de las conciencias, denunciadas por sus críticos.

Al final de su trabajo —y también del nuestro— Santa Cruz nos advierte de la necesidad de propiciar y explorar “una perspectiva distinta que se basa en la intuición de que precisamente lo que hace la industria cultural moderna es cotidianizar la modernidad, es decir, la naturaliza. Da sentido a esa experiencia ordinaria de vivir la vida, en las claves civilizatorias modernas. Tiende a cumplir, en una u otra medida, ciertas funciones generales, tales como la vulgarización del conocimiento científico y la difusión de las novedades tecnológicas; la ampliación de los horizontes del sentido común, por la vía de la cotidianización de lo moderno; la incorporación de la imagen, en tanto lenguaje; la diversificación y equivalencia a nivel de contenidos, lo cual conlleva una nueva noción de actualidad que se incorpora a la vida cotidiana masiva”.²¹

Como hemos descrito en la primera parte de nuestro artículo, no otra cosa que sumar a la cotidianización (naturalización) de los rasgos dominantes de la vida moderna, a través de populares soportes impresos, reportó la función principal de los almanaques revisados. Su declive, pasado el ecuador del siglo, no eliminó sus contenidos ni los fines de entretención y conocimiento vulgarizado y sencillo que los caracterizó. Al contrario, seguramente se amplificaron. Sólo que en adelante ellos pasarían a ser parte de otros dispositivos (como de hecho ya lo eran de antes) incluidos en nuevas publicaciones y en formatos discursivos, como lo serían el cine, la radio y, más tarde, la televisión.

²⁰ No es éste el lugar donde corresponde desplegar las diversas implicancias metodológicas y de validación científica de esta perspectiva teórica. Las mismas están primordialmente basadas en los trabajos del canadiense Marc Angenot, en particular en su libro *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (Argentina), 2010.

²¹ Eduardo Santa Cruz, “La mediatización social y la vulgarización del conocimiento”, disponible en línea: <http://www.facso.uchile.cl/noticias/doc/mediatizacion.pdf>, consultado 24 de enero del 2012.

ALMANAQUES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

NOMBRE	AÑOS	EDITOR
Almanaque Barcelona, 96 p.	1899-1902	Imprenta Barcelona, Santiago, gratuito
Almanaque Parroquial, 82 a 134 p.	1899-1937	Parroquia del Sagrario, Catedral Metropolitana, 2 a 4 pesos
Almanaque Pintoresco-Divertido, 78 p.	1900	Librería Nacional, Santiago, gratuito
Almanaque Anuario La Alborada, 120 p.	1901	José Bálsamo. Valparaíso. Se reparte gratis a tenedores bienes e imponentes en la institución El Ahorro Mutuo
Almanaque Siglo XX, 68 p.	1903	Tintorería Nacional, Valparaíso, gratuito
Almanaque de Salón, 128 p.	1903-1904	Imprenta y Encuadernación del Comercio, Santiago, gratuito
Almanaque Zig-Zag, 224 p.	1907-1928	Guillermo Benavides, precio: de 2 a 5 pesos, Santiago
Almanaque El Hombre de Bien, 104 a 146 p.	1908-1911	Lecturas Católicas, Congregación Salesiana, Santiago, gratuito
Almanaque Escolar Minerva, 74 p.	1909	Librería y Casa editorial Minerva, gratuito
Almanaque Astronómico de Chile 88 p.	1910	Observatorio Astronómico de Santiago
Almanaque 1911. Divertido y pintoresco, 164 p.	1911	Ferrari y Cía, Licores. Coñac, tónico Cruz Roja. Santiago
Almanaque La Unión, 186 p.	1913	Empresa periodística La Unión, gratuito
Almanaque Vida Chilena, 64 p.	1914	Sin datos, 50 ctvs.
Almanaque Chileno Ilustrado, 128 p.	1914-1931	Imprenta Claret, Santiago, gratuito
Almanaque del Estudiante, 104 p.	1917	Imprenta, litografía y encuadernación La Ilustración, Santiago, gratuito
Almanaque Patronato Nacional de la Infancia, 136 p.	1920-1929	Patronato Nacional de la Infancia, Santiago, gratuito
Almanaque 18, 204 a 246 p.	1920-2001	Laboratorio y Droguería Alemana Daube y Cía, y otros, gratuito
Almanaque Popular, 28 p.	1923	Sin datos
Almanaque de El Mercurio, 158 p.	1926	Eugenio Labarca y Jorge Caro Putnam, Precio: 5 pesos

NOMBRE	AÑOS	EDITOR
Almanaque Selecto, 198 p.	1926	Imprenta y Encuadernación Valenzuela, Santiago, gratuito
Almanaque Buen Humor, 74 p.	1927	H.H. Machado, Precio, 1.20
Almanaque Laboratorio Chile, 134 p.	1928	Laboratorio Chile, gratuito
Almanaque y Guía comercial de Chillán, 82 p.	1928	Imprenta Americana, Chillán, gratuito
Almanaque Americano de Ross, con Oráculo, 124 p.	1928-1933	Santiago, Productos farmacéuticos del Dr. Ross. Sidney Ross Co. USA, gratuito
Almanaque Homenaje a Fray Andresito, 28 p.	1931	J. B. Peralta, Santiago, precio, 60 ctvs.
Almanaque Claret, 186 p.	1932	Imprenta y Estampería Claret, gratuito
Almanaque Católico, 162 p.	1932	Hogar Cristiano y Acción Católica de Valparaíso, gratuito
Almanaque Médico e Histórico, 122 p.	1932	Productos del Dr. Jayne, Santiago, gratuito
Almanaque Bayer, 134 p.	1932	Casa Bayer. Obsequio
Almanaque Guía, 136 p.	1932-1936	Ljubetc-Steck. A partir de 1936 aparece como Almanaque del Laboratorio Francia, gratuito
Almanaque Pintoresco y Divertido, 58 p.	1932	Imprenta La Lira Popular, Santiago, 40 ctvs.
Almanaque para 1933, 86 p.	1933	Imprenta La Tarde
Almanaque Penquista, 134 p.	1934	Agencia de publicaciones Rafael Merino, Concepción, gratuito
Almanaque Astrológico Americanista, 212 p.	1934-1942	J.E. Bucheli, y Círculo Éxito Mental, 2 a 4 pesos, Santiago
Almanaque Comercial Regional, 64 p.	1934	Librería e Imprenta El Porvenir, Iquique, gratuito
Almanaque GEKA, 128 p.	1934-1939	Laboratorio Geka, gratuito
Almanaque Acción Católica, 142 p.	1935	Secretariado Diocesano de Prensa y Propaganda de la A.C de Valparaíso
Almanaque Victoria, 96 p.	1936	Farmacia Victoria, Iquique, gratuito
Almanaque Zunino, 38, p.	1936	Teatro Chile, Santiago, gratuito
Almanaque Schwarzenberg, 40 p.	1936	Establecimientos Schwarzenberg y Cía. Santiago, gratuito

HUMANIDADES

NOMBRE	AÑOS	EDITOR
Almanaque del Hogar, 88 p.	1936	Sin datos, de difusión católica
Almanaque Margarita, 168 p.	1936	Revista Margarita, Santiago, gratuito
Almanaque Patriótico Veteranos del 79, 38 p.	1937	Centro Veteranos del 79, Santiago
Almanaque de la Novela Rosa, 124 p.	1938	Editorial Ercilla, gratuito
Almanaque Popular, 88 p.	1938	Carlos de la Plaza, San Miguel, Santiago, Precio: 1 peso
Almanaque Familiar ALFA, 158 p.	1938-1940	Consortio Católico de las Profesiones, de las industrias y del comercio, Santiago, gratuito
Almanaque Caja Nacional de Ahorros, 144 p.	1938-1952	Caja Nac. De Ahorros, gratuito
Almanaque Flores de Pravia, 126 p.	1940-1942	J. Terrazas Ljubetic, Santiago, gratuito
Almanaque Mariano, edición latinoamericana, 112 p.	1943	Revista Plenitud, Quito y Santiago, gratuito
Almanaque San Juan Bosco, 98 p.	1946	Congregación Salesiana, Santiago, gratuito
Almanaque VEA, 122 p.	1948	Revista VEA, gratuito, inserto en edición N°453, Santiago
Almanaque del Hogar Chileno, 134 p.	1949	Padres Franciscanos, Osorno, gratuito

Fuente: Biblioteca Nacional

PRENSA DEPORTIVA Y DESARROLLISMO EN CHILE EL CASO DE LA REVISTA ESTADIO

*Eduardo Santa Cruz A.**

INTRODUCCIÓN

El presente texto pretende analizar la articulación existente entre determinadas estrategias periodísticas y los procesos modernizadores que las enmarcan, en un período del siglo xx en nuestro país, a partir de un caso y un formato específico, el de la revista *Estadio* desde su fundación (1941) hasta la realización del Mundial de Fútbol de 1962, es decir, durante la vigencia del llamado proyecto modernizador desarrollista o de industrialización sustitutiva.

Dicha estrategia debía consultar una articulación particular de sus dimensiones culturales, periodísticas y comerciales, logrando con ello configurar un perfil del medio y permitiendo a éste constituirse, en mayor o menor grado, en un actor cultural, al interior del proceso de conformación de la cultura cotidiana. Se trataba de un relativamente original modelo de prensa, que se sustentó en dispositivos periodísticos *analítico-educativos* y difusores de la actividad deportiva como coadyudante de la tarea del progreso y desarrollo nacional, en el plano de los hábitos, costumbres, sociabilidad y vida asociativa.

Se trata de extraer del análisis, tanto de los aspectos formales como de contenido de la revista, las características centrales de su discurso explícito hacia la sociedad. Esta mirada destaca una metodología que concibe a la prensa, sus lenguajes, géneros, estructuras y secciones como un campo discursivo capaz de generar sus propios *efectos de sentido*, estableciendo distintos tipos de relaciones con otros discursos, sentidos comunes y prácticas sociales, en vínculo con determinados referentes histórico-sociales.

Cuando no se entiende al medio de comunicación como un actor socio-cultural productor de discursos y sentidos sobre y desde su contexto histórico, resulta difícil entender también el tipo de relaciones que se establecen entre dicha discursividad y otros relatos mayores que circulan hegemónicamente en la sociedad en cuestión. Dicho concretamente, en términos del objeto que estamos analizando, para esas miradas no resulta inteligible la relación entre los contenidos de un medio especializado y el discurso mayor de un proyecto modernizador como el desarrollista.

* Académico de la Universidad de Chile.

Hacia fines de la década de los treinta la sociedad chilena vivió importantes coyunturas políticas de todos conocidas y ampliamente estudiadas, pero ellas se daban sobre un piso estructural en que los modos de vida y las formas de percibirlos estaban no solamente cambiando de manera sustancial, sino que estaban colocándose en una perspectiva que marcaría el rumbo vivencial, individual y colectivo, durante las siguientes tres décadas. No es casual que la cantante de tonadas y cuecas, Ester Soré, la Negra Linda, grabara un disco para la campaña presidencial de Pedro Aguirre Cerda (*¿Quién será, quién será Presidente?/¿Quién será, quién será, qué caray/ Pedro Aguirre que va por el Frente/ que va por el Frente, Frente Popular*), usando la melodía de un disco de moda, al cual se le adaptó la letra. Ni tampoco, que al año siguiente, 1939 el año del terremoto de Chillán y de la creación de la CORFO, se reanude la producción de cine nacional, la cual se había visto interrumpida no sólo por la crisis económica a inicios de la década, sino que también por la necesaria adaptación a la irrupción del cine sonoro.¹

No es tampoco ajena a la descripción del ambiente imperante la inauguración del Estadio Nacional a fines de 1938 ni el hecho de que en Abril del año siguiente la celebración del 15° aniversario de la fundación de Colo-Colo se realice en una gran comida en la Quinta Normal con la asistencia de 500 personas y con otras dos mil tratando de entrar y presidida por el Presidente Aguirre Cerda, nombrado en esa ocasión Presidente Honorario del club e inaugurando una tradición que muchos años después no dejaría de resultarle conflictiva. Colo-Colo, club que había sido definido por su presidente Ernesto Blake como *tradicionalmente el club del roto chileno, porque éste lo ve como representativo de su raza, de su clase*.²

La sociedad chilena de fines de los treinta comienza a transitar por un nuevo camino hacia el progreso y la modernidad y éste huele a *chilenidad* por todos lados. Lo moderno como elemento constitutivo del nuevo país que se ofrece se debía construir desde dentro, desde lo propio. Para la visión de mundo que se está instalando de manera hegemónica y para el sentido común *ad hoc* que se está sedimentando no parece contradictorio que lo anterior implique también que ya en 1934 el juguete de moda para la Navidad hubieran sido muñecas *estilo Shirley Temple*, o que en 1938 batiera todos los récords de taquilla el estreno del primer largometraje de dibujos animados de Walt Disney, *La Blanca*

¹ De hecho, en los años treinta solamente se habían realizado dos películas. La primera sonora hecha en Chile, por Jorge Délano (*Norte y Sur* en 1935) y otra de dibujos animados producida en 1937, de Jaime Escudero y Carlos Trupp y que llevaba por nombre *Condorito*. En 1939, en cambio, se exhiben tres filmes nacionales: *El hechizo del trigo*, dirigida por Eugenio de Liguoro; *Hombres del sur*, dirigida por Juan Pérez Berrocal y *Dos corazones y una tonada*, dirigida por Carlos García Huidobro y con la actuación de Rafael Frontaura, Nicanor Molinare y el conjunto *Los Cuatro Huasos* y teniendo como estrella central a Ester Soré, que dicho sea de paso, acababa de ser elegida Miss Radio Chile.

² Cit. de Marin, Edgardo, *La Historia de los Campeones (1933-1987)*, s/e, Santiago de Chile, 1988, pág. 37.

Nieve y los Siete Enanitos, superando incluso al mayor éxito del año anterior, la película mexicana *Allá en el Rancho Grande*, la cual al decir de la revista *Hoy* "... ha enloquecido de entusiasmo a los chilenos, ha sido un gran éxito popular de masas; el público acude a verla varias veces".³

EL PERIODISMO DE *ESTADIO*

La existencia de revistas deportivas en Chile se remonta a los inicios del siglo xx.⁴ En los años treinta y luego de desaparecida la mencionada *Los Sports*, se publicaron otras ocho revistas, algunas de efímera existencia. Si bien algunas como *Don Severo* (1933-1935) combinaban la información sobre deportes con otras sobre espectáculos en general, cabe mencionar algunas que efectivamente caben en la noción de publicaciones especializadas en el tema. Tal es el caso de *El Chicote*, que se editó en Concepción durante cuatro años (1933-1937), *Ventana de los Deportes*, que circuló en la capital en 1937 (23 números) y *Crack*, que llegó a editar 78 números entre 1937 y 1939, también en Santiago. De modo que la fundación de *Estadio*, en Septiembre de 1941, no constituyó ningún acontecimiento especial y podía ser considerada, en el momento, como un intento más. Ya el año anterior en la capital había existido tan sólo por dos números la revista *El Fútbol*. Más aún, dado el hecho de que la naciente *Estadio* obedecía fundamentalmente a la decisión y voluntad de una persona, Alejandro Jaramillo N., que sería su propietario hasta 1969, secundado por su hermano Luis, Miguel Rojas y el fotógrafo Eugenio García (luego conocido como *Er Mago del Lente* y consagrado como el mejor reportero gráfico en deportes durante décadas). Incluso los fondos necesarios para sacar la revista los debió aportar un amigo de Jaramillo, el industrial alemán en refrigeración Fritz Knopp. Es decir, en el equipo fundador no había ningún periodista.⁵

Sin embargo, ya desde el primer número instaló una autodefinición que tenía carácter estratégico: ser una revista gráfica de deportes. La importancia concedida a la imagen fotográfica se manifestó desde el principio y constituyó no sólo un elemento central del perfil que se quería construir, sino además un factor competitivo para una revista que aparecía sólo quincenalmente y que se enfrentaba a un mercado con creciente oferta informativa proveniente de los diarios y también de la radio. El proceso de perfilamiento de la revista, es decir, de la consolidación de una estrategia periodística más nítida fue desarrollándose en los años siguientes. En ese sentido, es posible destacar el hecho de que la

³ King, John, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, TM Editores, Bogotá, 1994, pág. 75.

⁴ Cfr. Ossandon B., Carlos y Santa Cruz A., Eduardo, *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, DIBAM-LOM EDICIONES ARCIS, Santiago de Chile, 2001. Capítulo II: *La prensa liberal moderna y las revistas deportivas*. Hasta 1930 se publicaron no menos de quince revistas, entre las cuales cabe destacar a *Sport y Actualidades* (1912-1914), *Deportes* (1915-1917) y especialmente *Los Sports* (1923-1931).

⁵ *Estadio* N° 1468, 16 Septiembre 1971. Edición Especial 30 Años.

aparición del número 87, el 12 de Enero de 1945, edición especial de 68 páginas dedicada a una historia de la Copa América y con una doble portada con la foto de Sergio Livingstone, máximo ídolo futbolístico de la época, constituyó un hito, en la medida en que desde entonces la revista pasó a ser semanal y, sobre todo, que ya contaba con una estructura definida y un plantel de profesionales estable y afiatado en tanto que equipo de producción. Es destacable el hecho de que dicha estructura se mantuvo en sus rasgos fundamentales durante todo el período que abarca este estudio, es decir, por casi dos décadas.

Esta estructura logró un equilibrio en el manejo de distintos géneros periodísticos: la entrevista y la crónica anecdótica; la información breve y la crónica analítica; la nota curiosa y el artículo de opinión, todo ello acompañado en cada número del registro estadístico de los hechos deportivos y de un siempre abundante material fotográfico, cuya presencia no solamente jugaba un rol de ilustración, sino que también asumía las características de un reportaje gráfico. Dicha composición del medio estaba materialmente enmarcada en una tapa y contratapa destinadas a fotografías en colores de individuos o equipos, generalmente en pose, constituyendo una galería de retratos de personajes o ídolos y otorgando un sello de distinción al sólo hecho de aparecer en ella.

Una cuestión importante en la consolidación del perfil de un medio es la existencia de una estructura y un diseño identificable y reconocible. Ello es fruto generalmente de procesos no menores en el tiempo y de acciones y operaciones prácticas, las que muchas veces no están exentas del azar y *Estadio* en sus primeros años no fue una excepción. Después de los primeros años en que hay no pocos intentos con diferentes resultados, hacia la segunda mitad de los cuarenta ya exhibe una estructura que en la década siguiente alcanza su plena madurez, manteniendo una estabilidad destacable en su formato, secciones, diseño, equipo de trabajo, etc. Asimismo, uno de los elementos más importantes lo constituyó el tratamiento y la opción tomada sobre la *cara* misma de la revista, es decir, su portada.

Desde su primer número la portada y contraportada estuvieron dedicadas a mostrar, a página completa, fotografías de individuos, en la primera, y de equipos, en la segunda. Durante su primer año de circulación, la portada estaba impresa en el mismo papel de las páginas interiores. Es en el número 31, del 20 de Noviembre de 1942, en que aparece por primera vez lo que se llamarían las *tapas duras*, con fotografías en colores, generalmente en pose. En esa ocasión correspondió a la imagen de los arqueros de Magallanes y Colo-Colo (los dos equipos más populares de la época), Carlos Pérez y Obdulio Diano, respectivamente. Dicho recurso, en todo caso, no era totalmente novedoso. Lo original era la presencia del color que le otorgaba un atractivo visual extra, así como el hecho de que las posibilidades tecnológicas obligaban a retocar la fotografía, lo cual le confería a la imagen un estilo similar al retrato pictórico. Por otro lado, con el correr del tiempo se produjo con las portadas el mismo fenómeno que sucedía desde antes con la revista *El Gráfico*, de Buenos Aires, fundada en 1919. La aparición en la tapa de *Estadio*, especialmente con una fotografía individual

se constituyó en una distinción anhelada por todo deportista, por así decirlo, un lauro más en su trayectoria, similar a una medalla o a un título de campeón.

Por otro lado, fueron apareciendo las secciones cuya presencia duraría incluso décadas. Es el caso de *Migajas*, en Diciembre de 1941, aún cuando es al año siguiente que adquiere su diseño definitivo y su ubicación en toda la última página, la cual entregaba en forma breve anécdotas y curiosidades deportivas, ilustradas con caricaturas del dibujante Renato Andrade, *Nato*, el cual se incorporó en 1943 y el que en el número 49 del 30 de Julio de dicho año hizo nacer un personaje y una tira cómica, *Cachupín*, fanático deportista, espectador y practicante, caracterizado por su torpeza y endémica mala suerte. *Cachupín* representa en su vestimenta y en su entorno familiar al oficinista de clase media que vive el sueño frustrado de no haber sido un ídolo deportivo.

Ese mismo año de 1943, aparece la sección *A Sorbitos*, constituida por apuntes breves y sarcásticos de lo acontecido en el fin de semana deportivo. Compartió página con la sección *Desde la altura*, la que, a la inversa, era un comentario serio y reflexivo, aunque breve, de algún tema específico, ambas incluidas en la página 3, inmediatamente después del Editorial, el cual semana a semana escribía el Director-Propietario, Alejandro Jaramillo y que estaba acompañado de los créditos de la revista. También en 1943 comienza a incluirse una sección que estaría vigente toda la década y que estaba dedicada al fútbol argentino.⁶ En un comienzo se denominó *Del campeonato argentino*, escrita por Casildo Oses, para luego ser reemplazada por la exitosa *Desde la otra banda, escribe Fioravanti*, uno de los más importantes periodistas argentinos de la época. La relación de *Estadio* con la prensa deportiva bonaerense no se limitó a eso. De hecho, explícitamente la revista reconoció el apoyo recibido por *El Gráfico*, la cual además se vendía en Chile y que puede ser considerada como su referente más directo. Dicha sección fue reemplazada en los años cincuenta por otra que tuvo distintos nombres (*Del Deporte extranjero*, *Sucesos Mundiales* o *Girando el Globo*) de aparición menos regular, en una página y fundamentalmente gráfica. En 1945 se incorpora la sección *Desde el Tablón*, sección de dos páginas, dedicada a notas informativas y comentarios breves sobre hechos no cubiertos por las

⁶ Es necesario hacer notar que buena parte de la década de los cuarenta y debido fundamentalmente a la Segunda Guerra Mundial, el entorno internacional de la actividad deportiva chilena fue el de los países sudamericanos y en especial los del Cono Sur (Argentina, Uruguay, Brasil, Perú y Paraguay), ya que en los otros, como Bolivia, Colombia o Ecuador la actividad deportiva era aún incipiente. Entre ellos, Argentina, por razones de cercanía y por su mayor desarrollo deportivo y nacional, había sido el referente más directo desde principios de siglo. Por otro lado, en el caso del fútbol, el obligado aislamiento de Europa donde la actividad deportiva estaba interrumpida, generó en la propia Argentina una extraordinaria abundancia de jugadores de elite, con lo que el torneo trasandino regular provocaba una gran atracción en Chile, donde incluso se seguía por la radio. Contribuyó también a lo anterior el hecho de que durante 1943 jugó en Argentina y fue capitán del *Racing Club* el arquero chileno Sergio Livingstone.

crónicas centrales, así como el registro estadístico de los acontecimientos. Junto a las secciones nombradas también existieron otras de existencia más efímera o eventual como *Entre Finta y Golpe*, *Figuras del Recuerdo*, etc.

Lo anterior está relacionado directamente además con la constitución de un equipo de redactores que fue capaz de hacer una doble operación: mantener un nivel escritural que le daba coherencia y unidad a la revista y, a la vez, desarrollar estilos propios y reconocibles, los que se ratificaban en el hecho de que en *Estadio* la mayor parte del material tenía firma. Es decir, la revista se sus-trajo a lo que se ha denominado como el imperio del formato, como tendencia predominante de la prensa moderna. Así, varias de las secciones mencionadas fueron elaboradas durante años por la misma persona. Es el caso de Carlos Guerrero, *Don Pampa*, en *Migajas*; Julio Martínez, *Jumar*, en *A Sorbitos*; Renato González, *Mr. Huifa*, *Pancho Alsina*, *Rincón Neutral*, entre otros seudónimos, en *Desde el Tablón* y *Entre Finta y Golpe*, etc. A la vez, podían también intercambiarse en estas funciones. Es así como, por ejemplo, *Jumar* también escribió *Migajas*.

En todo caso, el equipo de redactores de los cincuenta fue constituyéndose paulatinamente. Carlos Guerrero llegó al comienzo, a fines de 1941, Antonino Vera, *Aver*, en 1943, Renato González en 1945, Julio Martínez en 1950, después del Mundial de Fútbol realizado en Brasil, Alberto Buccicardi, *Albudi y Brabante*, en 1943, etc. Otros fueron importantes, pero duraron menos tiempo como es el caso de Víctor Cañón Alonso (ex jugador de la U. de Chile, que usaba el seudónimo de Don Nadie), José María Navasal, *Pepe Nava* (luego periodista especializado en temas de política internacional) y, especialmente, Alejandro Scopelli, que instaló desde los primeros números un modelo de crónica analítica tanto sobre acontecimientos puntuales, como sobre temas más generales, especialmente relacionados con la técnica y estrategias futbolísticas.⁷

Otra cuestión importante de señalar es la relación que se daba entre la estructura y el carácter de la revista y la tecnología que le servía de soporte y permitía su existencia material semana a semana. En sus inicios, *Estadio*, como dijimos, era una revista quincenal, lo que implicaba, obviamente, que debió asumir un perfil distanciado de la prensa diaria o la radio. Sin embargo, la frecuencia semanal no significaba necesariamente una relación de inmediatez mucho mayor con respecto a los acontecimientos. La revista salió los sábados durante varios años y luego los viernes, es decir, casi una semana después que

⁷ Alejandro *Conejo* Scopelli fue un destacado jugador argentino. Delantero de Estudiantes de La Plata, Seleccionado argentino, jugó en la final del Mundial de 1930 en Montevideo. También jugó en Europa y llegó a Chile al comenzar los años cuarenta, donde fue jugador y entrenador de la U. de Chile. Fue gran impulsor del entrenamiento sistemático, así como de la adopción de planes y estrategias de juego, llamados en la época los *sistemas*. Residió en varios países, aunque regresó a Chile en varias ocasiones, fue entrenador del equipo campeón de la U. de Chile en 1967 y de la Selección Nacional en la Copa América jugada el mismo año en Montevideo y donde Chile logró el tercer lugar, tras Uruguay y Argentina.

habían ocurrido los hechos que ocupaban su atención. Más aún, las fotografías en colores de sus tapas se tenían que preparar con semanas de anticipación. De hecho, lo anterior determinaba una forma particular de tratar la actualidad deportiva. El análisis podía superar la urgencia del momento y la tentación impresionista, por ejemplo. El artículo de opinión podía prepararse sin demasiada premura. Igual ocurría con las entrevistas que siempre eran en profundidad y que ocupaban al menos un par de páginas. Por otro lado, la oferta de la prensa diaria y la radio, sin ser menor, no cubría todo el espectro de demandas del público, por ejemplo en lo que decía relación a información gráfica. De esta manera, la revista pudo consolidar un perfil que le dio un sitio en el mercado nacional e incluso le permitió proyectarse hacia otros países de la región. Así, durante varias décadas pudo enfrentar también la competencia de una serie de otros intentos de revistas que tuvieron, en general, efímera existencia.⁸

Lo antes dicho fue haciéndose explícito en la propia revista. Al cumplir dos años de vida, señalaba que las revistas deportivas aparecían públicamente:

...cuando los nervios del hincha se han serenado y las disputas han terminado. Llega en el instante preciso en que la calma ha llevado al cerebro la tranquilidad necesaria para apreciar la veracidad de un comentario; para volver a recordar en sus fotografías los pasajes más salientes del espectáculo; para familiarizarse con los atletas por intermedio de sus entrevistas o para vivir algunas anécdotas graciosas en sus “Migajas”; para gustar de la portada de su crack o para verlo en las páginas de las “Grandes Figuras”; para pasar un rato alegre entre las tallas de “Sorbitos” o para enterarse de algo que no se sabe; para aplaudir o criticar las palabras del editorial, espacio destinado a indicar la línea de la revista; para llenar, en fin, ese inmenso vacío que tiene la vida de todo deportista. Por esta razón es delicadísima su misión. Tiene que llevar en sus páginas no sólo la impresión, sino la certeza de su imparcialidad. Debe orientar y estimular el deporte en forma sana y amena. Condenar el error, exaltar el gesto caballeresco. Debe guiar al lector con sus juicios serenos y altamente morales. Debe inspirar confianza. Esta es precisamente la frase: Inspirar Confianza.⁹

Por último, cabe señalar que *Estadio* mantuvo como política editorial, desde sus inicios, dar cuenta de eventos y torneos internacionales, a nivel regional y mundial, a través de la presencia de algunos de sus redactores, en tanto *Enviado*

⁸ Es el caso de *Barra Brava* (1943-1946); *Apronte* (1944-1945); *Ovación* (1948); *Barra Brava en el Match* (1951-1952), en Santiago, además de las provincianas *El Hincha*, de Concepción (1943); *Gol*, de Valparaíso (1943); *Olimpia*, de Concepción (1945-1946); *Golazo*, de Talca (1955); *Golazo Nortino*, de La Serena (1960). La competidora que duró más tiempo fue *Gol y Gol* (1962-1969), editada paradójicamente por Empresa Editora Zig-Zag, que actuaba como impresora y distribuidora de *Estadio*.

⁹ *Estadio* N° 52, 10 Septiembre 1943, “La revista deportiva”, escrito por Axel (Alejandro Scopelli).

Especial. Ello le permitió una cobertura directa y en el estilo de la revista de olimpiadas, campeonatos mundiales, sudamericanos, etc. en distintas disciplinas deportivas, lo que estaba motivado no sólo por un interés estrictamente periodístico, sino también por ser testigo crítico y evaluador del proceso de evolución del deporte nacional, cuestión que constituyó un componente central de su discurso y de su instalación en el contexto socio-cultural de la época.

LA CRÓNICA DE *ESTADIO*

En términos generales, la prensa deportiva tiene, junto a su valor informativo, un valor proclamativo.¹⁰ Señala Verdú que los suplementos deportivos, los programas radiales o televisivos que se producen tras los encuentros cumplen la función de un boletín oficial donde están sancionados los resultados de esa jornada y sus efectos sobre la clasificación de los equipos. Su proclamación, glosa y valoración son cumplidas semanalmente por los *media* y, ante todos, por la prensa escrita con el detalle y la formalidad jurídica de la escritura. La crónica de un partido es una unidad narrativa que está a medio camino entre el cuento popular y la novela psicológica, aunque por su carácter fundamentalmente fenoménico hace mayor uso de unidades *funcionales*, las cuales se refieren preferentemente a la acción, que de unidades *indiciales*, las cuales están regularmente presentes en composiciones textuales que intentan definir atmósferas, sentimientos y caracteres.

En el caso del fútbol, la crónica de un partido, como tantos cuentos populares, no tiene el aliciente del final (el secreto del resultado) que tanto en uno y en otro caso son conocidos de antemano. El interés de la crónica radica en el conocimiento del proceso por el cual se ha llegado a ese desenlace. Cabe también interrogarse acerca de las conexiones que dicha crónica puede establecer con ciertas matrices culturales a la base de la narrativa popular o si, más bien, se estructura a partir de una matriz racional-iluminista de propósitos pedagógicos.

...En los comentarios del periodismo deportivo buena parte de su contenido puede considerarse de carácter descriptivo, pero aproximadamente un treinta por ciento está cubierto por aderezos psicológicos, sociológicos o político-religiosos que convierten el mensaje en un nuevo objeto de consumo. Entre esos ingredientes, que colaboran en el embellecimiento de la información y la trascienden, son empleados registros emocionales en torno al éxtasis agonístico, la innovación, el milagro, la compasión y el temor, la sexualidad y el ridículo, la fuerza y el heroísmo, la tradición y la ternura, la cantidad y lo único, la repetición y la sorpresa.¹¹

¹⁰ Cfr. Verdú, Vicente, *El Fútbol. Mitos, ritos y símbolos*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

¹¹ *Ibidem*, pág. 157.

Entre esos elementos es posible encontrar la rivalidad entre jugadores de un mismo equipo por ocupar un puesto (veteranía/juventud; espíritu de lucha/técnica; fuerza/inteligencia, etc.); novedades en la alineación del equipo; datos de interés humano sobre los jugadores; datos de la competencia física de los jugadores (talla, peso, manejo de cada pierna, especialidades de disparo, resistencia, reflejos, juego aéreo, velocidad, *dribbling*, etc.); aportes históricos sobre los equipos en pugna; análisis comparativo entre los conjuntos rivales; manifestaciones de compadecimiento o admiración por la situación de algún equipo o jugadores (rachas, garra, pugnas o crisis internas, etc.); efectos del entorno antes y durante el encuentro.

En la estructura de la crónica deportiva es posible diferenciar tres momentos, según el autor que estamos siguiendo. Uno, en que priman los elementos objetivos del drama; en él se hallan los instrumentos dramáticos (alineaciones, estado del campo, público, actuación del árbitro y jugadores en una calificación) y los efectos finales que producen estos instrumentos (goles, tarjetas, expulsiones, etc.). Es sintético y basa su lenguaje en la matemática. Está impregnado de certeza y corresponde al plano de la información: da cuenta del contenido matriz y más amplio del relato y con frecuencia se descompone en dos partes. La primera referida a la disposición táctica y planteamiento estratégico de los equipos y la segunda al devenir dinámico de esos planos durante el partido. En la primera el protagonista es el entrenador; en la segunda lo son los jugadores. Verdú afirma que éste constituía la totalidad de la crónica futbolística en los años cuarenta-cincuenta. El narrador desempeña aquí el papel de *testigo*, cuenta lo que ha pasado.

El segundo, es el correspondiente al plano de la emoción (sentimiento): el cronista hace como si fuera cómplice del aficionado y recoge (real o supuestamente) la síntesis de su ánimo tras el encuentro, bien planteando un arranque anecdótico o afectadamente solemne. La pretensión es cumplir con la función fática o de contacto con el lector. El narrador aquí juega el rol de *parte*, vigorizando el acontecimiento.

El tercer momento es el correspondiente al plano de la opinión (sentencia): se establecen conclusiones sentenciales sobre la actuación de los jugadores y el resultado final, respondiendo siempre a la pregunta de si acaso ¿es justo el resultado? La localización de este nivel es generalmente al final de la crónica, pero los dictámenes anteriores pueden estar en diversas partes. En este caso, el narrador está operando como *juez* y dictando una sentencia.

Señala Verdú que la unidad narrativa de las primeras crónicas, en los comienzos de la prensa deportiva, más bien se definía por la hegemonía de los expedientes accionales de los individuos. El interés de la narración se condensaba en el detalle de las acometidas (triumfales o no) promovidas por individuos (héroes y antihéroes). La segunda etapa iniciada hacia los cuarenta-cincuenta añadió a lo anterior algunos elementos indiciales e informativos de conjunto, no como explicación acabada, sino como escena moral de la lucha. Hasta aproximadamente 1950 no se encuentra en las crónicas deportivas la obsesiva atención sobre la justicia o injusticia del resultado, propia de los tiempos actuales.

A partir de lo anterior, es posible sostener que efectivamente en *Estadio* la crónica de los partidos respondió a lo largo de las dos décadas analizadas a la estructura antes señalada para esa época y que colocaba al cronista fundamentalmente en el papel de testigo que nos viene a dar cuenta de lo que ha ocurrido y especialmente el por qué ha ocurrido. En ese sentido, el periodista se instala desde la distancia del narrador omnisciente, lo cual le facilita la tarea crítica y analítica. Es interesante remarcar que comparadas crónicas de distintos años y escritas por diferente pluma, en general todas ellas mantienen un mismo perfil:

Ausentes Ascanio Cortés y Cabrera en la extrema defensa de su cuadro, más el handicap de no contar con Alcántara en esa línea delantera, que sin su eje da la impresión de carecer de efectividad, Santiago llevaba todas las posibilidades de obtener los puntos [...] Con todos sus hombres al ataque, Nocetti convertido en sexto forward, no era difícil observar que cualquier réplica del adversario encontraría una defensa desgranada y abierta. Giorgi, en forma inteligente, abría el juego a sus punteros, obligando de tal manera a los defensores “recoletanos” a un trajín intenso y agotador.¹²

El cuadro popular se desdibujó cuando Nuñez trocó su plaza con Isaac Carrasco. Ese sí que fue error, porque Nuñez no lo estaba haciendo mal y Carrasco no podía hacerlo mejor en un puesto que ya olvidó completamente [...] Magallanes, en cambio, no tiene grandes nombres en su línea media, pero ha logrado lo principal. Dos muchachos abnegados, que se complementan debidamente. Godoy marca al forward adelantado y Conteras al nexo. Funciones que cuadran perfectamente con sus características. Godoy defiende mejor que apoya y Conteras apoya mejor que defiende. Y con ellos, Magallanes le ganó la media cancha a Colo-Colo, especialmente cuando Hormazábal pagó tributo a su trajín y Nuñez fue relegado a su puesto habitual.¹³

Hemos dicho que el mérito fue de las retaguardias [...] Santiago Morning distribuyó a Lepe, Cruz y Rodríguez con tanta sapiencia, que el pequeño mediozaguero se transformó en una sombra implacable para Campos o Álvarez —siempre se encargó del más adelantado—, anticipándose en el juego alto con su extraordinaria facilidad para sincronizar cabezazo y brinco. Sus postas con Lepe resultaron perfectas, y Rodríguez se encargó de seguir los pasos a Ramírez con el derroche de energías y la calidad que se le reconocen. Trabajo concienzudo y recio, completado por Villanueva e Isaac Carrasco en custodias vigorosas y al centímetro de los aleros azules, que tampoco tuvieron tiempo y hueco para llegar muy a fondo en sus embates

¹² *Estadio* N° 54, “El Audax mejora”, 8 Octubre 1943. Se trata del partido entre Audax Italiano y Santiago Morning por el torneo local, en el cual los datos previos le daban el favoritismo al segundo y la crónica intenta explicar por qué ocurrió lo contrario.

¹³ *Estadio* N° 679, “Está rindiendo”, 18 Mayo 1956 (Comentario de *Jumar*). Partido entre Magallanes y Colo-Colo.

[...] No podía arriesgar más Santiago y optó por atacar de contragolpe, pero al frente estaban Donoso y Contreras sobre los arietes bohemios —Fuenzalida y Lezcano, o Fuenzalida y Leiva según las circunstancias—, y a la larga, esos forwards se vieron maniatados en proceso similar al que frenó a los colegas estudiantiles [...] Lucha incansable a lo largo de dos tiempos que hicieron olvidar el frío, y que ofrecieron el mérito especial de satisfacer al espectador a pesar de que no tuvo ocasión de exhalar el grito máximo, de que nunca pudo escucharse el clamor inconfundible del gol. Pero Santiago y la “U” mostraron que puede brindarse un cotejo llamativo sin visitas a la red, porque el fútbol de hoy, con planteamientos, maniobras y roces como los que se vieron el domingo en el Estadio Nacional, ofrece también aristas de interés para el juicio analítico y la visión observadora.¹⁴

Por otra parte, el análisis específico de lo ocurrido en el partido estaba normalmente contextualizado en el comienzo de la crónica a través de la incorporación de algunos de los elementos que señala Verdú y que dicen relación con un pronóstico posible, dada la situación general en que llegaban los contendores. De nuevo, es posible confrontar crónicas escritas en diversos años para apreciar la regularidad en la aparición de un marco que hiciera posible el análisis pormenorizado posterior:

Claro es que los puntos tenían un valor diverso para ambos contendientes. Mientras para el Santiago no constituían sino un abono más en su magro haber, para la Unión Española eran algo más que dos puntos en disputa. Se jugaba el juvenil “once” de Santa Laura nada menos que sus espléndidas posibilidades al título, conquistadas paso a paso y gol a gol, a través de una de las campañas más brillantes desarrolladas en un brillante campeonato, como el que estamos observando.¹⁵

Partimos de una base, Universidad de Chile está bien y aparece como un serio aspirante al subcampeonato y quizás si algo más... Todos los atenuantes que obligadamente hay que invocar en torno a la derrota de O’Higgins no van en desmedro del triunfo azul [...] Simplemente, queremos dejar las cosas en su lugar. Y para ello hay que juzgar el match desde dos puntos de vista opuestos y definidos: del vencedor y del vencido [...] Durante la semana, O’Higgins anunció que vendría completo. Lamentablemente no fue así. El viernes volvió a enfermarse Romero, el sábado cayó Juan Bautista Soto y el domingo en la mañana, Storch. Por si fuera poco, Juvenal Soto no logró reponerse y también debió quedarse en la tribuna. Si a ello se agrega la lesión de Cornejo, se llega a la conclusión de que el cuadro rancaguino salió al campo con cinco suplentes. Una sangría considerable para el plantel

¹⁴ Estadio N° 957, “Empate bravo”, 28 Septiembre 1961 (Comentario de *Jumar*).

¹⁵ Estadio N° 55, “Se repartieron los defectos, las virtudes y los goles”, 22 Octubre 1943 (Comentario de *Brabante*).

más capaz. Más aún para O'Higgins, que no dispone, justamente, de eso, de plantel. Entre titulares y suplentes hay marcada diferencia.¹⁶

En otras ocasiones, la puesta en contexto decía más bien relación con el ambiente que rodeó al partido, como por ejemplo:

Colo-Colo y Wanderers se midieron con el marco propio de las jornadas expectantes. Ver el Estadio Nacional lleno ya es una fiesta. La aparición de los equipos, los gritos de aliento, el saludo de los capitanes, las fotografías de siempre. Ese clima previo que redunda en una "mise en scène", que forma parte del deporte y el espectáculo.¹⁷

Cuando llegamos al Estadio Centenario, sus avenidas adyacentes ofrecían una animación jubilosa que, según expresión de algunos, no vivía Montevideo desde hacía 11 años, es decir, desde el Campeonato Mundial. En las partes altas de la tribuna lucían emblemas de todos los países y en el mástil de la torre una gran bandera uruguaya daba la bienvenida a todas las delegaciones extranjeras.¹⁸

Como se puede apreciar más detalladamente en las crónicas anexas, la estructura narrativa usada por la revista durante años daba cuenta de lo que Verdú llama los elementos objetivos del drama, es decir, un conjunto de datos e informaciones previas que, a manera de contexto del partido, le permitían al lector que no había asistido al espectáculo recrear o imaginar las condiciones en que aquel se desarrolló; de la misma forma, dicho marco explicativo era sucedido por el análisis de las disposiciones estratégicas y tácticas de los equipos, así como de su evolución de acuerdo al propio devenir del juego. De esta manera, aún para aquel lector que hubiera sido espectador (pero, no olvidemos, varios días antes) el comentario del partido podía entregarle una serie de antecedentes que le permitían volver a vivir o re-presentarse (es decir, hacer presente lo que ya era ausencia) el espectáculo. En esa misma dirección operaba la amplia información gráfica del acontecimiento. No existiendo la posibilidad actual de la tv, la fotografía cumplía al menos las siguientes funciones: apreciar detalles que la lejanía de la tribuna o la rapidez de las acciones impide apreciar comúnmente; re-vivir un momento o circunstancia especialmente importante o significativa y permitir la reconstrucción imaginaria del acontecimiento para quien no pudo asistir.¹⁹

¹⁶ *Estadio* N° 849. "Con tranco firme", 3 Septiembre 1959. (Comentario de *Junar*).

¹⁷ *Estadio* N° 853. "Inesperado", 1 Octubre 1959. (Comentario de *Junar*).

¹⁸ *Estadio* N° 10, "Los nuestros no merecieron tan abultado score", 23 Enero 1942 (Comentario de *Axel*). Se trata del partido inaugural del Campeonato Sudamericano jugado en Montevideo y en el que Chile perdió 6-1 con Uruguay.

¹⁹ Es necesario decir que los juicios anteriores no sólo son pertinentes para las crónicas sobre partidos de fútbol, sino que la mencionada estructura de las crónicas también se encuentra cuando se trata de comentar acontecimientos de otros deportes, como por

Acerca de lo último, cabe destacar la cercanía de este tipo de crónicas de la revista con el lenguaje radiofónico. Si hay algo que sigue caracterizando y distinguiendo a la transmisión radial de los espectáculos deportivos hasta la actualidad es la disponibilidad de un tiempo extenso que permite operar de manera semejante a como lo hacía la crónica impresa de aquella época, es decir, poder enmarcar los hechos con amplitud y detalle, ofrecer análisis o comentarios extensos y hacer intervenir, por ejemplo, a varios comentaristas de manera simultánea, ofrecer todo tipo de detalles sobre lo que sucede al interior e incluso fuera de los recintos, etc. Todo ello actúa sobre el imaginario del lector o auditor para vivir lo que Verdú llama el deporte o el fútbol en particular como ceremonia-acontecimiento.²⁰ En un contexto socio-cultural como el de las décadas analizadas, la crónica escrita, la fotografía y el lenguaje radial probablemente actuaban complementariamente permitiendo una vivencia imaginada del hecho deportivo. Dicho de otro modo, la fotografía vista con posterioridad venía a confirmar la imagen construida a partir del relato oral.

EL ÍDOLO DEPORTIVO DE *ESTADIO*

Para *Estadio* el deporte se integra discursivamente al proyecto de desarrollo nacional, por la vía de considerarlo una instancia de sociabilidad masiva que permitía no sólo el cuidado del cuerpo, sino que elevar el nivel cultural y moral, tanto individual como colectivo; en suma, generar una nueva actitud ante la vida y, con ello, otros valores y costumbres. En esa dirección, el deportista en tanto que ídolo masivo constituía para la revista un modelo de vida y de esa manera era tratado a través de dos géneros: la entrevista y la columna de opinión dedicada a resaltar a algunos deportistas destacados por la revista.

Cada número de *Estadio* incorporaba una entrevista en profundidad que ocupaba al menos dos páginas, con fotografías. Muchas veces, el entrevistado obtenía el privilegio de aparecer en portada dos o tres números más tarde. Varios de los redactores incursionaron como entrevistadores, pero tal vez los más representativos fueron Carlos Guerrero y Antonino Vera. Una primera cuestión que salta fácilmente de la sola lectura de los textos es que en ambos redactores está operando una cierta estructura narrativa similar a la de un reportaje interpretativo. En primer término, la existencia de un hilo conductor o hipótesis interpretativa, enseguida la puesta en contexto del personaje y, por último, la puesta en perspectiva del tema. Como colofón, el título del artículo ya alerta al lector acerca del sentido que éste está tratando de instalar. Así ocurre, por ejemplo en la entrevista a María Clavería,

ejemplo: "Jara, Aguilera y Rivas guapearon hasta vencer", *Estadio* N° 74, 14 Julio 1944, sobre boxeo; "Una más", *Estadio* N° 854, 8 Octubre 1959, sobre ciclismo y "Record con frío", *Estadio* N° 955, 14 Septiembre 1961, sobre un torneo de atletismo escolar.

²⁰ Cfr. Verdú, Vicente, op. cit., pp. 156-164. Para el autor, la radio mantiene aún la épica de la transmisión, creando entre otras cosas, la inquietud de su verdad. La radio todavía opera sobre el régimen de la representación. La tv crea su propia realidad: transforma al fútbol de estadio en fútbol de estudio.

basquetbolista seleccionada nacional, bajo el título “La Estrella Vislumbrada”²¹ o la entrevista a Sergio Livingstone hecha siete años antes, bajo el título de “Vocación ante todo”²² o la efectuada en 1942 al otrora campeón de boxeo, Carlos Uzabeaga, bajo el título de “Nadie le enseñó y fue un virtuoso del ring”.²³

Por otro lado, la puesta en contexto del personaje muchas veces lo situaba estilísticamente fuera de la actividad deportiva misma, ya sea yendo hacia el lugar y las circunstancias de origen del personaje o hacia otras actividades, generalmente laborales que aquel desempeña paralelas a la deportiva. Valgan como ejemplos los siguientes casos:

Tiznado, metido en un overol, dando de golpes al yunque, achicharrándose frente al horno, está ahora aquel mozo que hace 15 y 20 años, en los rings de Sudamérica, fue un púgil que causó asombro con su habilidad y elegancia, un campeón que dio prestigio al deporte chileno: Carlos Uzabeaga. Enterrada casi completamente en el olvido está su campaña rutilante que marcó época en la historia del boxeo continental [...] Uzabeaga es actualmente un obrero capacitado y cumplidor que no se amilana ante labores agotadoras. Allí donde la ven: delgada, tranquila, callada y modesta, es todo un pilar firme del prestigio y la capacidad del basquetbol chileno [...] Marta Ortiz es como la historia misma del basquetbol femenino chileno. Podría decirse que queda como enseña de una generación gloriosa, para que sirva de ejemplo y no se olvide que hay un pasado y un presente que defender.²⁴

El mar atrae, seduce, conquista y domina, porque es el mar. Nada se le iguala o se le parece en su cambiante fisonomía y sintonía. Sabe ser suave, sedoso, acogedor y también colérico, implacable y demolidor [...] No me extraña el caso de José García Quezada, un muchacho de nuestro deporte, de nuestro fútbol, que vive con un pie en tierra y otro en el mar. Caso inusitado, por cierto. Se sabe de otros que fueron marineros, aviadores, mineros, campesinos y que al lograr una situación en el deporte profesional, lo dejaron por esta vida cómoda y burguesa de estar extrayendo lo grato en un ambiente en que se es primer actor. El “Chepe” no. Nació encaramado en un cerro de la Caleta El Membrillo y desde que aprendió a caminar y miró por la ventana no sintió otra cosa que el ruido del oleaje que golpeaba en Playa

²¹ *Estadio* N° 955, 14 Septiembre 1961, *Don Pampa*. A propósito de un reciente Campeonato Nacional de Basquetbol Femenino, en que María Clavería se alzó como la principal estrella del torneo.

²² *Estadio* N° 569, 10 Abril 1954, *Aver*. En este caso se trata de conocer las razones de la vigencia del astro tras dieciséis temporadas.

²³ *Estadio* N° 34, 30 Diciembre 1942, *Don Pampa*. Aquí se trata de mostrar cómo se formó un gran campeón de manera autodidacta, en los años veinte.

²⁴ *Estadio* N° 679, 18 Mayo 1956, *Don Pampa*, “La Unica”. La entrevistada, Marta Ortiz, a esa fecha llevaba diez años como seleccionada nacional y el artículo la instala como la voz autorizada para analizar el momento que vive el basquetbol femenino y para señalar el camino que se debía seguir para su desarrollo.

Ancha y miró abajo los arreos de pesca y las barcas repletas de pescados saltarines y plateados.²⁵

Una de las cosas que logra esta manera de instalar al entrevistado en un cierto contexto es la de mostrar que el deportista exitoso o profesional no es un ser distinto a los demás y, por el contrario, muchas veces se ponen de relieve justamente figuras que no son necesariamente las más conocidas o famosas, como era el caso citado recién. Lo que se instala como diferencia con las personas comunes y corrientes son precisamente aquellos valores que el deporte como actividad permitiría florecer: perseverancia, rigor, laboriosidad, modestia, etc., traducidos en una conducta sobria y ordenada, cuestiones todas al alcance de cualquiera que haga del deporte, no sólo una actividad recreativa, sino que un modo de vida. Esto es especialmente claro en el caso de la entrevista citada a Sergio Livingstone, por tratarse del jugador más importante del fútbol chileno durante dos décadas. Justamente para remarcar que su vida cotidiana no tiene nada de extraordinario, el artículo comienza de la siguiente forma:

A las 7 de la mañana, suena el despertador y se levanta; a las 7.45 está en la estación Mapocho despachando sus camiones de flete; a las 8.45 toma desayuno en el Café Santos; lee la prensa, y alguna revista, especialmente de cine o deportes; a las 9.30 está en su oficina de la calle Huérfanos; a las 13 horas toma su automóvil para irse a casa; a las 13.15 almuerza; a las 14.30 vuelve nuevamente a las bodegas de la Estación para vigilar su flota; a las 15.30 vuelve a su oficina; a las 19, retorna a casa para salir una hora de paseo con su señora esposa y Sergio Jr., su hijito de tres años; a las 20.30 come, y a las 21.30 está ya durmiendo. En temporada de fútbol, sólo cambia las horas de oficina de la tarde, por baño turco los lunes, entrenamiento de martes a viernes y concentración los sábados. [...] Este es un día cualquiera en la vida de un crack. Pero de un crack muy especial; es uno que llegó a los 34 años en plena posesión de sus medios, codiciado por famosas instituciones del extranjero que le ofrecen una fortuna para que vista sus colores. Esta es la vida diaria de Sergio Livingstone.

Hay un par de casos dignos de citarse en que el entrevistado más que un individuo es una familia, en ambos casos se trata de automovilistas, que en esa época se practicaba en carreteras y caminos públicos y también se trataba de negocios familiares en torno a los automóviles (garaje, en un caso y venta de repuestos y accesorios, en el otro), de modo que trabajo, deporte y convivencia familiar constituyen un solo todo. Desde el punto de vista escritural, en este caso el cronista opta por una estructura basada en el diálogo y la conversación

²⁵ *Estadio* N° 850, 10 Septiembre 1959, *Don Pampa*, "El fútbol y el mar". Se trata de José García, jugador de Palestino y, a la vez, pescador artesanal de la Caleta El Membrillo, de Valparaíso. El artículo sigue tratando de mostrar una relación entre las características de jugador que tenía García y el hecho de que mantuviera su oficio original.

con los entrevistados, a partir del cual van emergiendo diversos momentos de sus vidas y características personales.²⁶

En síntesis, la entrevista a un personaje destacado en el deporte no tenía solamente un valor informativo o de atracción pública y consecuente mayor venta del ejemplar de la revista, sino que también era un instrumento que permitía vehicular el discurso del medio en torno al deporte como actividad social y parte de una cotidianidad. En el mismo sentido, no existe en *Estadio* un tipo de entrevista destinada a provocar o contestar alguna polémica o a servir de escenario de alguna confrontación entre protagonistas del espectáculo deportivo, como es común actualmente. Una excepción al tipo de entrevistas a que se ha aludido antes comenzó a aparecer hacia finales del período que estamos analizando. Se trató ya de una sección con el título de *Radiografía en Pantalones Cortos*, a cargo de *Aver* y sometía a un futbolista a un cuestionario y que era presentada bajo el formato de preguntas y respuestas, las cuales giraban fundamentalmente en torno a los hechos de actualidad del fútbol.²⁷

Por otro lado, otra forma que tenía la revista de ubicar al deportista como modelo era a través de artículos generalmente de media página, ocupando la fotografía del aludido la otra mitad, en los que un redactor resaltaba alguna figura, ya sea en sus cualidades estrictamente técnicas y/o también humanas. No hay ningún número de la revista en que no haya aparecido destacado de esta forma algún deportista, y diversos redactores se encargaron de producir dicho material. Ello habla de lo importante que era para la revista encarnar, en el sentido estricto, aquellos valores que se planteaban como consustanciales a la actividad deportiva. Cabe remarcar que por dichos artículos pasaron tanto deportistas rentados como aficionados. En algunos casos se destacaba el talento y, en otros, la constancia, la disciplina y el esfuerzo. Generalmente, se hacía alguna consideración hacia ámbitos externos a la actividad deportiva misma, tales como el contexto familiar o de vida o las dificultades que se debieron sortear para dedicarse al deporte o cualidades de la personalidad y el carácter, etc.

A lo anterior subyace un tema más general, cual es la configuración social del deporte en la época. Cabe señalar aquí, al menos, algunas características fundamentales. En primer término, el hecho de que el espectáculo deportivo no estaba regido y articulado solamente por los lineamientos establecidos por un mercado de la entretención, sino que en él encontraban un lugar tanto la práctica aficionada como la rentada. No había una separación nítida, ni una

²⁶ *Estadio* N° 594, 2 Octubre 1954, “Los Varoli de Talca y Estadio”; N° 865, 24 Diciembre 1959, “La apacible familia Neder”.

²⁷ Ver, por ejemplo, *Estadio* N° 957, 28 Septiembre 1961. Se trata de una entrevista a Carlos Campos, centrodelantero de la U. de Chile. En este caso, las características y datos personales del jugador solamente están en un pequeño recuadro, en el cual se señala que “...Actualmente trabaja en el Instituto de Investigaciones de Ensayos Materiales (de la U. de Chile) y se aplica a estas labores con el mismo tesón y responsabilidad que muestra en el fútbol”.

distancia entre ambas. Por el contrario, incluso los futbolistas profesionales tenían paralelamente un oficio o trabajo, cuestión que duraría hasta bien entrados los años sesenta. En esa dirección, en la actividad deportiva en general aparecía mucho más claramente su faceta de expresión social y cultural masiva, sin contradicción con su dimensión de espectáculo. Por ello, es que el ídolo deportivo aparecía instalado en una sociabilidad y cotidianidad relativamente indiferenciada del resto y ello, a su vez, facilitaba el trabajo discursivo de la revista en orden a exaltarlo como modelo de vida. Dicho de otra forma, y en síntesis, a diferencia de la actualidad, el éxito y el triunfo eran solamente una faceta más a destacar e incluso podían estar más o menos ausentes. En una frase, ser exitoso deportivamente hablando no era necesariamente ser campeón o primera figura, sino tener algún valor merecedor de ser imitado por el resto.

Por otro lado, es necesario remarcar, además, que en esta tipificación del héroe deportivo, la mujer no estaba ausente. Por el contrario, *Estadio* desde un comienzo apoyó y estimuló la participación femenina. Así, en un artículo aparecido en 1945 se señalaba lo siguiente:

Gracia. Vigor. Agilidad. Inteligencia. Audacia. Rojos quedaron los convencionalismos y prejuicios que habían encadenado la actividad física de la mujer hasta el punto de proscribirla y condenarla. Gigantesco paso que vino a poner igualdad donde antes sólo el hombre reinaba por sus mejores derechos y posibilidades [...] la graciosa figura de la mujer de nuestros tiempos en cada uno de sus movimientos le está gritando al pasado su alegría de vivir, su emoción de ser fuerte y sana, de ser capaz y hermosa, su complacencia de que el tiempo haya dejado atrás conceptos añejos que la inhibían impidiéndole echar al sol y al viento toda su potencia creadora.²⁸

De hecho, en el número 18 ocupa la contratapa la fotografía de la piloto acrobática, Irene Paetz y la primera mujer que aparecía en la portada fue la *notable atleta chilena, Edith Klempau*, en la edición número 45 del 4 de Junio de 1943. Dado además, que el rendimiento incluso internacional de las mujeres deportistas, especialmente en atletismo y basquetbol, fue extraordinariamente destacado en las décadas que estamos analizando, es permanente la presencia de aquellas en los espacios que la revista dedicaba a exaltar figuras. Atletas como la nombrada Klempau (que apareció en dos portadas), Betty Krechsmer, Eliana Gaete, en el atletismo; Zulema Lizana, Marta Ortiz, Onésima Reyes, Irene Velásquez, en el basquetbol y luego y, sobre todo, Marlene Ahrens e Ismenia Pauchard se van a constituir en figuras admiradas y reconocidas popular y masivamente. De la misma forma que la revista mantiene de distintas formas el recuerdo de Anita Lizana, la gran tenista de los años treinta y que ya estaba residiendo en Gran Bretaña.

Con lo anterior no pretendemos atribuirle a la revista una suerte de van-

²⁸ *Estadio* N° 110, 23 Junio 1945, "...Y siempre mujer".

guardismo en el tema, cuestión que no corresponde. De hecho, el medio sigue considerando que el rol de esposa y madre sigue siendo el más importante para la mujer e incluso, en ocasiones, entiende que una deportista baje su rendimiento o llegue a abandonar la práctica por atender aquellos otros *deberes*. Lo que queremos señalar es que el deporte era visto como una actividad beneficiosa para el desarrollo humano en general y que el buen deportista era un ejemplo virtuoso, más allá de su sexo y por eso esa especie de modelo ideal se encarnaba indistintamente en hombres y mujeres.

ESTADIO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN PÚBLICO ESPECTADOR

El tipo de crónica que imperaba en *Estadio* en los años cuarenta-cincuenta cumplía también otro tipo de funciones que decían relación con la instalación y el perfil del medio en el contexto socio-cultural, así como con la misión autoasignada. La labor didáctica en torno a la valoración del deporte en el desarrollo social e individual estaba dirigida también a contribuir en la formación de un público específico de la actividad que supiera apreciar con ojo crítico el espectáculo. En ese sentido, la revista más que cultivar el *hinchismo*, activo y en alguna medida protagonista del espectáculo, como sucede en la actualidad, parecía interesada en la generación de auténticos espectadores, es decir, conocedores expertos del acontecimiento con capacidad para tomar la distancia necesaria para un juicio reflexivo sobre lo que se está viendo. Dicho de otra forma, mucho más cercana a la idea de un público que a la de un consumidor interactivo. El correlato empírico de lo anterior lo constituye el hecho de que hasta fines de los años '60 y en especial en las décadas analizadas, el espectador chileno era caracterizado por su actitud tranquila y relativamente fría en el estadio. Todavía en 1974 se podía afirmar que:

Nuestro público no es agresivo; tal vez porque ya desde la época de los Clásicos Universitarios las mujeres asistieron a los estadios. Por ellas los hombres se controlan y se cuidan de no gritar garabatos. Pero el hincha chileno es exigente. No se conforma con cualquier cosa y le pide el máximo a los jugadores. Silba cuando se dejan estar y los anima cuando juegan bien [...] En general, un público frío y poco asparentoso.²⁹

La descripción anterior corresponde a lo que la revista consideraba un público *cullo* y da cuenta de la emergencia de un fenómeno cultural que habría comenzado a emerger en la sociedad burguesa moderna ya de mediados del siglo XIX. Al decir de autores como Sennett, en ese entonces habría surgido un tipo de espectador en el teatro o en la ópera que se caracterizaba por el autocontrol de sus emociones. La represión de sus sentimientos comenzó a cobrar desde entonces un aire de respetabilidad, que se expresaba en el silencio y la pasividad ante el espectáculo.

²⁹ Biblioteca del Almanaque: *El Fútbol*, s/e, Santiago de Chile, 1974, pág. 44.

Toda manifestación de emoción que lo interrumpiera, incluso simplemente hablar, fue asociada al mal gusto y la falta de educación.³⁰ El autor citado recalca cómo la emergencia de este nuevo tipo de público significó una ruptura importante con el masivo, bullanguero y expresivo público de los siglos anteriores, el que incluso se permitía exigir que un fraseo particular o una nota aguda realizados bellamente fueran repetidos una y otra vez, aunque eso significara interrumpir el desarrollo de la obra. De igual modo, una frase o incluso una palabra dichas por un actor de mala manera podían provocar un inmediato abucheo. Por el contrario, desde mediados del siglo XIX se comienza a despreciar, señala Sennett, a las personas que exteriorizaban sus emociones frente a un espectáculo. Más aún, la represión y el autocontrol se transformaron para los públicos de clase media en un modo de trazar una línea divisoria con la masa popular y toda espontaneidad fue asimilada a conductas *primitivas e incivilizadas*: “En 1870, el aplauso había adquirido una nueva forma. No se interrumpía a los actores en medio de una escena sino que se aguardaba hasta el final para aplaudir”.³¹

Por otra parte, este recogimiento del público en sí mismo habría creado las condiciones para la aparición del crítico. En palabras de Sennett, “...a mediados del siglo XIX la gente quería que se le dijese lo que iba a sentir o lo que debía sentir”. Dicho de otra forma, el juicio y el gusto exigían ahora un proceso de iniciación. Un público que de este modo iba perdiendo confianza en su capacidad espontánea de juicio requería la presencia de un especialista: “...el crítico que descifraba los ‘problemas’ de la música o el drama, constituían el complemento de un público que deseaba estar seguro que los personajes sobre el escenario eran exactamente como debían serlo”.³²

Es necesario señalar al respecto que desde los mismos inicios de la práctica pública del fútbol y otros deportes en nuestro país, a comienzos del siglo XX, lo que ya incluía muchas veces el cobro de entrada, existe en la prensa una permanente apelación hacia lograr un comportamiento del público asistente acorde con lo señalado más arriba. Así, por ejemplo, *El Mercurio* del lunes 13 de Junio de 1903, dando cuenta de los partidos del día anterior en Santiago, señalaba que en el caso del encuentro entre el Thunder y el Bandera, “...Por falta de policía se produjeron algunos desórdenes, lo que impidió terminar el juego”. Tres días después, informaba que la Asociación de Fútbol de Santiago había resuelto trasladar los partidos desde el Parque Cousiño a la Quinta Normal, ya que “...en el Parque Cousiño no hay garantías [...] debido a los continuos desórdenes que forman individuos en estado de ebriedad”. Poco después, la

³⁰ Cfr. Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Ediciones Península, Barcelona, 2002.

³¹ *Ibíd.*, pág. 458.

³² *Ibíd.*, pág. 465. Es necesario recalcar que para el autor dicho fenómeno constituye un factor clave en el debilitamiento de la vida pública, así como del desarrollo del proceso de personalización y ensimismamiento que ha conducido a la sociedad moderna actual a vivir una cultura predominantemente narcisista.

queja del diario va en otra dirección. En su edición del 6 de Agosto de ese mismo año, se señalaba que:

...el foot ball es un sport que ya se ha extendido en Santiago tomando grandes proporciones, atrayendo una concurrencia enorme [...] esta misma concurrencia deseando verlo en sus menores detalles, se va avanzando dentro del campo de juego, a pesar de la línea que marca sus contornos [...] Como ahora la concurrencia a estas partidas es muy superior que la de otros años pedimos al señor Prefecto de Policía que envíe los domingos en la tarde unos seis guardianes.

Por el contrario, el 26 de Agosto de 1908, a propósito del encuentro disputado entre el Santiago National y el English, *El Mercurio* señalaba que "...dejamos constancia que el público se portó bien, no haciéndolo como otras veces, que gritan a éste o aquel jugador, molestando a los mismos y a las familias asistentes". El entusiasmo del diario al respecto lo llevó también a afirmar el 2 de Agosto de 1910 que "...por un momento nos hubiéramos creído en alguna comarca de la Gran Bretaña", a propósito de un partido organizado para armar la selección de la capital que debía jugar el tradicional encuentro anual con su similar de Valparaíso.

Una de las características fundamentales de la rápida masificación del fútbol fue precisamente el constituirse en un espectáculo, es decir, practicarse en espacios públicos que rápidamente congregaron una asistencia pluriclasista. Sin embargo, ello provocó la preocupación de la prensa liberal moderna que también estaba consolidándose en el período, y que continuará en las décadas siguientes, en orden a la necesidad de *educar* a ese público heterogéneo y abigarrado y el molde usado no fue otro que aquel, que como vimos antes, había surgido en los países europeos en la última parte del siglo XIX. Con ello, queremos señalar que la tarea que se autoimpone *Estadio* en la misma dirección, tres décadas después, no hace sino continuar la labor *ilustradora*, aunque ya en los cuarenta y cincuenta en un contexto en que dicho paradigma de público se hace sinónimo de un nivel más elevado y moderno de cultura. De igual forma, dicho modelo consignaba su propio papel de medio crítico y orientador, lo que, a su vez, exigía la realización de un particular tipo de modelo periodístico como el que hemos venido analizando.

El trabajo de formación de la revista de un determinado tipo de espectador se traducía también en otras operaciones. Así, por ejemplo, en sus primeros años va a dedicar espacio a la difusión de deportes cuya práctica recién estaba iniciándose en el país, con el objeto de enseñar sus características, técnicas, etc.³³ En sentido similar, la información sobre el deporte extranjero cumplía

³³ Ver, por ejemplo: *Estadio* N° 97, 23 Marzo 1945, "La técnica del ping pong"; *Estadio* N° 55, 22 Octubre 1943, "El Volleyball"; *Estadio* N° 52, 10 Septiembre 1943, "El ping pong"; *Estadio* N° 37, 12 Febrero 1943: "El Esquí acuático, un deporte de emo-

además con el objetivo de ilustrar acerca de deportes no muy masivos en nuestro país.³⁴ En términos generales, las crónicas sobre otros deportes van a tener características similares a las mencionadas sobre el fútbol, en cuanto a su estructura y a este propósito didáctico e ilustrador.

Más aún, especialmente en los años cuarenta *Estadio* asumió un papel de orientación y enjuiciamiento de la prensa deportiva en general. Así, en 1946, por ejemplo, señalaba que: "...Nuestras audiciones deportivas —salvo honrosas excepciones— están entregadas a personeros inexpertos, la mayoría de los casos, demasiado joven, de preparación escasa, tanto en el aspecto intelectual como en el conocimiento de la materia que tratan".³⁵

De igual forma, a raíz de ciertos incidentes violentos ocurridos promovidos por espectadores en un partido entre Colo-Colo y Santiago Morning en ese mismo año, criticaba el papel jugado por otros medios, denunciando que: "... Una propaganda desusada en estas cosas del fútbol se encargó de preparar la 'cosa', como si en vez de jugarse un match de revancha normal y corriente [...] se trata, en cambio, de borrar manchas que atañen al honor de uno de los clubes [...] Azuzadas las masas se llegó al match con el espíritu de máxima presión".³⁶

CONCLUSIONES

Es posible que alguien se pregunte qué tienen que ver o cómo se pueden relacionar los comentarios de los partidos de fútbol con el ideario industrializador o del desarrollo hacia adentro. Justamente en la propia concepción del deporte, en este caso, en los criterios con que se le juzga, en la visión de mundo en que se le enmarca, entre otras razones, es dónde emergen esas relaciones. Dicho de otra manera, *Estadio*, consecuente y coherente con el discurso moderno desarrollista, concibe al deporte nacional como una actividad que hacia los cuarenta ha salido de su etapa primaria o de instalación en la sociedad y que se enfrenta al desafío de planificar su evolución futura, en función del logro de un progreso permanente y sostenido. De esta forma, la planificación, el trabajo sistemático, la difusión de la actividad en busca de su masificación, el cumplimiento de metas, etc. serán promovidos como valores que permitirán alcanzar un estatuto moderno y desarrollado de la actividad, todo lo cual debería irse cotejando y midiendo a través de la competencia interna, pero sobre todo internacional.

Un elemento a destacar de lo anterior es que la concepción del deporte en esa época pasa por su práctica de carácter masivo en todos los niveles de la

ción", entre otros.

³⁴ Ver por ejemplo: *Estadio* N° 52, 10 Septiembre 1943, "El Rugby de ayer y de hoy" o *Estadio* N° 117, 11 Agosto 1945, "Beisbol, Fútbol y Basquetbol, pasión de los yanquis" (en este caso se alude obviamente al deporte conocido como fútbol americano).

³⁵ *Estadio* N° 177, 5 Mayo 1946, "Desde la Altura".

³⁶ *Ibidem*.

sociedad y, en especial, al interior del aparato educacional. La existencia misma del deporte profesional tiene como base de sustentación y de alimentación lo anterior. Los llamados deportistas de elite (en el lenguaje actual) para la revista debían producirse justamente mientras más amplia fuera la base social de la actividad deportiva nacional.

Por otro lado y también en contraste con los valores y criterios actuales, el éxito deportivo se buscaba en cuanto la culminación de un trabajo largo, planificado y sistemático. De este modo, *Estadio* más bien instalaba sobre la actividad deportiva criterios y valores que sintonizaban (y tal vez no podía ser de otra forma, aunque en esta revista aparecían usados consciente y explícitamente) con aquellos que estaban en la base del proyecto modernizador desarrollista, que veían al progreso como fruto de un esfuerzo interno colectivo, planificado y posible de ir verificando a través de indicadores objetivos, cuantificables y medibles.

Lo dicho en los párrafos anteriores puede ser ilustrado, por ejemplo, en el caso del fútbol nacional. *Estadio* aparece el mismo año en que se produce una novedad y un cambio importante en los equipos chilenos, cual es el hecho de que en el equipo más popular, Colo-Colo, un entrenador húngaro (Francisco Platko) desarrolla el llamado *fútbol de marcación*, es decir, que el equipo saliera al campo con un plan preconcebido de juego, que implicaba entre otras cosas una táctica, individual y colectiva, para anular al rival. El buen resultado alcanzado, Colo-Colo fue campeón sin perder ningún partido, generó todo un debate en la prensa especializada y *Estadio* se abanderizó decididamente hacia lo que llamó la necesaria implantación de sistemas de juego. Asimismo, planteó la idea de que se había superado la etapa de entender al fútbol solamente como una entretención relativamente espontánea y que se estaba en una época en que la profesionalización y el espectáculo debían ser la culminación del desarrollo a nivel de la base social de instituciones deportivas poderosas orgánica y materialmente. Por otro lado, el desarrollo de un juego táctico, según la revista permitiría adquirir una cierta identidad futbolística que se avenía con el carácter nacional, es decir, el predominio del conjunto por sobre la individualidad, lo que haría posible enfrentar en mejores condiciones a otros países de la región a los que se les reconocía más dotados y talentosos.

De este modo, toda la década del cuarenta va a ser concebida por la revista como un período en que el fútbol y el deporte nacional debían ir cimentando un desarrollo sistemático en base a la planificación a corto (las competencias mismas, sistemas de juego, entrenamiento, etc.) como a mediano y largo plazo. Los resultados, ya durante los cuarenta, y en especial en la década siguiente, parecieron ir confirmando esta visión de un progreso permanente como tendencia de fondo en la evolución del deporte nacional. En distintos deportes, en efecto, estas décadas van a constituirse en una especie de edad de oro, debido a los éxitos después nunca repetidos.

Todo lo anterior provocó la existencia de una amplia gama de ídolos y figuras en distintos deportes, gran convocatoria de público a diferentes espectáculos

deportivos y, en la revista, la confirmación de que el deporte nacional debía mantenerse en la perspectiva de un trabajo, como hemos dicho, planificado y sistemático para lograr un progreso permanente. De igual modo, veía ratificada su misión autodesignada en orden a difundir y convencer de dicha perspectiva. En ese marco, es que el Campeonato Mundial de 1962 y el tercer lugar alcanzado por el fútbol chileno significó la consolidación de lo realizado en las dos décadas anteriores, tanto en el ámbito organizacional como deportivo y, a la vez, según la revista, un punto de lanzamiento de una nueva etapa que se suponía colocaba a la actividad en un plano superior. El por qué en las décadas siguientes ello no ocurrió y en muchos deportes más bien se entró en una profunda decadencia hasta la actualidad es materia de otra historia, la que excede los límites de este trabajo.

LAS REVISTAS DE HISTORIETAS CHILENAS

Vicente Plaza Santibáñez*

Consecuentes a su creciente gusto popular en el siglo XIX, los periódicos de caricatura fueron las primeras publicaciones especializadas de nuestro campo. Maximiliano Salinas, en sus estudios sobre los periódicos Juan Rafael Allende,¹ dice que estos se situaron al margen de la prensa elitaria o de sociedad, eran “emprendimientos” según el lenguaje de hoy, basados en recursos personales, con producción y distribución personal, dirigida al público popular de la calle, tal como lo eran también las hojas volantes de las Liras Populares. Esta posición autogestionada diríamos que era lógica por su crítica contra las élites, pero también se trataba de una elección, la cual implicaba la existencia de aquel público popular. Pese a ello, los tirajes de Allende o de Rosa Araneda podían llegar a varios millares, superando a los periódicos y revistas oficiales, en el sentido industrial e ideológico. Dentro de esa prensa oficial habían también, desde luego, publicaciones de caricaturas o de prensa ilustrada.

Ahora bien, en cuanto a las caricaturas que ilustran tanto los periódicos de Allende como la prensa de “sociedad” ocurre una interrelación, porque hay un modo o estilo internacional en común, y porque específicamente algunos dibujantes, como Luis Fernando Rojas o Benito Basterrica, colaboran tanto en *El padre Padilla* o *El Padre Cobos* como en *Sucesos*, por poner el caso, y en su desarrollo profesional fundan sus propios periódicos, como lo hace Rojas con la *Revista Cómica* en 1895², enfocada para un público medio y alto. Se presenta quizá el problema nada nuevo de comprender, no ya si los medios de comunicación en sí mismos son neutrales, sino si las formas artísticas lo son, y si ellas en realidad trascienden a las intenciones editoriales. En este caso lo que pareciera responder a la pregunta es el interés de los artistas por su desarrollo profesional, que con la instauración de una industria editorial y periodística desde inicios del siglo XX, tenderán a interpretar a una popularidad media, o a la nueva forma de popularidad que los propios medios de comunicación comienzan a generar. Presumimos que desde entonces queda fuera lo popular de los pobres a quienes llegaban Allende y la literatura de cordel.

Estas caricaturas, consecuentes con su tiempo, conservan muchos rasgos de la Academia de Bellas Artes. Pero en los periódicos de Allende habría que notar, como en el caso del dibujo “A veranear... después de no hacer nada”,

* Magíster en Artes, Universidad de Chile.

¹ Maximiliano Salinas, Daniel Palma, Christian Báez, María Donoso: *El que ríe último. Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (DIBAM, 2001).

² Kenneth McFarlane: “Pasando Revista. Una mirada a las revistas de historietas chilenas.” En: *6º Anuario del Día de la Historieta*. Ergocomics, Santiago, 2008. (p.11-21).

que, necesitando representar los cuerpos de los pobres, el dibujo denota una vacilación al definir con rayados y segmentos “sucios”, desde el punto de vista académico, la misma suciedad y roturas de las ropas, y la bandera raída. Probablemente se deba a que el “modelo” está menos definido que las figuras de los burgueses, pero ese rayado, que no llega a poner tales rasgos en un estilo y en una forma estudiada previamente, es muy característico del dibujo adolescente o inexperto. En lugar de considerarlo una falla, vemos aquí la posibilidad de una representación que, aunque académicamente deficitaria, ligada a su contexto resulta culturalmente interesante, con más sentido que el que nos dan los dibujos “perfectos” de la pobreza.

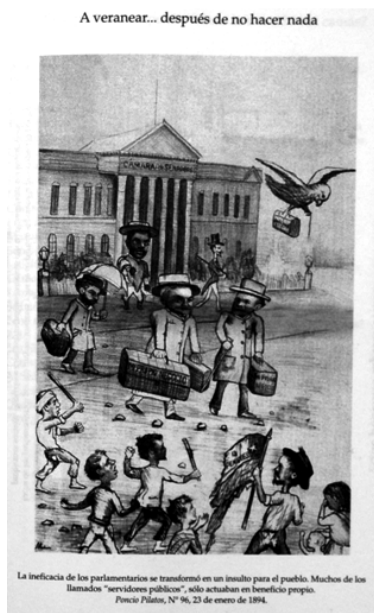


Figura 1. A veranear... después de no hacer nada. *Poncio Pilatos* N° 96, 23 enero 1894.
Fuente: *El que ríe último*, VVAA

Posiblemente la poesía en la literatura de cordel, que en Chile llamamos las Liras Populares, nos muestran una más genuina relación con el pueblo pobre de las urbes, en cuanto a sus formas y contenidos. Queda pendiente el estudio profundo de los grabados de las Liras Populares, que tanta identidad hoy día proyectan, gracias a la paciente y constante divulgación de Micaela Navarrete, al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, o a Fidel Sepúlveda, entre otros, quienes han estudiado en profundidad la poesía en décimas y a sus autores, los poetas populares. Desde luego, la diferencia de aquellos grabados, a los cuales nos referimos aquí, con las ilustraciones literarias que les fueron contemporáneas en la prensa oficial, es tan fuerte que se niegan a ser etiquetados como “ilustraciones”, sino que más bien podríamos hablar de ellos como dibujos populares. Populares no sólo por su pertenencia editorial y por su público, sino por la manera de ser de su grafismo “increíblemente tosco”, como lo describió

Rodolfo Lenz,³ tosquedad que es precisamente la contenedora de una profunda respiración cultural. Esos grabados nos plantean numerosas preguntas: ¿En cuánto corresponden a un dibujo intuitivo y adolescente?⁴ ¿Cuánto primó en

³ Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile, Siglo XIX*, Santiago, CCE, 2003.

⁴ Autores como Stern, Lowenfeld y Vigosky coinciden en que entre los 14 y los 18 años se llega a un punto de desarrollo dibujístico que queda detenido, sin evolucionar más durante la vida adulta, si no accede el impulso vocacional, el talento innato, o un aprendizaje posterior. Muchas de las figuras no parecen concebidas en una racional-

ellos la función comunicativa, y qué cosas querían comunicarse gráficamente?, ¿Cuánto influye en su peculiaridad la difícil técnica de la xilografía?, ¿Cómo comprender la diferencia de lectura entre su momento y hoy día?, ¿Por qué su tendencia a la sonrisa y la expresión dulce, ajena muchas veces a los mismos temas ilustrados? Hay en los más característicos y divulgados un estilo unitario, una similitud de imagen, y se distinguen por lo menos dos manos principales: un modo orgánico de las figuras, como el conocido grabado del pliego “Ayes y lamentos del criminal Yuta”, de Daniel Meneses (que también podemos llamar “Homenaje al coliseo popular”, según el subtítulo de uno de sus poemas), dibujo dividido en cuatro escenas, con figuras sonrientes y como apoyados en las puntas de los pies, con una modelación corporal de sensibilidad táctil y curva. En este mismo estilo o mano podemos nombrar el extraordinario e inventivo “Gran choque entre la policía y el pueblo de Santiago”, pliego de la colección Alamiro de Ávila, igual que el anterior. El otro modo es más recto y geométrico, y puede verse en “El niño con dos cabezas”, o en “Fusilamiento del reo José Agustín Espinoza”, de José Hipólito Casas Cordero. Rodolfo Lenz menciona a Adolfo Reyes, el Tamayino, también poeta, que hace grabados con un cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de raulí, para sus propios pliegos y por encargo de sus colegas.



Figura 2. Estilo orgánico o curvo: “Ayes y lamentos”, de Daniel Meneses.
Fuente: *La lira popular. Poesía popular impresa del siglo XIX*, Colección Alamiro de Ávila, Biblioteca Nacional / Editorial Universitaria / DIBAM, Selección y prólogo de Micaela Navarrete, 1999, Santiago.

zación de perfiles de las cabezas y los pies y frentes de los cuerpos y las manos, como el dibujo egipcio, sino que hay una combinación entre torsos representado en frente y en perfil, por ejemplo, en las figuras del huaso y el “futre” o en “El niño con dos cabezas”.



Fusilamiento del reo José Agustín Espinosa

Figura 3. Estilo recto o geométrico: “Fusilamiento del reo José Agustín Espinosa”, de José H. Casas Cordero. Fuente: Ídem Fig. 2

En las tres colecciones existentes de lirar populares en el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional, encontramos otros tipos grabados, y otras manos. Algunos probablemente son debidos a artistas con formación académica, notorios por los modos de tratar la figura humana y la composición, que conservan la unidad con los más característicos quizá solamente por la técnica. Hay otros que parecen realizados por una mano que es hábil pero denota alguna ingenuidad, por ejemplo, el del pliego de Rosa Araneda “La mujer que se volvió culebrón”, de la colección Lenz, de mucha fuerza expresiva, donde hay buen dominio formal y a la vez cierta dificultad del corte. También hay dibujos a pluma, lo cual querría decir que los poetas podían enviar a hacer el cliché desde un dibujo, o bien se trata de aguafuertes. Uno de ellos es el numerado RL02-06 (colección Lenz), que representa un fusilamiento, con un dibujo ingenuo, donde la plumilla se nota por los achurados continuos de la sombra sobre el suelo, y la figura del cura se ve intermedia entre un dibujo sencillo de adolescencia y el estilo de las figuras de las historietas. No está demás advertir que estas anotaciones se deben a un estudio todavía muy inicial. Por otra parte, los clichés de imprenta que completan y adornan muchos pliegos, y que no tienen la menor relación argumental con las poesías, como lo notaba Rodolfo Lenz, indican probablemente que las imprentas los compraban y los ofrecían a los poetas. Unos son grabados realistas, de influencia europea, de técnica minuciosa, de los usados por la prensa oficial y de sociedad; otros son figuras cómicas, en el naciente estilo de las historietas, que ya notamos en el ejemplo anterior. No son caricaturas de personas reales, sino figuras simples, por ejemplo, las que hay en la colección Lenz, el pliego “Cuando pienso en casarme”, del poeta Raimundo Navarro, “el ahorcado” en RL12-06, o la figura de “la muerte del pájaro niño”, en RL11-28. Por las características humorísticas del dibujo de “el ahorcado”, con un trazo ondulante, notamos que los perfiles

del conocido grabado de “Ayes y lamentos”, que tiene similitud, se relacionan a una tendencia de buscar un método técnico simple, debido a la dificultad de la xilografía, pero movido por la intención de comunicar una forma agradable, que encuentra en las líneas onduladas, o en la solución de ojos con dos cortes, sin intentar representar un ojo realista (como sí lo hace el otro modo o estilo de cortes rectos).

Se ve que no hubo un aislamiento o desconocimiento entre esas extraordinarias xilografías más características, ni de sus autores, y las formas académicas y comerciales de imágenes. Pero estos grabados tan profundamente originales, al desaparecer la literatura de cordel, serán reemplazados por aquellas imágenes de los clichés y las historietas cómicas, que ya las acompañaban, y que ocuparán desde entonces todo el campo de la imagen gráfica y dibujada en la prensa y las revistas durante el siglo xx, donde experimentan sus propias evoluciones y modas hasta hoy día. Entre ambos tipos de dibujo queda nítida la diferencia entre una cultura popular o una gente popular (la de las Liras y la poesía popular, y hasta cierto punto la de los reclamos representados por los periódicos de Juan Rafael Allende), y otra cultura popular, puesto que no es elitaria ni docta, que adviene en ese mismo momento, generada por los medios de comunicación industrializados y los receptores medios, la que más tarde será entendida como la “cultura popular de masas” en los países industrializados, abrillantada en los años sesenta como “cultura pop”.

El desarrollo artístico en las revistas ilustradas y las posteriores revistas especializadas de historietas corresponde a este lado de la industria, que nos dice (o nos impone) que el circuito de publicación y lectura es uno solo, y sólo pueden entrar en él quienes sean capaces de competir con empresas progresivamente más poderosas durante el siglo xx, a medida que, precisamente, la competencia real se torna cada vez menos posible, hecho normal en sociedades como la chilena. Allí se desarrolla este campo, que permite la profesionalización de dibujantes chilenos que adaptarán las influencias internacionales y con ellas las normas de una academia particular, que se transmite entre unos y otros, o por el ejercicio de copiar.

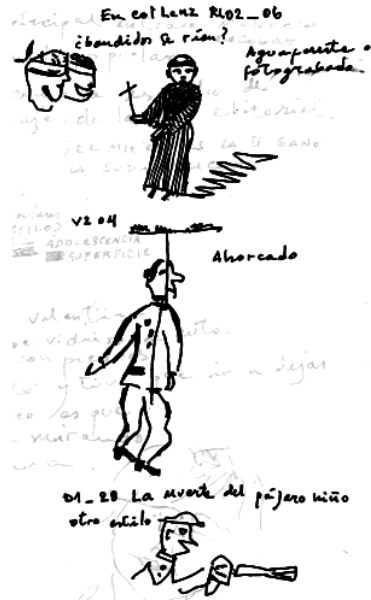


Figura 4. Cura, dibujo a plumilla o aguafuente, El Ahorcado, El pájaro niño. Apuntes de figuras mencionadas. Fuente: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional.

Viniendo del formato de la saga en la revista *Fausto*, aparece en 1949 la revista *Okey*, especializada en historietas, donde, como sabemos, aparece el *Condorito* de Pepo. Se puede notar que, desde una conexión más bien cultural de los grabados de lirás populares, pero con las cuales no se tiene ahora conexiones, y otra social o política de los periódicos de caricaturas, que ha recuperado cierta sustancia en el personaje “Verdejo” de *Topaze*, según expone Maximiliano Salinas en su reciente libro sobre el tema, *Condorito*, ya claramente apolítico y para todo público, fue, según lo contaba el mismo Pepo, una búsqueda de representar “la chilenedad”. Es decir que “lo chileno” se tiene como un algo generalizable y transversal. La falta de identidad aqueja a los grupos altos y medios, los primeros siendo productores de la industria cultural y los segundos receptores, identidad que el personaje viene a representar de manera talentosa. Pienso que quizá para su público contemporáneo, la identificación no se debiera tanto al supuesto origen subproletario o lumpen de un *Condorito* delincuente a causa del hambre, sino a su capacidad de instalarse con talento en el humorismo transversal que ese público ya admiraba en Chaplin o en Cantinflas, donde el mismo tipo de pobreza era un elemento vital.

Es posible que seamos las generaciones posteriores las que creemos ver, en esos rasgos de las primeras páginas de *Condorito*, una especie de sentimiento popular de los pobres, ya sea como un potencial o como una promesa incumplida. El arraigo de *Condorito* quizá estuvo en una popularidad transversal y despolitizada, donde se mezclan vecinos pobres y medios, y donde los ricos parecen gente tranquila. En el libro N° 2 (3ª ed., 1955) se perciben todavía relaciones personales muy llenas de inter-historias sugeridas en los globos: “Hola, don Lucho, ¿echamos una manito de billar? –Conforme, pero me das la partida en 300 carambolas”; “¡Qué te has creído, gusanillo raquíutico, asaltarme a mí!”; “Manda a decir doña Panchita que vaya, porque el techo se le gotea”; y por otra parte tenemos figuras y situaciones reconocibles y gratas para esa sensibilidad: los amantes en las plazas, los niños pichangueros, los amigos del barrio, hacer que los rotitos le ganen a los oficinistas, y los oficinistas a los burgueses. Y es desde luego el dibujo y la perfecta narratividad de cada página la que explica mucho del atractivo. La forma moderna del dibujo y la secuenciación de las historietas en *Condorito* ya está asentada, así como el gusto por las historias cómicas más que por las de aventuras de dibujo realista.

Tuve la suerte de hojear, gracias a un amigo, un empastado de *Okey* de su año XI, es decir de 1960, en el cual las páginas de *Condorito* siguen resaltando hoy entre la superposición acumulada de historietas de aventuras y fantasía, la mayoría importadas y poco atractivas a pesar de que se trate de versiones del *Flash Gordon* de Raymond. Hay en estas un dibujo alambicado, con una maraña de achurados y abundancia de textos mecánicos, probablemente de linotipias, en medio de las cuales *Condorito*, a la vuelta de la página, se destaca por la nitidez de las figuras y contornos, por la limpieza de sus formas, por la expresividad humorística, y porque entre tantas historias en saga, cumple el deseo de algo completo, terminado, y gráficamente asible al primer vistazo. Subestimar la

importancia de *Condorito*, y de Pepo como un talento humorístico y dibujístico sería una confusión, como la que me parece tuvieron, en cierto aspecto, los autores de la revista *Matucana* en la segunda mitad de los ochenta, quienes, tal vez a causa de esa “promesa incumplida” de un personaje que se convirtió en un típico producto de la industria de masas, pusieron el rótulo “Mierda” atravesado precisamente sobre una de las páginas antiguas y brillantes, y no sobre la fatiga de su repetición que salía en esos mismos años.

De cualquier modo, el gesto de esos jóvenes era decidor y tiene sentido. La crítica se dirigía a las historietas típicas de la industria de entretenimiento, industria que para esa época había dejado de producir revistas chilenas, y sólo mantenía a *Condorito* y a personajes estadounidenses en los kioscos. El fin de los títulos chilenos ocurrió durante la década de los setenta, con el “apagón cultural”, paralelo al declive internacional de la industria de historietas. Después, como eco de una nueva corriente internacional, surge un movimiento de publicaciones independientes y Fanzines, que tuvo un antecesor importante en *La Chiva*, entre 1968 y 1970. Esa actividad se hace notoria hacia 1986-1988 en revistas como la mencionada *Matucana*, *Ácido*, *Trauko*, *Bandido*, *Catalejo*, cuyas voces hablan desde la subjetividad y la ironía, desde la crueldad y la descreencia, o también desde la depresión. Desde luego, el contexto del fin de la dictadura explica buena parte de su resonancia, con tirajes que llegaban a las 3 mil copias como máximo en el caso de *Trauko*. Aparecen como discursos contraoficiales, y presuponen una evolución internacional del género, así como un auge renovador. Desde nuestra perspectiva, vemos que retorna la autoedición, las gestiones individuales o grupales a mediana y pequeña escala, que estuvieron en el inicio del campo, con la prensa caricaturesca y la literatura de cordel. Aquellas eran paralelas y competidoras de la prensa oficial todavía preindustrial, éstas aparecen cuando ese campo había quedado en descampado.

Se trazaría un mapa histórico, por así decir, aunque bastante simplificado, donde las revistas de caricaturas e historietas independientes están al principio y al final del siglo xx, y en medio se encuentra la presencia hegemónica de la editora Zig-Zag, y posteriormente de Lord Cochrane, Quimantú y Gabriela Mistral. No se trata de etiquetar las situaciones o las actitudes, porque los dueños de las grandes editoras pueden llamarse a sí mismos independientes con todo derecho. Llamamos aquí independientes (y quizá habrá otro término más apropiado) a las revistas y los trabajos que acusan, por unas u otras razones, la conciencia de estar separados de lo que el lenguaje actual llama “mainstream”, sabiendo que hay muchas otras publicaciones que aunque debidas a iniciativas y recursos personalizados, se presentan sin embargo como tal “mainstream”, o intentan insertarse allí. Todo esto correspondería a la adopción diríamos normal de las tendencias que llevaron a la proliferación de revistas y editoriales independientes en Estados Unidos, Canadá o Francia desde la década de los ochenta, si no fuera porque encontramos en nuestra propia historia aquellos documentos de una experiencia en su momento des-sujetada, que iluminan aspectos de las experiencias actuales, y de sus posibilidades. Los grafismos de

las Liras Populares, por ejemplo, nos hacen pensar que los modos de dibujar también se separan de la sujeción de las academias, ya sea las del arte o las de los “cómic”, y hay quienes en ello vemos posibilidades culturales, mientras otros la utilizan como una iconografía para citas. El momento de las revistas de “cómic para adultos” de los ochenta fue breve, debido seguramente a su propia irregularidad, pero también al nuevo apagón cultural y político de la década de los noventa, al menos en el terreno de las publicaciones independientes y críticas. Pero el movimiento de fanzines, que sustentó su origen, continúa hasta hoy, en circunstancias más difíciles de recepción, y es éste proceso el que, a mi modo de ver, puede tener relaciones importantes con las primeras publicaciones independientes de caricatura y poesía popular, aunque es necesario un estudio que pueda encontrar los vasos comunicantes o refutar la hipótesis. Un indicador lo encontramos en el modo de dibujar y de narrar, que de nuevo asoma en rasgos de adolescencia y de anarquía formal, de imperfección en cierto modo aceptada. El cierre de las revistas y de las mismas editoriales de historietas implicó posiblemente, entre otras cosas, la pérdida de sentido de la “academia” historietística. Finalicemos este imperfecto intento hablando un poco de aquellas revistas masivas, de Zig-Zag y Quimantú.

Durante el siglo xx en Zig-Zag se desarrolló el estilo de las historietas que, como vimos, ya asomaba en las propias liras populares. Por razones que a veces presumimos propias de una inclinación idiosincrásica, las caricaturas y el humorismo, para niños y adultos, fueron los planos más fecundos para los dibujantes chilenos, y el caso de *Condorito* lo confirma. El humorismo político, o el que se propone como seña y crítica de identidad nacional, como es el caso inicial del personaje Von Pilsener, de Pedro Subercaseaux, sigue siendo el terreno más estudiado, posiblemente por su referencia y hasta su injerencia dentro de la vida pública y de las cosas serias, aunque sea en broma. Las antiguas y notables revistas para niños, como *El Peneca*, *Simbad*, *El Cabrito*, y más tarde *Cabrochico* o *Mampato*, aunque no tan estudiadas como las del humorismo político, son resaltadas por la memoria intelectual y poética de quienes cuando niños fueron sus lectores. Coré, especialmente, fue un genio del dibujo y la ilustración de literatura infantil.

Las revistas especializadas de historietas no parecen significativas para la Historia, quizá porque no comentaban la vida pública, al contrario, eran un producto para la evasión. Tampoco pueden sostenerse por una función didáctica o formativa, sino sólo por su propio atractivo: eran un medio de entretenimiento. Esto exige verlas en su propio terreno estético, el de la narratividad, la ficción, y la imaginación dibujada. *El Jinete Fantasma*,⁵ que apareció en Octubre de 1965, según la investigación de Cristián Díaz Castro,⁶ tiene una trama argumental planeada

⁵ Agradezco a Mauricio García y al Museo de la Historieta Chilena posibilitarme la lectura de las revistas que a continuación abordamos, y los fehacientes comentarios y datos que me entregó sobre ellas.

⁶ Cristián Díaz Castro, *La historieta en Chile*, Valparaíso, 2001, En *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, entregas seriadas, números 6 al 15, y 17, 2002-2005.



Figura 5. *Jinete Fantasma* N° 2, detalle, p.9

sentimiento paterno le hace enviar tras sus pasos a un adulto y curtido cowboy, ángel custodio o “jinete fantasma”, para que intervenga discretamente en los momentos álgidos, en suma, para que el unigénito no termine muerto a poco andar, antes de aprender a valerse por sí mismo en las tierras “salvajes y aún inhóspitas” del viejo Oeste.

Resulta interesante que, aunque pertenece a la época en que el relato marcha impulsado por la palabra del narrador omnisciente, y descansa en él, aquí el relato de esta trama argumental está hecho por las acciones y el ritmo de los cuadros, con el dibujo nocturno de Juan Araneda, y no solamente por el diálogo informativo o los recuadros del narrador, que es uno de los problemas más frecuentes de aquellas historietas. Diríamos que el narrador cuenta asuntos previos y adyacentes, describe sentimientos, pero no se refiere a escenas que no estén dibujadas en las páginas, logrando en ese sentido que todo esté “dentro” del relato. En los primeros episodios, especialmente, el fondo épico está trabajado como una comedia, sin necesidad de que el dibujo se caricature, y el humor conduce la mayor parte de los diálogos y acciones. En el N° 2, “Cinco ases”, dibujado por Manuel Rojas, Bobby aprende el arte de las trampas en las cartas, con un viejo tahúr y su hija, mientras Vance (el “jinete fantasma”) siente la natural hambre y sed de un viaje a la sombra, y les roba un plato de pollo y una botella. Ahora bien, el pollo lo cogió la chica de una cerca vecina, y si es buena cocinera, “espere a verla manejar las cartas”, dice el viejo papá. Este tinte humorístico del desliz y la transgresión, originadas en la falta total de ingresos, lo sentimos propio de un entretenimiento popular, sin pretensiones, que finalmente adhiere a la moral tradicional sin que resulte por eso una proclamación de conservadurismo. Desafortunadamente, todo esto se irá disolviendo posteriormente en una especie de seriedad seca, que tiende al melodrama y la exacerbación del choque entre buenos y malos, es decir, al maniqueísmo, con

para continuidad permanente en episodios de 16 páginas: el camino de aprendizaje de vida o de madurez de Bobby Noland, un joven de 23 años. El tópico del viaje iniciático, acompañado de los cuasiromances con atractivas chicas en cada episodio, encaja por supuesto en el molde mismo de la lógica novelesca y épica del western. Se trata de una especie de destierro decretado al joven Bobby por su padre, hombre duro que se percata del error de haberlo educado como un “monstruo intelectual” en la ciudad, pero cuyo

las peleas a golpes o los enfrentamiento a tiros como centro de interés, lo cual es simplemente la explotación desde arriba de un gusto popular-infantil, y se pierde el más elaborado trabajo sobre los caracteres y las relaciones entre los personajes que hubo antes, el cual hacía atractiva la historia. En el N° 178, el episodio “La muerte del pistolero”, donde Bobby no aparece y “el fantasma” luce un traje blanco de vistosos flecos, y una capucha (también su caballo), el conflicto ya está estructurado en torno al poder y a la defensa manifiesta de la propiedad privada, asuntos que dirimen lo bueno y lo malo, sin una gota de humor. Antes que pensar en una tendencia idiosincrásica al melodrama y la seriedad, podemos pensar que, enmarcado en la producción industrial, se escogió para el argumento y a veces para el dibujo lo más simple de hacer.

Examinadas desde el punto de vista literario e ideológico, como lo hizo Manuel Alcides Jofré en 1986⁷ respecto a las revistas de historietas chilenas, aceptamos que *El jinete fantasma*, en un inicio interesante, se convierte en una paraliteratura comercial, que entre líneas o en forma manifiesta proclama los valores dominantes de una sociedad alienada, sin señas ni reflexión sobre la contradicción humana ni menos sobre los problemas locales. Esta crítica general sobre la cultura de masas sigue válida todavía en muchos aspectos. ¿No seguimos viendo cosas así como torpes justificaciones de la represión policial en historietas actuales?⁸ Pero su metodología, muy exacta para los niveles de contenidos y connotaciones, es insensible al atractivo de la narración o del dibujo, al gusto, y a los aspectos más irracionales de la fascinación y de la entretención. Parece que la crítica se agotara en las conclusiones sobre los contenidos profundos y latentes de orden psicosocial y político, como se ve claramente también en los estudios de Dorfman y Mattelart. En un punto, Jofré se pregunta si en el dibujo no habrá elementos ideológicos que debieran ser estudiados. Probablemente no los hay, pero su pregunta es pertinente. Por lo mismo, no se trata de refutar esa crítica, sino necesariamente de relativizarla.

El jinete fantasma fue uno de los títulos que Zig-Zag vendió a la nueva editorial estatal Quimantú, en 1971. En el N° 209, de agosto del 71, según los datos de Cristián Díaz, las historietas importadas que la acompañaban son reemplazados por propuestas chilenas: *Patrullera 205* y *El Manque*, mientras la historia principal hará un vuelco tres números más adelante cuando Vance “se pone del lado de los indios en una disputa de tierras”. El experimento de Quimantú, valioso en muchos sentidos para el género de las historietas, intenta sacar de escena algunos puntos estructurales, como la figura exaltada de los héroes, según cuenta el mismo Jofré, y revertir el sentido de otros. Si antes el personaje defendía a los propietarios, ahora defenderá a los desposeídos. Lo que en Chile se hace impulsado por un contexto político extraordinario y fatal, como sabemos, internacionalmente se ha estado haciendo, antes y contemporáneamente, de

⁷ Manuel Alcides Jofré, *Publicaciones infantiles y revistas de historietas en Chile: 1895-1973*, Céneca, 1986.

⁸ En el episodio “No hay lugar para los débiles” de *Zombies en la moneda*.



Figura 6. *El Manque* N° 243.
“El regreso”

modos parecidos. Las historietas de Quimantú, como las de Zig-Zag, son irregulares: la misma conversión de *El jinete fantasma* en un gringo anti-gringo no atrae porque hay una sequía narrativa, sin humor, sin espíritu, todo sabe a prédica, también en los dibujos. Por otro lado, en las historias de *El Manque*, según el personaje creado años antes por Mario Igor, hay episodios de notable construcción argumental y narrativa, como “El regreso”, del N° 243 (*Jinete fantasma* cambió el título a *El Manque* en el N° 221), en el cual la historia se hila en base a las relaciones entre los personajes, y desde ellas se perfilan los conflictos contextuales; el final de la historia toca una contradicción humana permanente. Quizá *El Manque* tuvo su mejor momento en Quimantú, y no se debe a su contenido planificadamente “popular”, sino a una narración fluida de los cuadros y por la

penetración en los conflictos. Posteriormente, en la dictadura militar, la revista retoma las ideas originales de Mario Igor, hay un mejor dibujo, si se quiere, pero de nuevo aparece el maniqueísmo que entorpece la lectura, como pasó con *El jinete fantasma*. Sería necesario estudiar las revistas de Quimantú, tal como nos hace falta conocer mejor las revistas de Zig-Zag en su trabajo narrativo y dibujístico.

ESTRATEGIAS DE PODER Y VALORES POLÍTICOS EN *MAMPATO* (1968-1978)*

Jorge Rojas Flores**

INTRODUCCIÓN

Las formas de entretención y la ocupación del tiempo libre alcanzaron múltiples formas a lo largo del siglo xx. La lectura de revistas fue una de ellas, experimentando un extraordinario desarrollo a partir de los años veinte, con notables títulos orientados hacia distintos públicos. Los cambios que experimentó la oferta de títulos es indicativa tanto de la ampliación de la demanda en la población como de los adelantos técnicos que permitieron imprimir a bajo costo con diseños cada vez más atractivos.

Las ediciones impresas a una tinta (como *Vea*), o bien acompañadas con vistosas portadas a color (*Zig-Zag*, *Margarita*, *Eva*, *El Peneca*), muchas veces a cargo de renombrados dibujantes, fueron sustituidas en los años sesenta por revistas completamente a color (*El Siniestro Doctor Mortis*, *Paula y Mampato* entre varias más). Los extensos textos acompañados de ilustraciones (por ejemplo, en *Don Fausto*) fueron reemplazados por formatos más recargados de imágenes (como *Okey*, a partir de 1949).

En este contexto, se fue haciendo frecuente la presencia de historietas en algunas de ellas, transformándose a veces en su elemento central. Así como los diarios las incorporaron en sus páginas, hubo también revistas que las utilizaron como complemento, surgiendo más tardíamente algunas totalmente dedicadas a ellas.

Aunque el propósito de las publicaciones periódicas con historietas, o que las integraban en secciones estables, fue muy heterogéneo, varias estuvieron destinadas a combinar fines de entretención con objetivos formativos o morales. El carácter moralizador de *El Peneca* estuvo más asociado a los numerosos textos ilustrados que contenía. Las primitivas historietas, en formato de didascalias, fueron un complemento atractivo, aunque su propósito central era entretener por medio de las series de aventuras (por ejemplo, “Quintín el aventurero”) y humorísticas (“Papá Rucha y su hijo Mote”).

* Una versión ampliada de este artículo será publicada próximamente bajo el título “Lucha política y conciliación de clases en una revista de historietas: el caso de *Mampato*, 1968-1978”, en revista *Historia Política*, editada en Buenos Aires.

** Doctor en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago de Chile. Docente de las universidades Alberto Hurtado, ARCIS y Pontificia Universidad Católica de Chile.

En el extremo opuesto, la revista *Condorito*, que apareció con regularidad a partir de 1955 (antes era una tira cómica al interior de *Okey*), nunca tuvo un propósito formativo y su contenido no pretendía trascender la entretención fugaz, sustentada en chistes livianos, destinados a un público amplio.

Mampato, desde que surgió en 1968, tuvo una finalidad distinta, ya que se propuso explícitamente transmitir mensajes con contenido educativo a sus lectores, de una forma amena y entretenida. Su formato incluyó varias historietas y una de ellas, “Mampato”, cumplió esa finalidad.¹

Este trabajo se detendrá en esta serie en particular, buscando allí la forma específica en que se difundieron contenidos de formación política a sus lectores. Las aventuras que se relataban en ella fueron adoptando distintos componentes políticos de acuerdo al contexto histórico durante el cual se publicó: los últimos años del gobierno de Eduardo Frei, el período de la Unidad Popular y la primera etapa de la Dictadura Militar. En este recorrido esperamos mostrar los modos en que fueron representados los proyectos políticos, el sentido de justicia, las formas de acción política y el derecho a rebelión frente a las tiranías.

MAMPATO: LA REVISTA Y LA HISTORIETA

Desde su aparición en 1968, la revista *Mampato* empleó técnicas de diagramación bastante atractivas, con abundante aplicación de color. Este no se redujo a las cubiertas, sino que se extendió también a las páginas interiores. A principios de esa misma década, Zig-Zag, la editorial más importante de aquellos años, había comenzado a utilizar ampliamente el color, en su producción propia y en los títulos extranjeros que publicaba, como las series de Walt Disney.

Mampato, por tanto, no fue pionera en ese sentido, aunque su éxito la destacó del resto. La revista tuvo una frecuencia quincenal hasta marzo de 1971 y a partir de entonces se transformó en semanal. Inicialmente la tirada era de 25 mil ejemplares, una cifra importante, pero modesta en comparación con otras que sobrepasaban las 30 mil. Sin embargo, ese fue solo el comienzo, pues a fines de 1971 se vendían entre 90 y 100 mil. Tras ese período de expansión, que duró algunos años, la publicación entró en una etapa de estancamiento. Hacia el final de la década, vendía cerca de 30 mil ejemplares.²

Mampato fue bastante variada en su contenido, distribuido en 56 páginas. En distintas épocas, incluyó secciones de cartas y dibujos de los lectores (“El correo de los amigos” y “Nuestra página”), una novela o cuento clásico adaptado e ilustrado, manualidades (cerámica, carpintería, costuras), recetas de cocina, cancioneros, temas escolares (biografías, historia, geografía, flora y

¹ Más detalles en Jorge Rojas Flores, *Las historietas en Chile, 1960-1980. Industria, discursos y prácticas sociales*, Santiago, Tesis para optar al Grado de Doctor en Estudios Americanos, Mención Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, 2012.

² *Qué Pasa*, 2/dic./1971. Carmen Rodríguez, “Mampato es un joven progresista”, en *Qué Pasa*, N° 1342, 28/dic./1996, pp. 72-74.

fauna, arte), entrevistas a niños y adultos, fotografías de artistas (“Galería de estrellas”), noticias de actualidad (“Por aquí... y por allá”) y varios pasatiempos (crucigrama, recortables, etc.). A esto se agregaron las características historietas, tanto de aventuras como humorísticas, de origen extranjero (europeas en su mayoría) y chilenas.³

Si consideramos la forma en que se distribuyó el espacio de la revista, el material escolar ocupó un lugar importante dentro del contenido de *Mampato*: al contabilizar el número de páginas, cerca de un tercio estuvo dedicada a reforzar directamente contenidos escolares (flora, fauna, historia, geografía y novelas ilustradas), además de otros segmentos que tenían una intención educativa no formal (por medio de entrevistas y reportajes). La pura entretención siempre ocupó un menor espacio. La publicidad comercial tuvo un lugar secundario. En los primeros años, los lectores fueron consultados al respecto y estos rechazaron incluirla.⁴ A pesar de esto, de forma ocasional fue considerada.⁵

En cuanto a la composición del equipo editor, en sus inicios fue pequeño, a pesar de su frecuencia semanal y su elevado número de páginas. En 1971, en plena expansión, estaba compuesto por dos dibujantes, dos periodistas, un diagramador, su ayudante y la secretaria. En esta etapa inicial, no contaba con asesoría pedagógica, algo que ya se aplicaba en otros proyectos editoriales.⁶ En octubre de 1973 el equipo se había duplicado y llegaba a 14 personas, entre ellas, tres diagramadoras, tres redactoras y cinco dibujantes estables.⁷

El fundador de la revista, Eduardo Armstrong, fue su director desde octubre de 1968 hasta fines de 1973, cuando falleció. A partir de entonces le sucedieron varios encargados por períodos cortos, en su mayoría miembros del equipo desde antes. La periodista Isabel Allende estuvo hasta noviembre de 1974, cuando abandonó el puesto por razones poco claras (su inclinación feminista, presiones del gobierno por una polémica portada o bien el regreso de Roberto Edwards). Su precipitada salida obligó a que Sergio Araos Bruna asumiera transitoriamente el puesto durante un número, en noviembre de 1974. Los dos

³ Entre las historietas extranjeras más importantes podemos destacar “Tunga”; “Thor”; “Dan Cooper”; “Bernard Price”; “La tribu terrible” y “Max el explorador”. Entre las nacionales, “Dina y Nino en la tierra perdida de Mu”, de Máximo Carvajal; “Los apuntes de Emilio Bassot”, de Lincoln Fuentes; “Tolak” de Julio Berríos; “Martín y Diana”, de Santiago Peñailillo; “Yudex” y “Ki’o” de Mario Igor y Adrián Roca; “Chepita”, de Guidú, además de “Mampato” y otras menores de Themo Lobos.

⁴ *Mampato*, N°97, 24/nov./1971, p.3.

⁵ La propaganda, cuando apareció, ocupó una página completa dedicada a un producto: a fines de 1972 (N°146) se incluyó un aviso de Savory, para mantener el precio de venta, lo que no fue bien acogido por algunos lectores. Un comentario adverso en *Mampato*, N° 151, 6/dic/1972, p.3. En julio de 1976 fue el caso de Alimento FORTESÁN; en febrero de 1977, de Helado Favorito.

⁶ Los dibujantes eran Eduardo Armstrong y Themo Lobos; las periodistas eran Isabel Allende y Erna Borneck. *Qué Pasa*, 2/dic./1971.

⁷ *Mampato*, N°196, 24/oct./1973.

siguientes directores fueron artistas, Vittorio Di Girolamo, durante seis meses, desde fines de 1974 hasta junio de 1975, y Renzo Pecchenino, Lukas, desde entonces hasta junio de 1976. A continuación vino Isabel Wachholtz Aldunate, hasta mayo de 1977. El último director fue Nicolás Velasco del Campo, quien permaneció desde entonces hasta enero de 1978.

En varios planos, la orientación de la revista no fue cerrada. Por ejemplo, en materia religiosa no tuvo un tono muy marcado, aunque en ocasiones se resaltó el fin trascendente del hombre por sobre lo material, lo que llevaba necesariamente a Dios.⁸ En el tema sexual, aunque los comentarios fueron esporádicos, la revista criticó fuertemente la libertad con que se vendían revistas pornográficas en los quioscos, por su influencia negativa en los niños.⁹

La orientación política de la revista no fue muy nítida a lo largo de su existencia. Durante los años de la Unidad Popular tuvo cuidado de no alinearse en los dos bandos en pugna. Sorprendentemente algunos acontecimientos polémicos (como la visita de Fidel Castro) fueron descritos en un tono bastante condescendiente, incluso cercano.¹⁰ Algunos artículos causaron polémica entre los lectores. Uno de ellos criticó que en un reportaje sobre la reapertura del Parque O'Higgins no se hiciera notar la labor de concientización a favor del Gobierno que se desarrollaba allí (por parte de cantantes y titiriteros que acompañaban a los niños). Además, acusaba a la revista de caer en la tentación de hacer política de una forma "sutil". La dirección de la revista lamentó esos juicios y negó que quisiera hacer política de manera abierta ni embozada, ya que sólo pretendía informar: "Quien desee encontrar propaganda camuflada, puede hallarla hasta en una puesta de sol".¹¹

A pesar de estos reclamos y del tono poco conflictivo contra la Unidad Popular, claramente *Mampato* no era una revista de izquierda ni cercana al proyecto de la Unidad Popular. De hecho, para la izquierda (más bien para una parte de ella), el modelo de revista progresista lo representaba *Cabrochico*, editada por Quimantú, en manos del Gobierno.¹²

En 1973, el editorial comenzó a preocuparse de la situación del país e hizo comentarios a favor de un mínimo respeto.¹³ En mayo de ese año se pronunció contra el "vandalismo" desatado en algunas manifestaciones callejeras, que

⁸ *Mampato*, N°180, 27/junio/1973, p. 3.

⁹ *Mampato*, N°176, 30/mayo/1973, p. 3.

¹⁰ A fines de 1971, informaba del viaje de Fidel Castro, resaltando las "calurosas y afectuosas muestras de aprecio" que recibió, *Mampato*, N°97, 24/nov./1971, pp. 3 y 49.

¹¹ *Mampato*, N°159, 31/enero/1973, p. 1. El aludido reportaje apareció en el N°155, 3/enero/1973, pp. 50-51.

¹² Rojas, *Las historietas en Chile, 1960-1980*.

¹³ También esto se apreció en la sección "Correos de los mampatinos". En ella, un lector de 13 años contaba la división que había en su curso en dos bandos, por razones políticas: se había llegado a la agresión física y algunos ni se hablaban; la revista lo alentó a discutir el asunto en el consejo de curso, tratando de acercar posiciones. *Mampato*, N°169, 11/abril/1973, p. 49.

iban más allá de la defensa de principios o ideologías políticas, y parecían una expresión de cierto instinto de destrucción.¹⁴ Según el director, algunos lectores habían escrito para reclamar por este comentario, justificando los hechos violentos y culpando de ellos al bando contrario.¹⁵ En julio, la revista criticó las descalificaciones mutuas, ya sea de “marxistas” o “momios tales por cuales”, que solo profundizaban el odio entre padres, hijos, hermanos y amigos.¹⁶ Al momento del Golpe, un número especial dedicado al Ejército de Chile obligó a que el director (formalmente era Armstrong, aunque ya enfermo¹⁷) explicara que este había sido preparado desde antes, con ocasión de las Fiestas Patrias. Anticipándose a los reproches, el texto expresaba que seguramente los “malpensados” dirían que actuaban como “sediciosos” (típica expresión de izquierda) o “pateros”. Respecto de la participación política de los militares no se pronunciaba, pero nadie podía dudar que “el papel que les corresponde” (frase resaltada en el texto, probablemente en alusión a la protección de las fronteras) lo habían asumido gloriosamente, “proporcionándonos seguridad y orgullo”.¹⁸

En mayo de 1974, una extraña portada con cuatro gorilas, tema central de aquel número, provocó la protesta del Gobierno.¹⁹ Es probable que ello haya incidido en la salida de Isabel Allende de la dirección, a fines de ese año. Poco después, un episodio de “Mampato”, donde el protagonista se enfrenta a un aviador, llevó a la suspensión de la serie durante unas semanas, para ser continuada más tarde.²⁰ La revista misma, sin embargo, no experimentó interrupciones.

Al parecer, estos episodios se produjeron por exceso de celo del Gobierno militar y no por una acción testimonial o crítica de algunos dibujantes hacia la situación del país. Las sospechas pudieron deberse a la existencia de algunos simpatizantes de izquierda (también de centro) en el equipo de dibujantes y guionistas, y de otros tantos que habían trabajado en Quimantú durante la Unidad Popular, lo que despertaba suspicacias sobre su orientación política.²¹

¹⁴ *Mampato*, N°173, 9/mayo/1973, p. 3.

¹⁵ *Mampato*, N°175, 23/mayo/1973, p. 3.

¹⁶ *Mampato*, N°181, 4/julio/1973, p. 3.

¹⁷ En algunos momentos Isabel Allende subrogó a Armstrong en su cargo. Por ejemplo, en marzo de 1973 apareció su nombre en el espacio reservado al director. En abril volvió a firmar Armstrong como director.

¹⁸ *Mampato*, N°191, 12/sept./1973, p. 3.

¹⁹ *Mampato*, N°226, 22/mayo/1974. Sobre la polémica, véase Isabel Allende, *Paula*, Plaza & Janés, Barcelona, 1994, p. 223.

²⁰ “El Piloto Loco”, de Themo Lobos, fue suspendida entre los números 258 y 262. Reapareció en el N°263. Themo Lobos recuerda el disgusto que se generó en el Gobierno por esa referencia. Al respecto, véase la entrevista de Macarena Gallo, “Themo Lobos, dibujante: Mampato siempre fue de izquierda, igual que yo”, en *The Clinic*, N°420, 17/nov./2011, pp. 17-19.

²¹ En una u otra condición estuvieron Guidú, Eduardo de la Barra, Themo Lobos y Máximo Carvajal. A mediados de 1973, se mencionó en la revista que en ella trabajaban personas “de las más diversas y contrarias ideologías”, aunque eso no influía en su contenido. *Mampato*, N°175, 23/mayo/1973, p.3.

Durante la Dictadura, la revista evitó referirse a la situación del país, aunque ocasionalmente hizo comentarios que daban cuenta del clima político. Por ejemplo, a mediados de 1974 se hizo cargo del llamado a la “reconciliación” que hacía la Iglesia Católica. Los niños eran los llamados a comenzar este proceso, que los adultos debían imitar.²² Ese mismo año, en septiembre, la revista (por entonces dirigida por Isabel Allende) publicó la biografía de los cuatro miembros de la “Honorable Junta de Gobierno”, en un tono no especialmente apologético, entendido por a otro texto referido a la “Primera Junta de Gobierno”.²³

La revista incluyó historietas de diverso tipo, como ya hemos indicado. Algunas se planteaban únicamente un propósito recreativo (por ejemplo “Max el explorador”), mientras otras también resaltaban ciertos valores (como “Thor” y “Tunga”, por citar algunas). El objetivo más claramente educativo quedó radicado en los reportajes y las entrevistas, así como en su historieta principal, “Mampato”.

En la creación de la historieta “Mampato” confluyeron los aportes de Eduardo Armstrong, Oscar Vega y Themo Lobos. La idea original fue del primero. Sin embargo, Vega y Lobos se encargaron de escribir los guiones y dibujar las aventuras del niño pelirrojo, generalmente de forma independiente, alternándose la responsabilidad. Solo en algunas ocasiones (los episodios ambientados en Roma y el Far West) la autoría fue compartida.²⁴

La trama de la historia se centra en las aventuras de un niño, de nombre Patricio, denominado familiarmente Mampato, quien viaja a través del tiempo y el espacio, acompañado de su cinto espacio-temporal. Themo Lobos agregó dos personajes a las historias, Ogú y Rena. El primero era un cavernícola que con su simpleza e ignorancia se complementó muy bien con la racionalidad y la inquietud intelectual del niño. Rena le dio una cuota de sensualidad y romance a algunas aventuras. Oscar Vega incluyó dos personajes adicionales, Xsé y Kolofón.

Si clasificamos el contenido de los episodios de “Mampato”, podremos apreciar que hubo historias de distinto tipo.²⁵ Algunos tuvieron una mayor ambientación histórica (“El Rey Arturo”, “Los Vikingos”, “Rapa Nui”, “En Bagdad”, “Los Mosqueteros”), mientras otros se sustentaron en tramas más fantasiosas, ubicándose tanto en la prehistoria (“Kilililis y Golagolas”, “Palito Májiko”) como en el futuro (“Rena en el siglo 40”, “Árbol Gigante”/“Rebelión de los mutantes”). En este último caso, hubo más libertad para imaginar el mundo en una época afectada por la guerra nuclear. También hubo episodios

²² *Mampato*, N°230, 19/junio/1974, p.3. Hubo también un concurso de dibujo infantil con ese tema central. *Mampato*, N°234, 17/julio/1974, p.3.

²³ *Mampato*, N°242, 11/sept./1974, pp. 23-24.

²⁴ En estos episodios, la responsabilidad recayó en uno y otro, sucesivamente, sin intervenir ambos en forma simultánea.

²⁵ Para los comentarios que siguen, hemos utilizado los títulos originales de los episodios y, en caso de no haberlos, emplearemos los que consideró el autor para su edición en formato de libro.

que observaron componentes más híbridos, al considerar cierta ambientación histórica, pero con una buena dosis de imaginación (“En Roma”, “La Atlántida”, “Piloto Loco”, “En el Olimpo”).

En “Mampato” el propósito educativo fue explícito, aunque esto se lograba de diversas formas: entregando información que incentivara en el niño curiosidad por ciertos temas; e incorporando una enseñanza moral en el plano de las relaciones personales (valoración de la amistad, el compañerismo y la lealtad; respeto a los padres) y algunos valores cívicos (exaltación de la libertad, la democracia y el patriotismo, denuncia del totalitarismo y la tiranía, crítica a la guerra nuclear y el armamentismo, defensa de la convivencia pacífica y los acuerdos, así como del derecho a la rebelión).

En los episodios históricos se tendía a entregar una abundante información que permitiera al lector saber de la época con cierto detalle. Por ejemplo, se hacía referencia a sus costumbres y se explicaban términos de la época. En otras ocasiones, la ambientación histórica cumplía una función más anecdótica, ya sea porque los personajes no habían sido reales o porque el dibujante ponía mayor atención a la trama. En las historietas futuristas, sobre todo en las creadas por Themo Lobos, hubo una tendencia a entregar un mensaje más intenso, ya sea una moraleja general o bien una enseñanza cívica.

El lenguaje utilizado en “Mampato” era más bien formal. La jerga popular o los modismos tuvieron cabida en forma excepcional y abundaban las expresiones eruditas. Por ejemplo, en el episodio ambientado en Bagdad se habló de muecín, prosternar, límpido y magnánimo, términos que no fueron explicados, mientras algunas expresiones árabes sí lo fueron.²⁶ Ogú logró romper este rasgo, con su peculiar lenguaje fonético (kustión, güeno, kompermisio, peskao, yiko, ñoña, mí nostaná morío) En el relato ambientado en la Reconquista algunos personajes populares utilizaron el habla tradicional campesina, aunque casi de un modo anecdótico: “¡Nuay naiden, su mercé!”, “infaliule”, “airede”.²⁷ Ocasionalmente se usaron expresiones de época, como “capo”, “choro” y “macanudo” y otras de cierta connotación política, como “hombrii”, característica de El Enano Maldito, popular personaje que apareció en algunos episodios.²⁸

Las historias más recargadas de alusiones a problemáticas políticas, como la lucha contra una tiranía, la defensa de la democracia, la libertad y la justicia, se concentraron entre los años 1970 y 1973, es decir, durante la Unidad Popular. Tras el Golpe, encontramos menos referencias a estos temas, por razones obvias, aunque no una omisión total. A lo largo de todo el período, es posible identificar una continuidad en los valores promovidos por el personaje, en particular, en los guiones creados por Themo Lobos. Este dibujante señaló en una reciente entrevista que la serie tuvo un contenido político, calificando a su

²⁶ *Mampato*, N°74-75.

²⁷ *Mampato*, N°131.

²⁸ *Mampato*, N°55-56, 72 y 99.

personaje como de izquierda, al igual que él²⁹. Aunque este comentario puede ser considerado, su valor es relativo, ya que no siempre los autores dan luces sobre sus obras, sobre todo cuando han mediado varios años. En todo caso, para efectos de esta investigación nos basaremos en el contenido mismo de los episodios, y no en juicios posteriores.

A pesar de su éxito, las aventuras de “Mampato” no han sido objeto de reflexión ni interpretación, algo que no extraña, ya que también ocurre con otros íconos culturales del siglo xx.³⁰ La única excepción es un artículo de Ariel Dorfman, donde tempranamente este autor puso atención al significado político de las aventuras de Themo Lobos publicadas durante la Unidad Popular. Sus primeras sospechas derivan de la vinculación de la Editorial Lord Cochrane con la familia Edwards, lo que fundamentaría una lectura atenta a los propósitos conspirativos contra el proyecto de la Unidad Popular. En su opinión, el antagonista de la serie “El Árbol Gigante” y “La rebelión de los mutantes”, el tirano Ferjus, no sería otro sino Allende. La suspensión de la historia por un breve período lo atribuía directamente a la coyuntura política: el diálogo abierto por la Iglesia. Como este se frustró, la trama retomó la lucha contra Ferjus. La caída del dictador fue publicada poco después del Golpe, lo que, según él, haría concordar en forma perfecta la historieta con la vida real. La interpretación de Dorfman busca desentrañar el simbolismo de la aventura de un modo bastante literal aplicando un enfoque marcadamente conspirativo, por más que haya planteado una cierta dosis de acción inconsciente en la elaboración de la trama por parte de Themo Lobos.³¹

LA LIBERTAD Y LA PAZ

Entre 1968 y 1970, en los primeros episodios de “Mampato”, el componente político en las aventuras fue más limitado y simple. El protagonista se encarga de derrotar al villano, un tirano que busca imponer su dominio, pero la lucha emprendida contra él es una simple pugna individual entre un héroe y su antagonista. Es lo que sucede en el primer episodio que se desarrolla en Roma, siendo Mong el encargado de representar ese afán de conquista desmedido (N° 1-11).

²⁹ Macarena Gallo, *op. cit.*

³⁰ Es escasa la producción académica sobre los textos de mayor divulgación durante el siglo xx, como *Adiós al Séptimo de Línea*, la serie *Papelucho y Condorito*, por citar algunos ejemplos.

³¹ Ariel Dorfman, *Patos, elefantes y héroes. La infancia. como subdesarrollo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 181-204. Según su enfoque, los partidarios de Ferjus, los “amarillos”, tendrían rasgos asociados a la clase obrera, facciones “aindiadas” y cascos de obreros de la construcción, típicos de los partidarios de Allende. En una de las últimas escenas, ya asediado, Ferjus jura que vencerá y esclavizará a los rebeldes. Dorfman destaca el uso de la palabra “venceremos”, representativa de la UP. El breve episodio protagonizado por Ogú, que interrumpió la serie, apareció en el N°187, 16/agosto/1973.

En “Los Verdines” se revive ese mismo modelo, aunque la trama es más compleja, ya que los villanos son tres, cada uno con su propia ambición de poder. Es justamente esta pugna interna la que conspira contra su propósito final. Algunas descripciones colaterales de la población afectada por la tiranía de los verdines resultan interesantes. Por ejemplo, se menciona una especie servil y sin dignidad (los perrinos), que sólo vive para ser incondicional (N° 31) y desea ser esclavizada (N° 34), y otra que es bondadosa y digna (los cuic) (N° 28-29). Uno de estos últimos termina apoyando a Mampato en su plan contra Mong. Pareciera que la tiranía no se sostiene únicamente por un acto de fuerza, sino también por la respuesta de la población. Sin embargo, en la trama no se hace visible una estrategia colectiva de acción política destinada a revertir esa situación.

En otros episodios tempranos, el argumento busca valorar la paz y la convivencia. En “Kilikilis y Golagolas” (N° 12-22), Mampato conoce a Ogú, quien pertenece al pueblo de los golagolas. Caracterizados por su agresividad y fuerza bruta, no logran dominar el fuego y persiguen por lo mismo a los kilikilis, de pequeño tamaño, más inteligentes y pacíficos. Estos últimos logran acceder al fuego debido a que viven en las cercanías de un volcán. Tras evitar, con la ayuda de Ogú, que los golagolas maten a los kilikilis, Mampato les enseña a estos últimos a crear fuego, para así no depender del volcán. También intenta hacerlo con los golagolas y terminar de ese modo con la eterna rivalidad por el fuego. Sin embargo no lo logra, pero éstos aprenden el uso del arco y la flecha, además de la música. En la parte final del episodio, Mampato se lamenta de la naturaleza humana, inclinada a la guerra. Supone que el conocimiento que les ha entregado culminará finalmente con la bomba atómica.



Imagen 1: Mampato y sus reflexiones sobre la violencia y la amenaza nuclear.

Mampato, N° 22 (s/f).

Aunque el tono general de la serie no es pesimista (se muestran aspectos positivos en las personas), sí hay una mirada preocupada del futuro de la humanidad, afectada por el egoísmo, la violencia y la amenaza a la paz. Aunque a veces pareciera que esto es apreciado como una inclinación propia de la naturaleza humana, en perspectiva Mampato busca romper con este destino fatal. De ahí que se pueda afirmar que cierto grado de pesimismo se equilibra con el ambiente relativamente esperanzador de la historia, que no llega a caer en un triunfalismo fácil ni en una confianza ciega en el progreso inevitable de la humanidad.

LA TIRANÍA Y LA REBELIÓN

Publicada desde fines de 1970, en el episodio “Mampato y Rena en el siglo 40” la trama central gira en torno a las vicisitudes de un mundo afectado por la guerra nuclear, que ha generado mutaciones de todo tipo y una lucha violenta por la sobrevivencia. Las aventuras se suceden en torno a la misión principal: la búsqueda de un pueblo de mutantes telépatas, buenos y pacíficos, que vive al sur del mundo, al que Rena se integrará finalmente. Aquí se puede apreciar ese intento por abrir un espacio de esperanza dentro la trama, ya que frente al futuro apocalíptico de la era nuclear, el sur pareciera ofrecer una escapatoria (N° 57-68).

En torno a uno de los tantos pueblos que los protagonistas visitan (también conocen hombres-foca, hombres-sapo, hombres-garza) se desarrolla un relato con claras connotaciones políticas: el Reino de los mutantes de seis dedos.

La trama se inicia con la historia de uno de ellos, en las afueras del reino, quien ha sido expulsado debido a que ha descubierto el valor de la tecnología. Debido a que ésta es la causa de la gran catástrofe nuclear, en el mencionado reino se considera que volver a ella es el más grande peligro. En los alrededores del reino, la “inventiva” (¿capacidad empresarial?) del súbdito expulsado le permite a éste sobrevivir, dedicándose a esclavizar a todos los que huyen, explotándolos para así hacer funcionar sus máquinas. Mampato se entera entonces que el reino del cual ha huido está regido por el Dios de la Igualdad, que reparte alimentos por igual, dominando de este modo a sus habitantes. Mampato le explica al solitario esclavista que la solución es la “colaboración”, como había ocurrido antes de la catástrofe nuclear. El puede ofrecer sus ideas y dirigir al pueblo, mientras los trabajadores se dedican a lo suyo, recibiendo por ello alimentos y un salario justo (N° 62).

Luego Mampato se dedica a desenmascarar al falso ídolo, descubriendo que tras su fachada existe un grupo privilegiado que vive a expensas del pueblo empobrecido. Tras la liberación de la población sometida, el odio contenido abre la posibilidad de un desenlace violento. Ante esto, Mampato propone una solución que aleje este peligro: la nueva forma de organización debe sustentarse en la colaboración y la distribución de tareas, donde unos dirijan y otros se dediquen a trabajar. Aunque el esclavista intenta someter a las masas, ya liberadas del falso ídolo, éstas lo impiden, obligándolo a comprometerse a ser un gobernante democrático (N° 63) (imagen 2).

Parece claro que en el guión elaborado por Themo Lobos el Reino de la Igualdad es una referencia al falso paraíso socialista, que en realidad favorece a un grupo de privilegiados. Pero fuera de él, la situación no está exenta de injusticias, ya que allí se vive una explotación salvaje donde se impone la ley del más fuerte. La solución es lograr un equilibrio entre la inventiva empresarial y los derechos de los trabajadores, quienes no deben ser explotados. Esta armonía aleja la fórmula del igualitarismo socialista (imagen 2).



Imagen 2. El llamado a la cooperación (arriba) y la defensa del sistema democrático como barrera contra la explotación capitalista (abajo) en *Mampato*, N° 63, 24/marzo/1971.

En las cuatro historias que se publicaron a continuación, desarrolladas en Bagdad, Rapa Nui, la Patria Vieja/Reconquista y el Árbol Mágico/La Rebelión de los mutantes, se plantea nuevamente el tema de la rebelión, esta vez de un modo central dentro de las respectivas tramas. No deja de ser llamativo que todas estas historias, incluida la de “Rena en el siglo 40”, fueron publicadas en un momento político especialmente sensible, entre noviembre de 1970 y octubre de 1973. Si bien, antes y después, los episodios hicieron referencia a la clásica lucha entre el bien y el mal, con claras connotaciones morales, el tema político no fue abordado en forma tan intensa. Hubo una sola excepción, que veremos en su momento (“Amenaza Submarina”), publicada a comienzos de 1976, pero con ciertas particularidades, muy propias del contexto.

En la historia ambientada en Bagdad, la lucha se produce entre un rey ilustrado y justo y un visir usurpador y traidor. Aunque al inicio de la historia, la intervención de la magia parece explicar la posición del rey, al final esta ya no se hace necesaria, porque el pueblo se suma a la rebelión contra el usurpador, apoyando a su legítimo soberano (N° 69-92). La historia es más cruda en el caso de Rapa Nui, ya que el derecho a rebelión, que termina con la dominación de los Orejas Largas, desencadena una matanza sangrienta. En este caso, la trama tiene ese desenlace, porque la verdadera historia tuvo ese componente (N° 93-104). El episodio histórico sobre la Patria Vieja y la Reconquista muestra a un pueblo que se alza contra la tiranía española, también sobre la base de un guión que se sustenta en hechos que se suponen verídicos (N° 129-152).

En “El Árbol Gigante”, un reino despótico ambientado en el futuro pero con jerarquías propias del medioevo, las referencias políticas son nítidas. El tirano Ferjus y su malévolo hijo Sicalipto mantienen un rígido sistema de esclavitud y servidumbre, al que se suma el plan de expandir su dominio hacia otros pueblos que aún no han sido sometidos. Aunque muchos están dispuestos a rebelarse, tienen dudas sobre las posibilidades de éxito (imagen 3). Un mutante leñador

plantea que Ferjus y los suyos son muy poderosos y que ellos sólo saben trabajar. Mampato le responde con firmeza, con el puño en alto: “¡Justamente esa será nuestra arma! ¡Los mutantes esclavos deberán unirse!” (N° 186) (imagen 3). De hecho, la rebelión se inicia con la huida de los esclavos de sus puestos de trabajo. En este momento inicial, un hombre-rata plantea integrarse con los suyos a la rebelión, pero bajo condiciones que resultan inaceptables: “Queremos una recompensa cuando nos repartamos el poder. Nosotros también deseamos ser nobles y torturar a nuestros propios esclavos” (N° 188). Tras ser violentamente expulsado en respuesta a su propuesta, un esclavo le grita: “¡Nosotros sólo deseamos la libertad!” (N° 188). En un momento, los gigantes, tradicionales aliados del poder, finalmente se suman a los rebeldes, cuando uno de sus líderes logra ver que ha estado del lado equivocado (N° 194). Uno de los pueblos mutantes propone irse hacia otras tierras para vivir sin ser esclavizados, pero el resto se opone: “¡Esta es nuestra tierra y lucharemos por ella! ¡Los amarillos vinieron a esclavizarnos y deben irse!” (N° 195). Rena razona en el mismo sentido: Mientras Ferjus y los suyos permanezcan ahí, siempre habrá peligro de ser esclavizados. “¡Lucharemos!” , agrega Mampato (N° 195).



Imagen 3: La huelga como estrategia de lucha, en *Mampato*, N° 186, 8/agosto/1973.

Como hemos visto, esta última historia es la que entrega más elementos que vinculan su trama interna con una problemática socio-política. No se trata únicamente de describir una situación de conflicto entre el bien y el mal, sino un complejo camino de estrategias políticas que finalmente desemboca en la derrota de la tiranía. La relación con el contexto que se vivía en esos momentos (la Unidad Popular) era directa, aunque es más complejo descifrar la forma en que Themo Lobos se ubicaba en esa coyuntura.

Aunque el derecho a la rebelión cruza varias historias, la enseñanza que pretendía transmitir Mampato parecía buscar un equilibrio entre el derecho a liberarse, muchas veces de una forma violenta, con cierto resguardo para evitar excesos y no exacerbar un clima de conflicto. Ya vimos que en “Rena en el siglo 40” Mampato se plantea partidario de una solución más armónica, y no de una revuelta sangrienta, después de la derrota del Reino de los seis dedos.

Tras el triunfo de la rebelión contra Ferjus, Mampato dirige un encendido discurso a los mutantes: “La tiranía ha terminado. Ya no serán esclavos nunca

más. Ahora deben trabajar unidos: el pequeño pueblo, los gigantes, labradores y hombres-gato. Todos los mutantes laborando juntos conseguirán un futuro próspero, libre y feliz” (N° 196) (imagen 4).



Imagen 4: Discurso final de Mampato, tras la caída de Ferjus. *Mampato*, N° 196, 24/oct./1973.

En este y otros momentos decisivos, el llamado siempre está acompañado de una fuerza inusitada en el dibujo del protagonista, para una historieta que finalmente propicia el acuerdo y la armonía (imagen 5). Sin embargo, con la misma expresividad, el niño lamenta los desbordes de violencia. Por ejemplo, en la historia ambientada en Rapa Nui el protagonista hace visible su angustia por el trágico final de la rebelión. Intentando acentuar el mensaje de unidad, valora que las muertes y el dolor hayan quedado atrás y que los rapa-nui sean un pueblo “digno”, recalcando su condición de “chilenos” (N° 102, 104)



Imagen 5: Un llamado a la rebelión. *Mampato*, N° 102, 29/dic./1971, p. 10.

MAMPATO EN DICTADURA

El Golpe de Estado de septiembre de 1973 no interrumpió la publicación de *Mampato*. Las revistas editadas por Quimantú dejaron de salir y su continuidad fue reevaluada, pero la Editorial Lord Cochrane mantuvo esta y otras publicaciones.

A pesar de la cercanía de la revista con los Edwards, la publicación no fue inmune a la censura. Ya relatamos las críticas por la publicación del dibujo de cuatro gorilas en la portada. También mencionamos el episodio de “El Piloto Loco”, serie suspendida durante unas semanas, debido a las protestas de la autoridad por la hostilidad de Mampato hacia un militar alemán que llegaba al

absurdo de crear una guerra para su provecho. No tenemos más referencias a otros problemas con la censura. Como contrapartida, la dirección de la revista publicó las biografías de los miembros de la Junta de Gobierno, con ocasión del primer aniversario del Golpe de Estado, aunque sin hacer una apología del hecho.

En 1977, una historieta breve, creada y dibujada por Guidú, incluyó referencias a un pueblo de hombrecillos alados que se levantaba contra la tiranía de unas larvas, aludiendo a ciertos símbolos de la resistencia de aquellos años, como la canción de protesta.³² Esta historia logró publicarse y no tenemos referencias que haya provocado problemas.

En la serie “Mampato”, la trama futurista o fantásica siguió considerando la lucha contra el villano de turno, pero a partir de 1974 ya no se hizo referencia a un contexto social de dominación o a una estrategia de lucha basada en la rebelión, como había sido evidente en los episodios publicados entre 1970 y 1973. Se trató solo de una versión simple de la lucha personalizada contra el antagonista de turno.

En “El Planeta Maligno”, Mampato y su amigo Xsé se enfrentan con Mong para lograr encontrar una medicina para un rey; y en el capítulo “Los Verdines”, lucha nuevamente contra Mong, quien ha raptado al sobrino de Xsé. En “El fondo del mar” se enfrenta a un rey que ha usurpado el trono de una isla. En “La Amenaza Cibernética” nuevamente el conflicto es contra un tirano malvado que busca dominar el mundo. En “Los suterones” se muestra el peligro de la depredación de la naturaleza, en un medio donde los mutantes reflejan los efectos de la gran tragedia atómica. El final es más bien optimista, porque la mutación se va diluyendo en el tiempo.

En los episodios históricos, a veces la historia solo busca reconstruir el ambiente de otras épocas (como en “Los Vikingos”, “Los Piratas”; “Los Mosqueteros”; “Los griegos”) o dar explicaciones (bastante fantásticas) a ciertos hechos enigmáticos (como la mitología griega en “Olimpo”, derivada de la llegada de extraterrestres; el origen de las civilizaciones mesoamericanas, en “la Civilización Enigmática”, atribuida a los egipcios). En otras historias se entrega una moraleja. En “Far West”, además de hacerse una parodia a los héroes de las películas de vaqueros, Mampato se coloca del lado de los indios e intenta evitar que declaren la guerra contra los blancos. Para ello debe detener a unos estafadores que los han engañado (N° 206-228). En “El Piloto Loco”, la aventura concluye con un mensaje pacifista, aunque también se muestra cierto componente heroico y caballeresco en el combate (N° 250-257, 263-267).

En “La Amenaza Submarina”, publicada en 1976, la trama deriva en una alusión política más evidente. La moraleja de este episodio se relaciona con la valoración de la conciliación entre los grupos rivales. Ambientada en el futuro, Rena y Mampato conocen un mundo submarino donde viven los hombres-sapo,

³² Rojas, *Las historietas en Chile, 1960-1980*.

muy desarrollados tecnológicamente y de apariencia frágil y simpática. A pesar de los beneficios de su civilización, este pueblo debe enfrentar los constantes ataques de los siluros, de aspecto feroz y primitivo.

En esta serie, el dibujo que se utiliza para representar a siluros y hombres-sapo sugiere nítidamente a buenos y malos. De hecho, así lo entiende el propio Mampato. Solo a través del texto se comienza a diluir esa oposición (imagen 6).

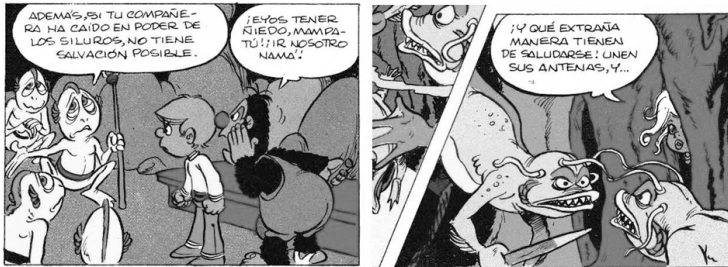


Imagen 6: Siluros y hombres sapo, la ambigüedad entre buenos y malos, en *Mampato*, N° 316, 10/febr./1976, pp. 10 y 11.

Aunque inicialmente los siluros parecen ser los villanos de la historia, luego se descubre que su ferocidad se debe a que se sienten amenazados por las excavaciones realizadas por los hombres-sapo, que ponen en riesgo a su ídolo. Mampato se alinea contra los siluros, al creerlos malvados. Rena se encarga de corregirlo: “¡No hay pueblos malvados! ¡Sólo hay pueblos ignorantes! El contacto con los otros los mejoraría.” (N° 318, 24/febr./1976). Resulta relevante que haya sido este personaje femenino quien reflexiona al respecto. Finalmente ambas especies se reencuentran como amigos, para vivir en paz. Los primeros deben aportar su tecnología y, los segundos, su habilidad para vivir bajo el agua. Aunque la alusión es indirecta, esta historieta puede ser una respuesta al ambiente de enfrentamiento que domina la escena política (imagen 7).



Imagen 7: La propuesta conciliadora de Rena en “La amenaza submarina”. *Mampato*, N° 318, 24/febr./1976, p. 10.

En “Mampato contra los Verdines” es posible identificar una referencia a la ineficacia de los organismos internacionales. Tras el rapto del sobrino de Xsé, el villano Mong huye al planeta Verd, pero no es posible que la Federación Galáctica imponga su dominio y obligue su devolución, ya que la federación ha firmado un “tratado de no intervención” para evitar conflictos con los verdines. Como no hay ninguna prueba de que estos hayan violado el tratado, Xsé plantea que no pueden intervenir. Mampato encuentra una solución, que no es más que un subterfugio: ni él ni Kolofón pertenecen a la federación, por tanto pueden ir. Simulando ser unos piratas del espacio que han raptado a Xsé, los tres se dirigen al planeta Verd (N° 305).

CONCLUSIONES

En este artículo hemos reconstruido los valores políticos transmitidos en la historieta emblemática de *Mampato*, revista que intentó capturar la atención del público infantil por medio de conocimientos y entretenimiento, equilibrando la cultura letrada con la cultura visual, ofreciendo una gama amplia de contenidos.

El proyecto editorial de *Mampato* no surgió de un equipo de profesionales y técnicos especializados en el tema educacional. Intervino, más bien, una combinación de esfuerzos de dibujantes y periodistas que buscaron equilibrar las preferencias de niños y adolescentes con contenidos de cultura general demandados por el sistema escolar y una cuota variable de valores. El resultado final fue bastante exitoso.

Los mensajes que transmitieron las historietas publicadas en *Mampato* fueron muy variados. Algunas reprodujeron valores dominantes de un modo inconsciente, sin un propósito educativo. Otras se propusieron este objetivo, llegando incluso a ser profundamente moralistas, sin que por ello dejaran de ofrecer entretenimiento e identificación con los lectores.

“Mampato”, en particular, entregó fuertes mensajes relacionados con la conducta cívica y la vida familiar. Lo hizo por medio de aventuras que transmitían, por medio de sus personajes, astucia, lealtad, picardía y algo de sensualidad. Adicionalmente, entregó una visión acogedora del mundo indígena, solidaria con su condición subordinada, y una ambigua mirada hacia la mujer, progresista en cierto sentido, pero también tributaria de una cultura tradicional.

En el plano más estrictamente político, hay elementos de continuidad a lo largo de los años. Mampato, el personaje central de la historia, se muestra sensible frente a la libertad y constantemente lucha contra la tiranía y el abuso. En los primeros y últimos episodios actúa como todo héroe individual, acompañado por sus amigos más cercanos, enfrentando a los villanos, a quien derrota, restableciendo la armonía y la paz.

Durante el período de la Unidad Popular, el mensaje político fue más intenso, planteándose abiertamente el derecho a la rebelión y la lucha colectiva contra la injusticia y a favor de la libertad. En cuanto a los modelos de sociedad, Mampato se pone del lado de los acuerdos y la conciliación de clases, y contra

los proyectos igualitaristas, cercanos a la experiencia soviética. Esto no lo hace caer en una apología del capitalismo, ya que reconoce la injusticia y el abuso subyacente en él, el que logra ser contenido a partir de un acceso democrático al poder.

Durante los años de la Dictadura, Mampato abandona las referencias directas a la lucha política, y reduce los conflictos en sus aventuras a una simple enfrentamiento entre el héroe y el villano. Sin embargo, ocasionalmente se valora la búsqueda de la armonía y la conciliación dentro de la sociedad.

El pueblo se hace presente en algunas aventuras, en particular bajo la figura de los trabajadores, aunque solo durante la Unidad Popular. Recordemos que el personaje central, Mampato, pertenece a una familia de clase media y en general los pobres no tienen una presencia muy activa en la historieta. La única excepción se observa en el período de Allende, cuando el muchacho acompaña al pueblo que se subleva contra el tirano Ferjus.

Como ocurrió con muchas publicaciones de este tipo, la presencia de contenidos cívicos en esta historieta reflejó de algún modo la situación del país, desde el particular punto de vista de su autor. El contexto altamente efervescente, en el plano social y político, durante los últimos años de la década de los sesenta y en los años de la Unidad Popular, encontró su cauce en las aventuras del muchacho. El sentido último del mensaje y el referente que estuvo detrás de las distintas alegorías utilizadas resulta difícil de desentrañar, pero es evidente la defensa que se hizo de la libertad y la participación democrática, así como del derecho a la rebelión para derrotar las tiranías.

En términos ideológicos esto significó alinearse en torno a un modelo de justicia social sustentado en la conciliación de los distintos grupos y no en la imposición o dominio de unos sobre otros. La conciliación de clases tuvo su correlato en la defensa de la diversidad étnica, que se tradujo en una propuesta de coexistencia armónica, basada en la confianza y el respeto mutuo.³³

El contexto de la Dictadura debilitó este componente político en la serie, cuyos argumentos se concentraron en torno a aventuras menos recargadas de referencias a conflictos sociales y políticos, lo que llevó a que su contenido aludiera más directamente a valorar la amistad, el honor, el respeto a los padres, la familia y la naturaleza, el sentido del deber y la curiosidad intelectual.

Es difícil medir los efectos que provocó la lectura de “Mampato”, así como otras historietas de la época, en los niños y jóvenes que la siguieron. Aunque este estudio se limita a estudiar el contenido político de una revista, es importante recordar que los valores transmitidos en la trama difícilmente pudieron ser realmente influyentes si no estuvieron acompañados de otras experiencias significativas que permitieran ser reforzadas a través de este tipo de publicaciones.

³³ Más detalles de este componente étnico en Rojas, “Lucha política y conciliación de clases en una revista de historietas: el caso de *Mampato*, 1968-1978”.

De cualquier modo, a lo largo de este artículo queda en evidencia que la serie “Mampato” estuvo bastante cargada de mensajes cívicos (en especial durante los años de la Unidad Popular) y que el contenido de estos es difícilmente encasillable en una tendencia clara, de ribetes definidos. El autor se alineó en un terreno intermedio, mostrándose defensor de principios que en conjunto podían acercarse a posiciones de centro, quizás de centro-izquierda (socialdemócratas). Sin embargo, sería un error forzar tal clasificación. Más bien, la historia integra, reproduce y adapta para su público ciertos valores que circulaban en la época, tratando de conciliar la libertad, la justicia social, la armonía y la paz social, generando con ello un modo particular de apreciar los procesos políticos contingentes.

ATENEA Y EL CINE (1927-1940)*

Wolfgang Bongers**

Atenea fue fundada en 1924 como “Revista mensual de Ciencias, Letras y Bellas Artes” por un grupo de investigadores presidido por Enrique Molina Garmendia, filósofo, educador, fundador y rector de la Universidad de Concepción desde el inicio de sus actividades en 1919 hasta 1956. La revista, de corte académico y con énfasis en un discurso ilustrado y humanista, se propuso como órgano de difusión de la Universidad desde su primer número y hasta hoy día es considerada “tribuna para exponer el pensamiento y la obra de intelectuales, políticos, artistas y académicos [...], un espacio abierto, autónomo, integral y receptor de todas las áreas que conforman la cultura: las ciencias, arte y literatura”.¹

Es importante señalar que, desde sus inicios, la revista parte de un patriotismo y un nacionalismo moderado, presentando una visión panamericana y transnacional en sus propósitos, estudios y ensayos, discutiendo temas de la época en todos los ámbitos del conocimiento, y contando con destacados colaboradores nacionales e internacionales, principalmente latinoamericanos. Ya en los primeros números, aparecen textos sobre cuestiones culturales y sociales de gran actualidad como la idea del feminismo, sobre los desarrollos políticos en Latinoamérica y otras regiones del mundo, sobre los avances tecnológicos y científicos en las Ciencias Naturales, y las tendencias nacionales y universales en arte y literatura. En el periodo que nos interesa, los directores de *Atenea*, después de Molina, fueron el escritor Eduardo Barrios entre 1925 y 1929, el escritor y crítico literario Raúl Silva Castro entre 1929 y 1931, y el periodista Domingo Melfi entre 1931 y 1945.² Ya en los años veinte, se incorporaron, cada vez con mayor énfasis, cuentos, poemas y ensayos de autoras y autores reconocidos de la época: Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pedro Prado y Manuel Rojas, entre otros, como también reseñas literarias y comentarios de libros.

* Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación FONDECYT 1095210, “Reflejos y reflexiones del cine en Chile (1900 a 1940)”, en que se analizan los cruces y las características de discursos literarios, periodísticos, filosóficos y artísticos que emergen a la luz del nuevo fenómeno cultural en las primeras décadas del siglo XX.

** Ph.D. en Literatura, mención Intermedialidad, Universidad de Siegen, Alemania; actualmente Profesor Asociado, Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile.

¹ Disponible en línea en: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=revistaatenea\(1924-2002\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=revistaatenea(1924-2002)).

² Otros directores fueron Luis Durand de 1946 a 1954, Milton Rossel de 1954 a 1968, Enrique Lihn en 1970, Jaime Concha y Alejandro Witker en 1972, Tole Peralta en 1973. La revista no se editó entre los años 1969 y 1971. Durante la dictadura y en los primeros años de transición (1975-1993) asumió Tito Castillo la dirección de *Atenea*, y desde 1994 hasta la fecha, Mario Rodríguez Fernández.

El cine ocupa, desde 1927, un lugar importante en los aportes al debate cultural de *Atenea*. El fenómeno cinematográfico ya había conquistado un espacio dominante en la cultura popular y la vida intelectual del país. Esto se manifiesta en la fundación de diversas revistas especializadas en cine que surgen a partir de 1915 —en primer lugar *Chile cinematográfico*, *La semana cinematográfica*, *El film*, *La película*, *Mundo teatral*; y en una segunda fase *Hollywood*, *Crítica cinematográfica*, *Ecran*, *Astro*— y en la atención permanente que adquiere durante los años veinte y treinta en las revistas ilustradas más difundidas, como *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine* y *Para todos*.³ Tampoco las revistas estudiantiles, culturales y de vanguardia pasan por alto el cine. Hay menciones y ensayos en *Juventud*, *Claridad*, *Litoral*, *Don Severo*. Además, Juan Emar, en sus *Notas de Arte de La Nación* (1924-1927), le dedica cinco notas contundentes y de gran valor estético;⁴ y en *Letras* “Mensuario de Arte y Literatura” (1928-1930) hay una serie de interesantes encuestas a intelectuales latinoamericanos y europeos sobre su apreciación del cine.⁵

Los nueve textos acerca del cine que publica *Atenea* entre 1927 y 1940 dan cuenta de su innegable impacto cultural, muestran su entrada en el ámbito académico chileno y reúnen discusiones que circulaban en las revistas especializadas y culturales de todo el mundo. Se trata de los siguientes ensayos, en orden cronológico: “El *affaire* Chaplin mirado desde Europa” por Fernando García Oldini, *Atenea* N° 6, agosto de 1927; “La literatura cinematográfica en Francia” por Jean Prévost, *Atenea* N° 7, septiembre de 1927; “Chaplin, genio del cine” por Raúl Silva Castro, *Atenea* N° 3, mayo de 1928; “El teatro y el cine” por Manuel Ugarte, *Atenea* N° 57, septiembre de 1929; “El cine debe ser mudo” por Fernando Ortúzar Vial, *Atenea* N°59, noviembre de 1929; “Cinema documental para América” por Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral), *Atenea* N° 61, marzo de 1930; “Entre el cine y el folletín” por Raúl Silva Castro, *Atenea* N°81, noviembre de 1931; “Teoría de Blanca Nieve” por Enrique Labrador Ruiz, *Atenea* N°158, agosto de 1938; “Un elogio del film americano” por Ramón

³ Respecto del contexto discursivo y comunicacional de la aparición de las revistas de cine en Chile cfr. Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago de Chile, LOM, 2005; Bongers, Wolfgang, “La llegada del cine a Chile: discursos y conceptos”, *Taller de letras* N°46/2010, pp. 151-174. Acerca del auge de una cultura de masas en Chile cfr. Rinke, Stefan, *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002.

⁴ Cfr. Bongers, Wolfgang, “Juan Emar: la sensibilidad del cine”, en *Cuaderno de la Cineteca Nacional de Chile* N° 2, marzo 2012. Disponible en línea en: http://www.ccplm.cl/sitio/minisitios/cuadernos_cineteca/bongers.html.

⁵ Cfr. los textos recopilados en Bongers, Wolfgang/ Torrealba, Mará José/ Vergara, Ximena, *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago, Cuarto propio, 2011. Para el contexto latinoamericano en general, cfr. la antología de Borge, Jasón, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Gómez de la Serna, *Atenea* N°59, marzo de 1940. Estos textos fueron de gran actualidad en esos años y pueden agruparse bajo cuatro aspectos relevantes que se comentarán a continuación: El fenómeno Chaplin; La relación del cine con otras artes: la literatura, el teatro y la animación; El cine documental y la educación; La consumisión en la industria del cine.⁶ El objetivo del presente trabajo es visibilizar, al comentar y contextualizar estos ensayos, la entrada del fenómeno del cine a la esfera discursiva intelectual y académica representada, en este caso, por la revista *Atenea*.

EL FENÓMENO CHAPLIN

“El *affaire* Chaplin mirado desde Europa” (1927), escrito por el hoy olvidado escritor y periodista chileno Fernando García Oldini, colaborador frecuente de *Claridad*, es el primer texto sobre cine que encontramos en la revista. Junto a “Chaplin, genio del cine” (1928), de Raúl Silva Castro, conforma la dupla que analiza el personaje más fascinante del cine estadounidense de los primeros tiempos.

Louis Delluc, cineasta, novelista y gran pionero de la crítica del cine en Francia, publica su libro *Charlot* en 1921, una de las primeras e importantes monografías sobre el cineasta inglés. Charles Chaplin es, junto a David Wark Griffith, Thomas Ince y Douglas Fairbanks, uno de los primeros grandes hombres y empresarios del cine estadounidense, y para muchos la expresión máxima de la fotogenia, término inventado por Delluc en otro de sus libros sobre el cine y reelaborado por otros críticos franceses de los años veinte, entre ellos Jean Epstein, Léon Moussinac y Émile Vuillermoz. Con la fotogenia, Delluc trata de describir la especificidad del cine, su puesta en escena —para algunos la poesía visual en movimiento— de los objetos y seres humanos entre lo animado y lo inanimado que no se produce en otras artes, y que encuentra su culminación en las películas de Chaplin donde el *tramp* juega con las posibilidades del movimiento cinematográfico y sus diferentes velocidades. El protagonista inconfundible de movimientos y gestos clownescos, provenientes del espacio circense en el que había crecido, y de las innumerables situaciones cómicas o de *slapstick*, se transformó tempranamente en una figura adorada por la intelectualidad de la época. Si bien generalmente los letrados observan con grandes reservas el fenómeno heterogéneo del cine entre industria y arte popular, Charlot logra evocar una fascinación inédita entre los pensadores, críticos y espectadores del cine en todo el mundo, produciendo no obstante detractores de alto prestigio.⁷

⁶ Los nueve escritos están antologados en Bongers/Torrealba/Vergara, op. cit., y serán citados de este libro, con las páginas entre paréntesis.

⁷ Los casos más notorios de una crítica intelectual a Chaplin, lanzada a finales de los años veinte desde la *Gaceta literaria* y otras revistas culturales en España, son Luis Buñuel y Salvador Dalí: en la polémica sobre el antiarte frente al arte putrefacto, los surrealistas españoles —incluido Federico García Lorca— prefieren a Buster Keaton y Harold Langdon en sus situaciones tragicómicas, melancólicas y absurdas, frente al

“No hay un ser en el universo más conocido que Chaplin”, con esta frase inicia García Oldini su texto y da cuenta de la situación excepcional del cineasta: Chaplin es a la vez un fenómeno masivo e intelectualmente atractivo, y es una figura paradójica: siendo fundador, empresario y producto(r) de la industria hollywoodense, no corresponde al modelo clásico de la producción masiva y ocupa un contra-discurso que suscita una adoración que se diferencia del culto rendido a las grandes estrellas perfectas y ansiadas, tanto masculinas como femeninas. García Oldini organiza su texto, en lo que sigue, según la apreciación en contra o en favor de las películas y del comportamiento de Chaplin en lo que a su vida privada se refiere, en especial en relación al *affaire* del divorcio de la actriz y segunda esposa de Chaplin, Lita Grey, en agosto de 1927. El artículo apunta a una conspiración desde un “utilitarismo estandarizado” en Estados Unidos al cual se escapan el cine y la vida de Chaplin, en la que el cineasta, teniendo 29 y 35 años respectivamente, se casó con una mujer de 16 años por presentar un embarazo inesperado. Sus defensores, sin embargo, se encuentran sobre todo en el París del fervor vanguardista. El autor cita *in extenso* un artículo de René Clair en la revista *L'Art Vivant*, suplemento de *Les Nouvelles Littéraires* durante 1924. Clair, siendo autor de la temprana novela cinematográfica *Adams* (1922), es también director de los notables medimétrajes *Entr'acte* (1924), film surrealista y hecho en conjunto con el artista visual Francis Picabia y el músico Erik Satie, y *Paris qui dort* (1925), la fábula de una metrópolis “congelada” en un tiempo detenido. Habla de Chaplin como el “único gran independiente de la pantalla [...] en medio del pueblo máquina de U.S.A.” (160) y García Oldini, a través de la cita traducida de Clair y de sus propias reflexiones, reitera el argumento antimperialista y anticapitalista que presentan varios textos de los aficionados de Chaplin en Europa y Latinoamérica, y lo aporta al debate chileno.⁸

cómico estandarizado y “putrefacto” en el que se ha convertido Chaplin para ellos; cfr. Gubern, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 58-60.

⁸ En “Tiempos modernos de Chaplin” (*Zig-Zag*, n°1629, 12 de junio de 1938), Vicente Huidobro escribe en sintonía con Clair y García Oldini y bajo la impresión de *Modern times* (1936): “Hágase la luz, y la luz fue/ Y Chaplin vio que la luz era buena y sonrió, y apartó la luz de las tinieblas./ Y Chaplin llamó a la una Trabajo y a la otra Capital./ Y apareció el mundo en pleno siglo xx” (Bongers/Torrealba/Vergara, op. cit., p. 171). La nota “Al través de la Cinelandia. El rey de la pirueta: Charlie Chaplin” (*Zig-Zag*, n°532, 1 de mayo de 1915) es un temprano y sorprendente texto anónimo sobre Chaplin publicado en Chile. Habla del gran éxito mundial del actor y lo compara con el francés Max Linder, solo que el inglés sería “más gracioso y más original”. La nota cuenta el difícil arribo de Chaplin a Hollywood (“Vino, como todos, a buscar trabajo, a ganarse la vida, a tentar la suerte”) y algunos elementos y escenas de sus míticos éxitos cómicos que lo llevarán pronto a ser millonario (cfr. Bongers/Torrealba/Vergara 2011: 154-155). En el mismo *magazine* ilustrado, once años más tarde, se encuentran “Algunas reflexiones sobre el arte de Chaplin”, escritas por el prolífico crítico Mont-Calm (*Zig-Zag*, n°1115, 3 de julio de 1926, cfr. Bongers/Torrealba/Vergara 2011: 156-158). Es una nota en clave cronística y anecdótica que resalta la humanidad y popularidad

Raúl Silva Castro, en 1928, aprueba el elogio de Charlot: “Es el primer genio que pisa los estudios, digamos con tantos otros admiradores de Chaplin. Con él el cine se exalta a la categoría de nuevo arte” (163). Para el crítico chileno, Chaplin es un excéntrico que a la vez “explota con singular talento el sentimiento trivial de la muchedumbre”, porque “sabe bien que el hombre débil se lleva todas las simpatías de la multitud” (162). Aquí trasluce la opinión de Silva Castro sobre el séptimo arte: “la esencia del cine es la esencia de la vida ordinaria de todos los hombres. El cine no simboliza nada. Reproduce, copia, refleja la vida ambiente” (163). Y Chaplin, según el autor, se aprovecha de esta dimensión, llevándola a la máxima burla con su chaqueta, su hongo, su bigote, su bastón, los pantalones y los zapatos demasiados anchos. Hombre del pueblo, hombre débil, hombre burlesco, hombre infantil y hombre delicado: para el crítico, estos atributos componen el arte cinematográfico de Chaplin, sin que aplique, no obstante, términos específicamente cinematográficos como lo sería la mención de la fotogenia. Mientras García Oldini basa sus ideas en un artículo de René Clair, Silva Castro parte de un libro sobre *Charlot* (1927) del escritor y editor anarquista Henry Poulaille. Los dos artículos contribuyen a una reflexión contemporánea sobre el fenómeno Chaplin en diálogo con las opiniones e ideas de los pioneros de la crítica del cine en Francia durante los años veinte. Con esto, son contribuciones significativas a la discusión chilena y enriquecen el debate latinoamericano sobre Chaplin.⁹

del cómico en todo el mundo. También el temprano cine chileno homenajea al genio, incluso en clave burlesca. Como tantas otras, la película *Cuando Chaplin enloqueció de amor* (1920), del cineasta pionero Salvador Giambastiani, no ha sido conservada.

⁹ En América Latina, varios cronistas y escritores reflexionan sobre Chaplin: están las notas de los argentinos Roberto Arlt (“Apoteosis de Charlie Chaplin”, “Final de Luces de la ciudad”, en Arlt, Roberto, *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997, pp. 44-49; 74-78) y Jorge Luis Borges (cfr. Cozarinsky, Edgardo, *Borges y el cinematógrafo*, Barcelona: Emecé, 2002, pp. 26-27), y del peruano César Vallejo (“La pasión de Charles Chaplin”, *Mundial*, N° 404, 9 de marzo de 1928); los ensayos de los peruanos José Carlos Mariátegui (“Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta* N° 18, pp. 66-71, Lima, Octubre de 1928), del cubano José Manuel Valdés Rodríguez (“Maxim Gorky vs. Charles Chaplin”, *Social*, diciembre de 1932), y el ya mencionado texto de Huidobro. Son intelectuales que —como por ejemplo Philippe Soupault (“La muerte de Chaplin”, Bongers/Torrealba/Vergara, op. cit., pp. 168-170), y Walter Benjamin (“Chaplin” y “Chaplin in Retrospect”, en: *The Work of Art in the age of its technological Reproducibility and other writings on Media*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, pp. 333-337) en Europa— subrayan el valor humanista y subversivo de Carlitos, mientras otro vanguardista peruano, Xavier Abril, es más crítico e irónico: “Chaplin debería manufacturarse. Y así como se compra una villa o un automóvil, se debería comprar Chaplin”. (“Radiografía de Chaplin”, *Amauta*, enero de 1929, también *Letras*, n°18, marzo de 1930, en: Bongers/Torrealba/Vergara, op. cit., p. 163; Abril publica una continuación de la “Radiografía”: “Difícil trabajo”, *Amauta*, enero de 1930). En la ficción, destacan textos como la novela corta *La próxima* (1934) de Huidobro, en la que Chaplin visita a “Chaplinia”, barrio dedicado al cine y sus estrellas en una ciudad construida en Angola, exilio y colonia de algunos elegidos ante la amenaza de una (segunda) guerra

LA RELACIÓN DEL CINE CON OTRAS ARTES: LA LITERATURA, EL TEATRO,
Y LA ANIMACIÓN

Los cinco textos “La literatura cinematográfica en Francia” (1927), “El teatro y el cine” (1929), “El cine debe ser mudo” (1929), “Entre el cine y el folletín” (1931) y “Teoría de Blanca Nieve” (1938) forman el segundo y más grande grupo de escritos sobre cine en *Atenea*. Desde sus primeros momentos, el cine fue aprehendido en relación a las otras artes ya conocidas: el teatro, la pintura y la fotografía con sus “escenas”, “cuadros” y “encuadres”, la música y la danza con su estructura rítmica y sinfónica, y la literatura con sus formas poéticas y narrativas. Bajo la premisa de la comparación con las otras artes se empezaron a definir los aspectos específicos del cine mudo que fue sustituido poco a poco por el cine sonoro desde 1927: la fotogenia, el movimiento, el montaje de los planos. En las dimensiones de interacción entre las artes, sin embargo, se dieron múltiples cruces y diálogos intermediales, ya que el cine(matógrafo), con su apertura a una producción, distribución y recepción masivas, es un medio que por ser un fenómeno “impuro”¹⁰ desde sus inicios, integra necesariamente elementos de las otras artes y técnicas, y a la vez afecta a la construcción y la forma de ellas. El cine, durante las primeras décadas del siglo xx, da un nuevo giro al debate sobre la sinergia, la contaminación, la combinación, la diferenciación y la jerarquización entre las artes que tiene su origen en las discusiones interartísticas que se dieron desde la Antigüedad —como el famoso debate *ut pictura poiesis* sobre la competencia entre la pintura y la literatura— y que siguen vigentes, en otras circunstancias, hasta hoy día.¹¹

“La literatura cinematográfica en Francia” (1927) presenta una reflexión sobre algunos reflejos textuales del cine: la primera crítica, los escenarios, y la novela cinematográfica. Está escrito especialmente para *Atenea* por el crítico y escritor francés Jean Prévost, colaborador frecuente de la revista en esos años. Prévost trata de dar cuenta del desarrollo del cine hasta la fecha del artículo y destaca, en primer lugar, el cambio radical que produjo la Primera Guerra

mundial. Sobre la relación entre Chaplin y la velocidad como marca de la vida moderna en varios textos de escritores españoles y latinoamericanos cfr. Duffey, Patrick, “Un dinamismo abrasador: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta”, *Revista Iberoamericana*, Nº 199, abril-junio 2002, pp. 17-440.

¹⁰ Cfr. Bazin, André, “A favor de un cine impuro”, en: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006, pp. 101-127.

¹¹ Ricciotto Canudo (1879-1923), futurista italiano que vive en París desde 1902, es el inventor del término “Séptimo Arte” en 1912. Trata de designar la síntesis de todas las artes espaciales y temporales en el cine, siguiendo el esquema clasificatorio hegeliano. Cfr. Canudo, Ricciotto, *Manifeste des sept arts*, coll. «Carré d’Art», Paris, Séguier, 1995. Sobre la intermedialidad como concepto operativo en los estudios culturales cfr. Mariniello, Silvestra, “L’intermedialité: un concept polymorphe”, en Vieira, Célia y Rio Novo, Isabel, *Inter Média. Litterature, Cinéma et Intermedialité*, Paris, L’Harmattan, 2011, pp. 11-30.

Mundial durante la cual las primeras industrias importantes, Francia e Inglaterra, perdieron terreno frente a los Estados Unidos y Suecia que hicieron los mayores progresos en materias cinematográficas. Los primeros atisbos de la crítica de la primera mitad de los años veinte Prévost los identifica en Blaise Cendrars y Louis Delluc, pioneros que señalan, por ejemplo, la gran importancia de Charlie Chaplin para el cine. Explicando sus motivos de escribir este artículo, opina que “No es inútil, para los lectores de Atenea que viajan a Francia o leen los periódicos franceses, mencionar aquí los principales entre esos críticos” (355). En los siguientes párrafos Prévost nombra a Emilio Vuillermoz, procedente de la crítica musical, quien veía en el cine un espejo de las costumbres; a León Moussinac, crítico teatral y de arte, autor del libro *Naissance du cinema* (1925), quien descubriría al cine como gran arte popular, opinión que Prévost no comparte: “es evidente que el cine sincero y desinteresado deberá durante bastante tiempo prescindir de la admiración de las masas” (356); y, finalmente, a Andrés Levinson, quien viene de la crítica de la danza y de las artes expresivas al cine. Después, Prévost subraya la estrecha relación entre cine y literatura, primero apunta al nuevo género del “*scenarío* del film” que intenta ser “la forma literaria más desnuda y conmovedora” (356). Prévost menciona textos de Jules Romains y Andrés Beucler como obras interesantes, pero al fin y al cabo, trasluce la idea de que el *scenarío* es un género menor. Otra influencia directa del cine se encuentra, según Prévost, en *Adams* (1922), de René Clair: es una de las primeras novelas inspiradas en el mundo cinematográfico de las estrellas. También destaca Prévost la metáfora del cine como “vidrio de aumento”: en vez de crear mundos fantásticos que ya no despiertan mucha curiosidad, se propone mostrar los detalles que el ojo humano no puede ver, “gestos espontáneos, involuntarios” (355) de los seres humanos. Esta tesis se opone a una aproximación más poética al cine y puede asociarse con el concepto del “inconsciente óptico”, elaborado por Walter Benjamin, algunos años más tarde, en su archiconocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) que retoma la idea del “Cine-ojo” del vanguardista ruso Dziga Vertov y la relaciona con el inconsciente pulsional del psicoanálisis freudiano.¹² Según sus propias palabras, Prévost defiende esta idea en varias revistas y dice que también lo hace Andrés Maurois en su libro *L'Art cinématographique* (1927). Es por este último punto de vista que un crítico-pionero de cine tan relevante como Jean Epstein no encuentra mención en este texto, como tampoco Germaine Dulac, crítica y pionera del cine vanguardista con *La concha y el reverendo* (1926), película que hizo en base al guión de otro vanguardista que se interesó por el cine, Antonin Artaud. Estos autores tienen una visión poética y metafísica del cine, opuesta a la de Prévost, y la muestran también en sus películas. Con todo, el texto de Prévost, queriendo presentar un estado de la cuestión en 1927 para un público “periférico”, muestra a grandes

¹² Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 17-60.

rasgos las características de una crítica subjetiva y parcial que domina en la época, en la que sobresalen finalmente los propios aportes al discurso sobre el cine. Por otro lado, se hace mención de autores y obras muy relevantes que ayudan a comprender el gran impacto que tiene el cine sobre la percepción humana y sobre la relación del cine con las otras artes.

“El teatro y el cine” (1929) es una contribución al debate del argentino Manuel Ugarte, influyente escritor, ensayista político y defensor del hispano-americanismo en las primeras décadas del siglo xx. El autor pone el foco en la relación entre el cine y el teatro, un tópico de la época, y opina que “Así como el teatro tiene su reino en la realidad, la palabra, la lógica, acaso dominará el cine mañana los caminos del infinito, la fantasía y la imaginación” (359). Como otros críticos, busca la especificidad del cine entre las artes creyendo que “cada género tiene su razón de ser y su superioridad. La pintura el color; la escultura la forma; la palabra el pensamiento; la música la armonía; el cine, mudo por definición, no ha de obstinarse en invadir los dominios de la palabra” (360). En pleno desarrollo del cine hablado —que se había iniciado con *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland y con el cantante Al Jolson— esta reflexión toma clara posición a favor del cine mudo que “crea nuevas formas de emoción, explorando reinos y latitudes que escapan a la novela y al teatro, para dar, al fin, al ensueño, a lo irreal, a lo fantasmagórico un molde no encontrado aún” (360). La función artística del cine consiste para Ugarte en la búsqueda de esas “esferas superiores” donde se manifiesta una “nueva expresión de la belleza” y una “fuente de elevación para toda la humanidad” (360). Opina el autor que el teatro, arte milenario, no debe temer nada, porque no se mueve en estas zonas irreales que conquistaría el cine.

“El cine debe ser mudo” (1929) es un texto del periodista chileno Fernando Ortúzar Vial, miembro del Movimiento Nacionalsocialista y comandante de las tropas nazis de Asalto (TNA).¹³ En el artículo que aquí presentamos, este extremista político hace una defensa del cine mudo y repite en sus reflexiones un tópico de la impresión que causó el cine entre los primeros críticos. Identifica la “inteligencia visual” del cine mudo, en concordancia con las ideas del húngaro Béla Balász quien vivió en Berlín y escribió importantes libros sobre el cine mudo durante los años veinte;¹⁴ pero también coincide con Horacio Quiroga, uno de los primeros críticos de cine en Latinoamérica, para quien el

¹³ Ortúzar Vial también fue uno de los fundadores del periódico de ideología nazi *Frente*. En 1930 publica, en el N° 64 de la revista *Atenea*, el artículo “Precursores, profetas y salvadores”, y en 1933 realiza el prólogo del libro *Mussolini define el fascismo*. Con estos antecedentes del autor, la publicación de sus textos en *Atenea* pone en duda la neutralidad ideológica de la revista en esa época —políticamente difusa— de entre guerras? Es una cuestión difícil de contestar, aunque no deja de asombrar. Por otro lado, el autor alaba el cine ruso de vanguardia al final de su ensayo.

¹⁴ Cfr. Balász, Béla, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (trad. por Enric Vázquez), Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

“cinematógrafo es el archivo de la vida”.¹⁵ El autor parte con una cita de un artículo de Luigi Pirandello en *Le Monde* —cuyas ideas luego citará y comentará en forma extensa— en el que el dramaturgo italiano rechaza la introducción del sonido en el cine y señala la necesidad del nuevo arte de desligarse de la literatura y del teatro para adquirir autonomía expresiva. En este sentido, dice Ortúzar Vial que “el cine se ha orientado en una forma nueva y definitiva: de todos los elementos literarios que antes utilizaba, conserva solamente la exposición; las imágenes cerebrales han perdido su valor, acrecentándose el de las imágenes visuales, como medio de expresión directa y exacta de la vida, en la revelación de actos por medio de cuadros sintéticos, a grandes brochazos magistrales” (461). El autor comparte también la fascinación por el personaje más famoso del cine mudo: “Esta nueva condición, nos la revela, en toda su magnífica amplitud, su genio máximo: Charlie Chaplin” (ibíd.). Subraya sus opiniones con citas varias de críticos y autores franceses, entre ellos Cocteau y Levinson. Alrededor de 1930, en plena discusión sobre el cine sonoro, señalaba el crítico alemán Rudolf Arnheim que el cine mudo llegó a ser un arte nuevo precisamente porque sus limitaciones materiales y técnicas habrían generado sus potenciales estéticos.¹⁶ Ortúzar Vial presenta una variación de este argumento: “El cine verdaderamente artístico, en sus funciones de medio expresivo diverso de todos los que hasta ahora han sido conocidos, no tiene limitación en la carencia de sonidos. Por el contrario, alcanza su mayor altura en el silencio, concentrando toda la atención en las imágenes y sus expresiones” (462). Estas imágenes solo pueden ser completadas, según el autor, por el relieve, un avance tecnológico que se discutía en esos años también, y no por el sonido, ya que “el cine parlante conduce a la pérdida de la expresión visual” (464). La “falta de universalidad” en el cine sonoro y la experiencia de ver “copias silenciosas de películas parlantes” en Chile es la prueba de este argumento: la exagerada cantidad de intertítulos explicativos en español destruye el efecto visual, como también la concentración del actor en la palabra y no en su expresividad. Finalmente, el autor señala al cine ruso como el modelo de una técnica nueva: los directores “procuran restar importancia a la ‘estrella’, despersonalizan la acción, de modo que ella alcance eficacia solo en conjunto”. Esto lleva a una “mayor fidelidad y exactitud en la reproducción de actos [...] y la de ampliar el campo de influencia sobre la intuición” (464). Con todo, este autor destaca, citando a algunos autores europeos y proyectando sus propias ideas sobre el cine del momento, las virtudes del arte cinematográfico mudo y la decadencia que conllevaría la introducción —ya irrefrenable— del cine sonoro, que unos años después será irrenunciable para la gran industria cultural del cine en todo el mundo.

Raúl Silva Castro vuelve a escribir sobre cine en 1931 presentando el texto “Entre el cine y el folletín”. Y también vuelve sobre Chaplin, a propósito de

¹⁵ Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 373.

¹⁶ Cfr. Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996.

su película estrenada en 1931, *City lights*, cuyo argumento recuenta detalladamente. Esto, para comparar la historia del drama de la ciega y el pobre con la “vulgaridad folletinesca” de textos literarios sin calidad estética, frente a la novela artística que “se interesa por otros aspectos de la existencia, a los cuales reconoce una categoría más alta” (482). Partiendo de la premisa de que “mala literatura puede ser buen cine” (482), no hace responsables a las habilidades de Chaplin —como hacía en el otro artículo— del gusto que pueda suscitar esta cinta, sino al cine como tal, a los “valores cinescos” (483), como dice el mismo autor entre comillas. Estos valores son asociados en seguida con las emociones ocultas, con una “oscuridad ancestral” que emerge ante el espectáculo del cine en el espectador culto (y, se entiende, en todo público menos culto también), tal como hacen las charangas o las murgas. Al final, Silva Castro denuncia la falta de una crítica independiente y orientadora del cine en Chile que no sea pura propaganda de la industria norteamericana con el fin de recaudar el dinero invertido. El texto hace hincapié en la estrecha relación que mantiene el arte de la pantalla con géneros populares y melodramáticos, tendencia que se impone durante los años treinta en la producción hollywoodense. El espectador intelectual, en la argumentación algo pretenciosa de Silva Castro, no puede evitar su fascinación por esos bajos instintos, hechos visibles en el cine, pero no sucumbe, siempre y cuando mantenga vivo y sereno su espíritu ilustrado.

“Teoría de Blanca Nieve” (1938), escrito por el reconocido crítico y escritor cubano Enrique Labrador Ruiz, es un opulento elogio de lo sobrenatural y onírico que pone en escena *Blancanieves y los siete enanitos* (1938), premiada película animada y filmada en Technicolor; “a quien rendimos gracias, porque ella nos depara el dulce tesoro de creer, aunque sea unos minutos solo y con un sentido de fe muy restringido, retrotrayéndonos, cosa de sueños, al musgo primario de la niñez” (488). Labrador Ruiz se mueve en un discurso barroco, rebuscado y poético, para describir la experiencia maravillosa de la vista de esta cinta, el primer largometraje de Walt Disney quien durante los años veinte ya había introducido el famoso personaje de Mickey Mouse en una serie de cortos de animación. Da la sensación de que el autor escribe en un estado de exaltación, impresionado todavía por la experiencia en la sala de cine y por el “arte puro de Disney” (489), quien empezaba a ocupar un lugar comparable al de Chaplin como encarnación de una pureza cinematográfica. Frente al “cine de circunstancias”, Labrador Ruiz ve la perfección en esta película: “En definitiva, hay que ir, como se ha ido ahora, a la trama perfecta, clásica, de lo secularmente bello; al entresijo animado por la simpatía duendínica del Mito; al trasiego sagaz de la Poesía” (489). Esto está dicho en una época en la que los géneros clásicos del cine hollywoodense —el *western*, el policial, el melodrama, el musical— ya habían encontrado sus lenguajes y modelos, y también sus epígonos en todo el mundo. El cubano, en este estado de las cosas, trae a la memoria la fuerza fantástica y fantasmagórica del primer cine de un Méliès o un Segundo de Chomón, por ejemplo, que encuentra resucitada en la película de Disney y que se opone al cine realista y luego narrativo, con sus raíces en los trabajos de los hermanos Lumière y Griffith. El texto de Labrador Ruiz,

en este sentido, cobra un significado específico: repite, en forma discursiva, el gesto poético y fantástico de Disney para restituirle al cine y a la escritura sobre él su valor anti-realista y poético, con la propuesta de ser una “teoría de Blanca Nieve” en la que encontramos frases como esta:

¿Y de qué otra manera sino como el recinto del sueño tenemos que reconocer la choza encantada de los siete enanos? Cada uno representa en ella una cuerda de la lira universal, un modo propio y diverso en el concierto de las voluntades creadoras, y su casa, la Casa de la Poesía, ostenta un perfil recoleto y triste: allí está la más oculta y preciada materia de la tierra —la imaginación— abandonada por los rincones polvorientos; allí en el ensueño yacente amortiguado de olvido; allí, entre telarañas intrépidas, los élitros cantores que fabricarán más tarde la profunda alacridad de la vida (490).

Y esto no es todo. El autor presagia la continuación de ese cine animado y puro: “Ahora vendrán todos los cuentos, ¡pero todos!, los de Perrault, los de Grimm, los de Andersen... y los grandes cuentos de los grandes olvidados. La escala tónica del sueño, la quimera, la ilusión; lo fantástico, lo ilusorio, lo evasivo... El plato repleto de manjar para grandes y chicos, pues se advierte la bancarrota de sus competidores habituales —el cine de circunstancias— ante la avalancha desbordada de su genio” (489). En peculiar sintonía con Ugarte y otros aficionados de un cine poético e irreal que anima los ensueños del hombre, Labrador Ruiz defiende la fusión entre sueño y animación lograda por la técnica cinematográfica.

EL CINE DOCUMENTAL Y LA EDUCACIÓN

En “Cinema documental para América” (1930), Gabriela Mistral describe, con tintes poéticos, los diversos paisajes latinoamericanos y relaciona la divulgación de su belleza con el cine: “Será el cine documental el que dé a nuestras poblaciones el deleite de su montaña madre” (466).¹⁷ Mistral destaca la capacidad exploratoria del cinematógrafo para descubrir las selvas vírgenes, “El cine entrará en esa zona de Génesis [...] la cinta recogerá lo mismo a la masa del follaje que el preciosismo de la flor” (ibíd.). La escritora realiza un *travelling* literario y cuenta lo que se verá; combina, de esta manera, su escritura con una técnica cinematográfica, la sucesión de varios planos-secuencia. Es como si ella viera la cinta y la comentara en palabras que van más allá de la descripción: inventan, complementan lo visto, son la manifestación literaria de la realidad maravillosa que proyecta ese cinematógrafo imaginario. Por otro lado le da una nueva e importante función educativa al cine: “Las descripciones de los Humboldt, los

¹⁷ En un texto de 1926, “La película enemiga” (en Borge, op. cit., pp. 105-109), publicado en México y Costa Rica, Mistral considera al cine como “silabario universal” y critica las películas de propaganda antimexicana —y, por ende, antilatinoamericana— de Hollywood.

Reclus, los Denis y los Bruhnes, se han quedado en los libros de especialidad, y unas por secas, otras por falta de síntesis, no podrán alcanzar nunca a las masas. Será el cine quien las incorpore a la imaginación popular, lo cual no es poco” (466/467) En vez de mapas abstractos y descripciones científicas, el cine crea la imaginación popular del paisaje latinoamericano en imágenes vivientes y auténticas de su diversidad: una “geografía animada” que enseñe al niño “la vida humana, la animal y la vegetal, no una al lado de la otra, en rayas artificialmente paralelas, sino una trenzada con la otra” (467). Al final del texto, Mistral apunta a una institucionalización de esta empresa cinematográfica para salvar el futuro del propio cine, sin entrar, empero, en la discusión sobre el cine sonoro que aquí no viene al caso: el Instituto del Cinema Educativo debería:

Purificar, con el solo incremento del cine geográfico e histórico de índole documental, la plaga del cine imbécil o perverso que anega nuestros mercados. No necesitará para lo último combatir a ninguna empresa explícitamente; bastará con que informe a los pueblos de América respecto del material disponible de películas con asunto nuestro, con panorama, costumbres e historia nuestras. Los pueblos ibero-americanos harán la selección por sí mismos (467/468).

Frente a la industria cultural hollywoodense se destila, de esta manera, un proyecto de autonomía cultural y cinematográfica para Latinoamérica en el texto de Mistral; un proyecto ambicioso y utópico para esos años que recién en los años cincuenta y sesenta —en los nuevos cines latinoamericanos de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia y Cuba principalmente— adquirirá formas concretas.

LA CONSUMICIÓN EN LA INDUSTRIA DEL CINE

“Un elogio del film americano” (1940), de Ramón Gómez de la Serna, puede leerse como respuesta implacable diez años después de la propuesta de Mistral. Este último texto sobre cine publicado en *Atenea* en la época que aquí nos interesa, puede entenderse como balance de varios tópicos tocados en los textos ya comentados, y argumenta desde el punto de vista opuesto al de Mistral: defiende el “ocio grato ante una buena película americana” (494), producto de Hollywood que durante los años treinta llegó a establecerse como industria masiva y predominante. Gómez de la Serna es tajante desde el principio en su evaluación de la situación contemporánea: “El film americano es una industria, un negocio gigantesco [...] el artilugio técnico, desde la producción a la proyección, con sus salas y sus aparatos, resultaría demasiado caro como lujo cultural o artístico” (492). Y el debate sobre el arte mudo y el cine sonoro lo despacha diciendo que “La oposición al film hablado no pasó, en general, de la protesta: a la pugna positiva, a la verdadera lucha, no se llegó en ningún momento. Y es que no se puede luchar sin fe. Los literatos proclamaban algo en que no creían realmente. Su silencio, después, fue bien embarazoso y su posición bien desairada. Hoy nadie se acuerda de aquellos deliquios” (493).

Partiendo de que en ese momento —tenemos en cuenta que Gómez de la Serna escribe su nota en plena Segunda Guerra Mundial— “puede decirse que el film americano es hoy, sencillamente, todo el film” (ibíd), el inventor de las greguerías y el padre del surrealismo español declara al cine un negocio y una industria, por lo cual lo desvincula del arte, pero no de la artesanía —a saber, la técnica cinematográfica— en la que ha llegado a su perfección: es “uno de los milagros de la época” y los directores crean artefactos de gran calidad.

Estos artesanos magníficos nos dan un producto en el que, medida con el rasero de la artesanía, la excelencia es, generalmente, indiscutible. Incluso llegan a ofrecernos, en raras ocasiones, la producción extraordinaria: la creación genial. ¿Vamos a culparles de que la genialidad no sea una cosa ‘abundante’? Nunca lo fue, por ventura. No nos sorprenderá aquí, pues, con frecuencia. Démonos por satisfechos con la seguridad de encontrarnos defendidos de la incapacidad, del diletantismo grosero, de la audacia inexperta y ridícula (494).

Desde muy temprano, Gómez de la Serna está atento a los avances tecnológicos de su tiempo. Hay referencias al cine en diálogos y greguerías desde 1911, y sus novelas *El Incongruente* (1922) y sobre todo *Cinelandia* (1923)¹⁸ son precursoras de la narrativa cinematográfica en Europa. Ponen en escena la vida delirante y artificial que generan los mundos cinematográficos en su fusión de los niveles reales y ficticios.¹⁹ Este autor defiende las potencialidades del cine y su apertura a todos los formatos y técnicas posibles; el cinematógrafo es un buscador de realidades ajenas a la cotidianidad. Desde este punto de vista, el cine sonoro y otros inventos son técnicas bienvenidas para ampliar e intensificar la exploración de las zonas insondables de la vida moderna; y donde se dispone de la mejor tecnología para cumplir con ello son los estudios de Hollywood.²⁰

Las lecturas de los nueve escritos sobre cine en *Atenea* demuestran que el cine generó un importante discurso intelectual y académico en Chile durante

¹⁸ Gómez de la Serna, Ramón, *Cinelandia*, Madrid, Valdemar (El Club Diógenes), 1995.

¹⁹ Sobre la importancia de Gómez de la Serna en relación a la generación del 27 y el cine, cfr. Gubern, op. cit., pp. 13-30; y Nanclares, Gustavo, *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 24-27. El mismo Gómez de la Serna aparece delante de la cámara con una *performance* gregueriana y dadaísta en *El orador* de 1928, cortometraje sonoro filmado por Feliciano Vitores con el sistema Phonofilm en Madrid. Está disponible en internet: <http://www.youtube.com/watch?v=RX-FAXxJtSg>

²⁰ Gómez de la Serna comparte esta contradictoria atracción “antiartística” por el cine industrial de Hollywood con Dalí y Buñuel, que en los años veinte y treinta defienden ese cine frente al cine “artístico” de un Fritz Lang o el cine puro de la vanguardia. Cfr. Gubern, op. cit., pp. 52-58.

los años veinte y treinta del siglo xx. El debate de la revista, que en gran parte dialoga con las ideas de autores europeos sin recurrir a la terminología desarrollada entre los pioneros de la crítica del cine en Francia, Rusia o Alemania, alcanza un alto grado de reflexión y toca varios temas virulentos de la época: las especificidades del cine en comparación con otras artes; la transición del mudo al sonoro a partir de 1927, año de aparición del primer texto sobre cine en la revista; el impacto espectacular de la “estrella” extraordinaria del cine mudo que es Charles Chaplin; el papel del cine documental para la educación en Latinoamérica; la imposición del cine estadounidense durante los años treinta. Hay otros temas de los que no se habla en *Atenea*: el impacto del cine en la vida social de Chile; los chismes y efectos del *star system* y de los hábitos expuestos en las películas yanquis; los procedimientos cinematográficos como técnicas nuevas; la historia y los humildes éxitos del cine nacional de los años veinte. Pero estos temas fueron incorporados por las revistas especializadas en cine —a partir de 1930 sobre todo en la revista *Ecran*— y, dispersamente, en algunas revistas culturales.

Quienes en los últimos años han abordado, desde distintas perspectivas, la cuestión del nacimiento y consolidación del género magazinesco en Chile¹ han coincidido en el rol central jugado por la revista *Zig-Zag*, no solo en tanto modelo exitoso de implantación y desarrollo de este tipo de publicaciones, sino también como referente cultural de toda una etapa de la historia nacional. La revista congregó en sus páginas un sinnúmero de personajes que encontraron en ella espacio y público para la difusión ya fuese de sus escritos literarios, como de sus opiniones e ideas sobre la contingencia del país y el mundo. A la diversidad de actores, correspondió la diversidad de temas que, acompañados del recurso fotográfico, fueron ampliando cada vez más el abanico de lugares, sujetos y actividades que conformaban un mundo en expansión, presentado a los ojos de numerosos y diversos lectores, quienes con su fidelidad ayudaron a escribir 59 años de historia de la revista *Zig-Zag*.

El presente escrito se hará cargo de uno de los diversos temas abordados por este semanario: el cine. Desde tímidas menciones a los progresos de los hermanos Lumière en la Francia del año 1907, hasta artículos enteros dedicados a las más increíbles particularidades de la Industria Cinematográfica en la década del treinta, el estudio de la presencia del cine en los primeros 35 años de *Zig-Zag*, representa una valiosa aproximación al análisis de la recepción y evolución de esta revolucionaria tecnología en el país, a la vez que arroja algunas pistas para una historia de la revista y la manera en que ésta fue encontrando y definiendo su perfil. Acaso sea este último punto una de las principales ventajas que un estudio diacrónico importa, en tanto favorece el reconocimiento de cambios en los enfoques utilizados para referir los contenidos, así como de las posibles disputas que los puedan haber gatillado. En lo que viene, mostraré como este fue precisamente el caso de *Zig-Zag*, que logró durante mucho tiempo una sana *alternancia* entre un tono más bien filosófico y analítico, y uno superficial y cotidiano; y como, luego, llegó un punto en que el crecimiento mismo de la

* Este artículo nace de la revisión íntegra de los ejemplares de la revista *Zig-Zag* aparecidos entre 1905 y 1940, en el marco del proyecto Fondecyt N° 1095210, sobre la recepción cultural del cine en Chile, en tanto fenómeno y espectáculo.

** Licenciado en Literatura de la Universidad de Chile. Actualmente, cursando estudios de doctorado en la Humboldt Universität zu Berlin.

¹ Cfr. Ossandón, Carlos / Santa Cruz, Eduardo, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago de Chile, LOM, 2005; Rinke, Stefan, *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002; Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*, Santiago, LOM Ediciones, 1993.

publicación y las nuevas relaciones que éste le imponía, desembocaron en una suerte de querrela que llegó, incluso, a colarse en las páginas mismas del impreso.

Antes de la década del diez las menciones sobre el cine fueron francamente escasas, pasando casi inadvertidas entre las numerosas notas sobre personajes y acontecimientos de Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y Chile. El cine era un asunto básicamente extranjero y en etapa experimental; los teatros donde se proyectaban las cintas llegadas de Europa y Estados Unidos eran todavía pocos (en aumento, sin embargo) y rudimentarios, y su público se concentraba básicamente entre las capas más populares de la sociedad,² lo que podría explicar la inicial falta de interés de la revista hacia él. Sin embargo, pese a su escasez, hubo referencias al nuevo dispositivo: ya desde antes de 1910, la aludida *alternancia* se hacía presente, en tanto las noticias sobre el cine incluyeron notas acerca de los novedosos usos que el procedimiento técnico propiciaba, así como especulaciones más complejas sobre su naturaleza artística. De esta manera, al tiempo que se informaba sobre la grabación de cursos de cocina en 1908 (26)³, nociones más peliagudas, como la de “artes industriales” (177), empezaban a ganar lugar en el creciente espectro de ideas y conceptos del panorama cultural chileno.

Las reseñas anecdóticas de estos primeros ejemplares irán cediendo terreno lentamente hacia principios de la década del diez a una consideración más compleja de la actividad cinematográfica, sostenida sobre dos pilares: la reflexión sobre la naturaleza del cine y la masificación del espectáculo. Mientras el número de teatros seguía en aumento, la consideración fenomenológica de la imagen en movimiento ingresó en las preocupaciones de la intelectualidad nacional, hallando su lugar en las páginas del magazine: en un ambiente cultural ligado a las élites sociales, el nuevo espectáculo considerado vulgar y popular no habría encontrado un formato donde ser discutido de no haber sido por esta nueva plataforma.⁴ Las primeras columnas de Mont-Calm (pseudónimo de Carlos Varas) en *Zig-Zag*, son un buen ejemplo de esto, en la medida en que abordan tanto el sucumbir a la irresistible tentación de las imágenes en movimiento, sus características y alcances, como la imposibilidad de obviar un espectáculo en torno al cual se reunían grupos de individuos cada vez más numerosos.

² Para un completo panorama de las primeras salas de cine en Chile y sus públicos, cfr. Rinke, Stefan, op. cit.

³ Muchos de las noticias, reportajes y crónicas que aquí menciono, pueden ser encontradas en la antología: Bongers, Wolfgang/ Torrealba, María José/ Vergara, Ximena, *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile. 1908-1940*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2011. Cuando sea este el caso, se indicará entre paréntesis y luego de la referencia el número de la página donde puede ser hallada. En caso contrario, señalaré la fecha del ejemplar en que el contenido se encuentra. Para la consulta de estos últimos, remito al lector a los archivos de la Biblioteca Nacional.

⁴ Para una lista de publicaciones en el año 1914, cfr. Subercaseaux, Bernardo, op. cit. Se puede comprobar, gracias a estos datos, cómo el trato del cine se alejaba bastante del perfil de los impresos de aquella época.

Este último personaje, y precisamente en este período, se convirtió en un pionero del periodismo cinematográfico en Chile. Desde los inicios de la publicación en 1905, la figura de Mont-Calm se consagró como una de las principales: la profusión de sus viajes es, incluso hoy, sorprendente, sobre todo al considerar la lentitud y dificultades que en aquellos años implicaba atravesar continentes y océanos. Quizás estos mismos impedimentos expliquen los hiatos de meses que interrumpían la entrega semanal de sus columnas de viaje, que permitían al lector acompañarlo mientras subía por Latinoamérica, visitando prácticamente todos los países del continente, para pasar luego a Centroamérica y México, siguiendo, finalmente, a los Estados Unidos, donde su movilidad no se vio interrumpida: visitas a Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Nueva Orleáns. Antes de esto, en la primera década del siglo xx, se paseó por prácticamente toda la Europa noroccidental: Francia, Italia, Alemania, Noruega, Dinamarca y Suecia. Además de estos viajes y su inagotable interés en informarse de aspectos contingentes o anecdóticos de los países que visitaba, su pluma fue también profusa en géneros: así como practicó distintos tipos de crónica (política, local, internacional, de espectáculos), publicó cuentos y breves relatos de divagación filosófica. Su participación no se limitó a *Zig-Zag*, haciéndose extensiva a *Sucesos*, *Pacífico magazine*, *Chile cinematográfico* y posiblemente a otros medios. Los escritos de Mont-Calm son de una prosa directa, fluida en su sencillez. Si bien reproduce en ella muchos de los vicios de su época, como la adjetivación sensiblera y el exceso de subjetivismo en sus juicios, sería injusto limitar la opinión sobre su trabajo a esto. Más allá de estos convencionalismos, el valor de su obra y lo que ella representa radica en haber testimoniado el asombro del sujeto latinoamericano frente a los progresos de una modernidad desatada y avasallante. El espectáculo de la metrópolis y la masa, que abrumó la mente de Baudelaire y de Joyce, revolucionando de paso la historia literaria de Occidente, no tuvo, en el caso chileno, a sus receptores exclusivos en la poesía de De Rokha o de Huidobro, sino también en las decenas de crónicas producidas por Mont-Calm en más de 25 años de viajes y escritura.

Su relación con el cine nace a mediados de 1913, cuando se instala en EEUU, donde escribe sus primeras crónicas. Siguiendo el proceso que ya se ha sugerido, éstas fueron cuidadosas en la explicación de procedimientos técnicos (funciones en que se coordinaban voces cantantes e imágenes, 113) e implementaciones que iban sofisticando la industria (nace el “actor de film”, 6/09/1913), al tiempo que se iban insinuando discusiones más complejas (diferencia teatro-cine, 6/09/1913). Ahora bien, Carlos Varas no fue el único periodista en haber abordado estas cuestiones en las páginas de *Zig-Zag*; por estos mismos años, otros autores como Ramondriag, Gaby o en el mismo Editorial de la revista desarrollarán el tema: “Los progresos del biógrafo” (114); “Cómo se hacen las grandes películas” (11/07/1914); “Los progresos del cine”, (7/11/1914); “Por el mundo de la escena y del film” (10/04/1915); “El arte de hacer películas de biógrafo” (6/01/1917). En un tono similar, y destacando con entusiasmo el carácter local de las iniciativas, se comienza a escribir sobre los primeros films chilenos, lamentando las dificultades de orden técnico y de producción: “La

fabricación de films nacionales” (19/12/1914); “La película de Santiago antiguo. Lo que cuesta la fabricación de un film nacional” (2/10/1915); también tuvieron lugar en estos años, las primeras notas dedicadas a las incipientes *estrellas*: “Al través de la Cinelandia, El rey de la pirueta: Charles Chaplin” (154); la actriz Maude Adams en portada (20/02/1915).

Con el fin de la primera guerra mundial y el nacimiento de Hollywood hacia 1916, el panorama cinematográfico global cambia y con él las formas de entenderlo y nombrarlo; particularmente revelador resulta el hecho de que esta designación topográfica, como destaca Jacqueline Mouesca,⁵ absorba en pocos años todos los significantes asociados al *cine*, convirtiéndose en referente casi exclusivo del desarrollo de dicha actividad. El impacto que esto tuvo a nivel local, se mide no sólo en las notas y reportajes sobre los dividendos que la nueva industria cinematográfica arrojaba (“Los pasos de gigante de una industria nueva. El cinematógrafo dominando el mundo” 31/03/1917), sino quizás más intensamente en el nacimiento de lo que podríamos denominar una “crónica chismográfica”, dedicada exclusivamente a informar sobre las nuevas *estrellas de cine*, sus estilos de vida y biografías, indicando normalmente las películas en que habrían de participar y los estudios a que pertenecían (“Estrellas...”, 130). El magazine, en este sentido, se convertirá en una plataforma publicitaria por excelencia.⁶

Al entrar a la década del veinte, el significante *cine* ya se había desplazado bastante de sus significados primitivos, ampliando su cobertura semántica e integrando nuevas actividades y protagonistas a su campo de acción. La explosión de la información y las imágenes sobre Hollywood está a la cabeza de esta “invasión” de los temas cinematográficos. Sin embargo, hubo otros tópicos que empezaron a llamar la atención: fue el caso de las nuevas reflexiones sobre el espectáculo en tanto arte. El 5 de marzo de 1921, Alfonso Hernández Cata, en “El gesto fugitivo” (46), no duda en llamar al cine *arte*, al plantearse la naturaleza del objeto que está analizando: “Arte nuevo, no ha tardado en crearse su vocabulario, su público y sus explotadores”, despejando toda duda sobre la pertinencia de la denominación, e invirtiendo los términos de la ecuación: ya no se trata de acomodar al nuevo espectáculo a las definiciones anteriores, sino de replantearse éstas y ampliar sus límites. Por otra parte, al tiempo que una reflexión estética se iba consolidando, otro ejercicio intelectual derivado del cine fue ganando lugar en las páginas de la revista: la crítica. Es en torno a ésta que se escribirá uno de los capítulos más interesantes de esta historia de

⁵ Mouesca, Jacqueline, *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, Santiago de Chile, Planeta, 1997, p. 64.

⁶ Desde 1918 en adelante las imágenes y notas dedicadas específicamente a actores y actrices abundarán en la revista. La lista de este tipo de figuraciones es larga y sería un despropósito consignarla aquí. Para la revisión de esto, sugiero al lector escoger al azar números de la revista publicados en estas fechas, donde seguramente encontrará ejemplos de este tipo de figuraciones.

35 años, y que tendrá como protagonista al columnista llamado EX. La *alternancia* de la que hablé unas líneas antes, se agudizará en sus escritos, llegando a convertirse en una abierta contradicción entre los intereses del crítico y los de la publicación.

El episodio se escribió así. El 27 de enero de 1923 aparece una nueva sección llamada “La crítica del biógrafo” firmada por el hasta ahora desconocido EX (233). El primer párrafo, en su implacable afirmación, representa el tono que las intervenciones del nuevo crítico habrán de tener: “Hay películas malas”. No es la primera vez que algo así se dijo, ni en Chile ni en el magazine, sin embargo, la columna de EX viene a representar la organización de un discurso *crítico* (en el sentido de establecer juicios estéticos) contra la industria cinematográfica, un punto de unión y de expresión del escepticismo que generaban las cientos de películas que llegaban al país, antecedidas de un ya consolidado aparato publicitario⁷ y cuya calidad era escasamente discutida. La crítica de EX se extenderá hasta el 16 de abril de 1927 (274): la sección seguirá luego existiendo, pero pasará a manos de nuevos “críticos” cuyo estilo distará mucho del practicado por este enigmático personaje. Las páginas escritas por EX difieren mucho de lo que hoy se entiende por crítica, sobre todo en tanto no se dedicaron con exclusividad al comentario y juicio de películas,⁸ sino que se orientaron hacia una discusión del sistema cinematográfico y sus partes, denunciando la falta de instancias que lo interpelaran. De esta forma, “La crítica del biógrafo” abordó entre otros tópicos la credibilidad de la acrítica *réclame* para la cual todas las películas eran “vistas maravillosas, estrenos sensacionales, grandiosos éxitos” (233); el agotamiento de ciertos temas y su renovación (“El joven que gana millones en el comercio o en las minas y al final del cuarto rollo se casa con una humilde doncella, convirtiéndole en princesa del lujo, produce bostezos en la concurrencia neoyorquina”, 19/05/1923); la escasa moralidad de sus argumentos (“Moralistas, psicólogos, maestros y simples observadores concuerdan en que el biógrafo indecente supera en eficacia maligna al libro o la revista escandalosos”, 90); la calidad artística del producto (“Hay una ley estética que los cinematografistas rompen por sistema: la ley de la unidad”, 15/09/1923); y un largo etcétera. Su colaboración se vio interrumpida durante 1924, volviendo el un año más tarde y manteniendo el mismo tono agudo, pero integrando ahora más crítica “positiva” y concentrándose en el comentario de películas. Dentro de este marco destaca su favorable impresión de *El húsar de la muerte* del 19 de diciembre de 1925 (241). Luego, en 1926 y 1927 sus intervenciones fueron prácticamente nulas, reduciéndose a un par por año. Quizás fue esta la respuesta editorial a un fenómeno que él mismo acusó en “La

⁷ Cfr. Rinke, op. cit., p. 60; Sta. Cruz, op.cit., p. 221 y sgs.

⁸ Me parece enriquecedor para la discusión sobre crítica cinematográfica en Chile, la lectura comparada de los ensayos de Vicente Bernaschina y Paulina Soto sobre la historia de la crítica literaria en Chile, en: www.historiacritica.cl. Para el estudio de la crítica cinematográfica en el país cfr. Mouesca, Jacqueline, op.cit; Bongers, Wolfgang, op. cit.

crítica del biógrafo” del 20 de junio de 1925 (296). En ésta, señala que “varias veces hemos dicho a los directores de periódicos” que por qué la sección de crítica no jugaba efectivamente el rol de recomendar a los lectores, basados en criterios estéticos y técnicos, a lo que siempre recibió respuestas disuasivas, que apuntaban a una eventual molestia de los avisadores. Luego agrega: “Un tiempo intentamos realizar en esta revista esa labor necesaria que existe en publicaciones extranjeras. Los avisadores pagados por las casas importadoras, tras de querer seducirnos, cayeron sobre nosotros ‘como enjambre de abejas irritadas’ y hubimos de abandonar la lucha, porque exigía mayor suma de tiempo y de paciencia de lo que teníamos en nuestra disposición”. Al parecer la presión y la influencia de los “avisadores pagados” ganaron la pulseada, pues la figura de EX fue lentamente desapareciendo y con él la práctica de un ejercicio crítico reflexivo y metódico: la última “Crítica del biógrafo” por él escrita, fechada el 16 de abril de 1927 (274), comenta la película francesa *Nitchevo* con una amplitud de criterio y riqueza argumentativa inusual a *Zig-Zag* en tanto desprende, desde un único film, reflexiones sobre las diferencias del cine estadounidense y el europeo, sobre la calidad de los aspectos escénicos y sobre el progreso del séptimo arte en la representación de las emociones y los estados psicológicos de los seres humanos. Lamentablemente, desconocemos el verdadero nombre de EX, por lo que no sabemos si su labor crítica terminó aquí o siguió en alguna otra publicación o medio.

Como señalé al principio, *Zig-Zag* congregó muchas voces. Mientras la figura de EX desaparecía, otra volvía y una llegaba para quedarse: Carlos Varas y Carlos Borcosque alimentaron durante los últimos años de esta década las páginas del semanario, hambrientas de noticias sobre Hollywood y las *estrellas*. En un tono distinto al practicado por EX y sólo un par de años luego de que éste denunciara la falta de apoyo a su empresa, Mont-Calm y Borcosque jugaron el rol de corresponsales desde Hollywood y Estados Unidos, y entregaron al discurso sobre el *star system* la plusvalía del “Directo desde Hollywood para la revista *Zig-Zag*”.

El columnista viajero se mantuvo viajero. Solo que hacia la segunda mitad de la década, su movimiento pareció concentrarse en EEUU. En 1926, en una crónica sobre el arte de Chaplin (156), la mayoría de las reflexiones que plantea sobre el tema nacen de anécdotas vividas precisamente en los Estados Unidos: que leyó en una revista, que alguien le dijo, que vio en algún teatro. Luego, a principios de 1928, sus crónicas sencillamente lo sitúan fuera del país: “Me preguntan de Chile, algo maliciosamente, cómo andamos, los que vivimos por acá, de bataclanas y exhibiciones por el estilo...” (Nº1194).⁹ Su forma de escribir y expresarse no varió mayormente respecto de sus primeros años y su acercamiento a los hechos reportados estuvo siempre fuertemente mediado por su propia persona: sus crónicas nacen de lo que él vio, escuchó o experimentó. Desde esta base, sus envíos de fines de los veinte se concentraron en la infatigable

⁹ Para el caso de aquellas ediciones que no indicaron fecha de publicación, se señalará entre paréntesis el número del ejemplar.

apología de Hollywood, tarea a la que se sumará Juan Carlos Borcosque. A fines de 1928, el 10 de noviembre, aparece una de las primeras secciones escritas por este último, presentada como “Especial para *Zig-Zag*. Desde Hollywood” y dedicada a “Las maravillas del ‘Make-Up’ cinematográfico” (123). Venía recién instalándose en la ciudad del cine, donde pasaría más de diez años trabajando como director y consolidando una carrera del todo exitosa. En tanto cronista, sus testimonios venían desde dentro de los grandes estudios, por lo que su labor contribuyó a ampliar y complejizar la visión del mundo cinematográfico hollywoodense: el maquillaje, entrevistas y encuentros con las grandes estrellas (entre las cuales destaca una dudosa conversación con Greta Garbo, 19/01/1929), la actividad dentro de los estudios, los complejos sistemas de intercomunicación, los grandes cines y teatros, etc., todo moviéndose frenéticamente al exigente ritmo de la vida en los *grandes estudios*, rodeado de *estrellas*.

La labor de ambos corresponsales sorprende en su profusión y denota profesionalismo. El mundo de Hollywood creció a ojos del espectador nacional, al tiempo que se hizo menos ajeno en el particular proceso de apropiación que ambos propiciaron. Eran años en que Hollywood se expandía y consolidaba su dominio en los mercados cinematográficos latinoamericanos, mediante el control de las casas importadoras y de las redes de *avisadores* (de los que hablaba EX)¹⁰. El entusiasmo de páginas y páginas que se dejaron seducir por la magnitud de una empresa que avanzaba a punta de tecnología y difusión, no fue del todo inocente. El paulatino silenciamiento de una voz disidente como la de EX, seguido del fanatismo de Mont-Calm y Borcosque levanta sospechas: el tránsito que la publicación siguió en la segunda mitad de la década del veinte fue progresivo en un alejamiento del espíritu que representaba EX, hacia una conversión de la revista en plataforma casi de propaganda de las maravillas hollywoodenses y del sistema que las sostenía. Esto no significó una desaparición de la sección de crítica, pero sí una rearticulación de ésta, menos reflexiva y más complaciente con los filmes y sus promotores. Ya hacia el 25 de julio de 1925, se puede rastrear esta alteración en las palabras de H.G.O, quien refuta directamente las ideas del crítico de la publicación, EX: “...entre nosotros no sólo hay quienes no quieren comprender la importancia comercial y artística del cinema, sino que además tienen su pluma pronta a fustigar sus triunfos”; un mes después, el 29 de agosto, Censor invita a los lectores de *Zig-Zag* a hacer llegar sus comentarios y opiniones sobre películas para hacer en conjunto una nueva sección de crítica y sortear la insalvable polémica entre calidad y consumo: “¿Por qué, si las películas son tan malas, la gente sigue agolpándose a las puertas de los teatros?”, se preguntaba el columnista, al proponer esta iniciativa que no prosperó. A mediados de 1927, desaparecido EX, vuelve la sección de “Crítica cinematográfica” a cargo ahora de Eclair. La crítica de éste parece ser

¹⁰ Cfr. Fernando Purcell, “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”, *Historia crítica: revista del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes*, N°38, Bogotá, 2009.

una respuesta al problema que había planteado EX en su breve reclamo: recomendar al lector sin tener problemas con los avisadores. La solución fue, al parecer, no contrariar a los avisadores y calificar todo bien. El nuevo formato crítico consistió en breves reseñas, destacando el nombre del film y de la casa importadora y poniendo al final un “muy buena”, “buena” o “excelente”, casi sin figurar películas mal calificadas hasta fines de 1928, cuando dejó de existir esta sección. Otro miembro destacado de estos años en *Zig-Zag* fue Ecran, quien, en alrededor de 10 artículos, mantuvo cierto nivel del debate, retomando discusiones sobre la calidad artística del cine cuestionada por su masividad (48), la calidad de sus argumentos (N°1196) y las adaptaciones literarias a la gran pantalla (N°1203), mezclando sus reflexiones con recomendaciones y críticas a películas en particular. Muchos otros personajes aportaron con crónicas y notas a estos años particularmente profusos en referencias al cine. Siempre entre imágenes de actores, actrices y películas, el incremento de información no implicó un enriquecimiento del debate; como ya advertimos, la palabra cine fue haciéndose una con la idea de Hollywood, que a su vez, y por mucho que, en la superficie, se anunciaran y discutieran problemas de contenido como los de los conflictos de representación racial (134)¹¹, sirvió de vehículo a la transmisión de ideas y formas de vida estadounidenses. Acaso el punto más alto de esta actitud lo haya alcanzado Carlos Varas cuando el 16 de febrero de 1929 en la nota “La comunidad más bien vestida del mundo: California”, en que alaba el buen gusto de los habitantes de esta zona, destaca las bondades del acceso al crédito, la inexistencia de la pobreza y celebra cómo “La enorme competencia que se hacen las tiendas entre sí, impide los abusos de ciertos comerciantes y establece una regularidad en los precios”. A fines de ese año, llegó la gran crisis económica de 1929 y la locuacidad y entusiasmo de Mont-Calm y Borcosque, tuvo un brusco freno. La figura del primero, sencillamente desaparece hasta el 14 de febrero de 1936 en que Germán Luco escribe una sentida nota sobre su muerte, contando cómo las nuevas tecnologías de transmisión de noticias fueron dejándolo de lado y entristeciéndolo. Borcosque, por su parte, permaneció en Hollywood y sus crónicas volvieron a la revista tras un silencio de unos seis meses. Su tono e impresiones no variaron mucho en la próxima década, mas denotaron claramente una mayor compenetración del director chileno en la vida cinematográfica estadounidense.

La nueva década de 1930 será la de la irrupción del cine hablado, lo latino en Hollywood y la de nuevas percepciones sobre la ciudad y la industria del cine.

¹¹ Este artículo merece una breve mención. Escrito por Mont-Calm en 1928, señala que el “Hollywoodismo” es un nuevo vicio de la industria estadounidense que consiste en la propagación de estereotipos raciales en las películas de los grandes estudios. Lo que llama la atención es que Mont-Calm atribuye el descubrimiento de esta negativa conducta al cónsul chileno en EEUU, don Miguel Cruchaga Tocornal, quien en un banquete por él ofrecido a “algunos magnates del arte cinematográfico”, donde “en términos comedidos, en una prosa brillante y digna de él” les hizo ver lo inconveniente e injusto de esta actitud, logrando compromiso de ellos de acabar con el “Hollywoodismo”.

Ya a fines de 1929, la discusión cine hablado/ cine mudo copó las páginas del semanario, sobre todo en la cobertura de las opiniones de las grandes estrellas al respecto (que Chaplin jamás filmaría con sonido, que Greta Garbo tenía una voz fea, etc.) y el debilitamiento progresivo de la resistencia de las grandes compañías al film sonoro. Mas, de esta nueva posibilidad técnica derivó un fenómeno que cambió la relación entre Hollywood y los mercados europeos y latinoamericanos. El uso de traducciones y doblajes para la comprensión de las películas en inglés en países que no hablaban la lengua, pareció no satisfacer los gustos de las masas de espectadores y Hollywood debió echar mano de otros recursos. Es en este contexto que se empezaron a filmar películas en español con actores latinoamericanos, lo que fue muy bien recibido por corresponsales movidos por un fuerte deseo de *pertenecer* a la gran industria. Borcosque fue acaso el pionero en esto. Sus crónicas desde Hollywood nunca escatimaron en detalles sobre a quién había visto y dónde, e insistieron en manifestar la cercanía del director con todos estos personajes: el 15 de septiembre de 1928, se publica una extensa nota sobre “Un día entero en los dominios de Metro Goldwyn Mayer, Culver City”. En ésta, relata haber ido a almorzar al restorán de los estudios donde todas las estrellas se congregan. Ahí vio a Joan Crawford, a Greta Garbo, a Ramón Novarro... “Lon Chaney, Lew Cody y Buster Keaton, están solos en una mesa lejana de la que llegan las carcajadas resonantes del último...” (es decir, no sólo vio a Buster Keaton, sino que lo vio reír). A esto, se sumaron las columnas de su esposa, Lucy Borcosque, quien a fines de los veinte y principios de los treinta participó con notas sobre moda en Hollywood, y las de Vera Zouroff. Esta última escribió directamente desde los Estados Unidos durante los primeros años de la década de los treinta y su labor se concentró en asistir a las grabaciones en español, conocer y explicar las técnicas y experimentos implementados para superar el problema del idioma, y cubrir las incursiones de actores chilenos en éstas. El 25 de julio de 1931, por ejemplo, visita el set donde Laurel y Hardy filmaban una película en castellano; luego, el 29 de agosto del mismo año, envía una nota sobre la implementación de las “sincronizaciones”, lo que hoy se conoce como doblaje; y en febrero del año siguiente escribe contando “Cómo se hace una película” (27/02/1932). En el caso de los chilenos en Hollywood, su pluma fue prolífica: escribió sobre las incursiones de Adriana Délano (hija del famoso Jorge Délano, Coke), Nicanor Molinares y Francisco Flores del Campo, entre otros. Destaca su nota del 14 de noviembre de 1931 sobre la celebración del 18 de septiembre en la ciudad del cine. Mención aparte merece la figura de Tito Davison, el apadrinado de Borcosque. Explica éste, el 7 de junio de 1930 en “La carrera artística de un chileno”, que el joven actor llegó buscando suerte a Hollywood donde él lo ayudó a obtener sus primeros roles. “A los diez y ocho años, con dos años escasos de actuación en Hollywood, adolescente aún, nuestro joven compatriota ha puesto en alto, en la ciudad del cine, el nombre de Chile. En los estudios de Educational hay un camarín amplio y luminoso donde el nombre de Tito Davison está sobre la puerta...”. Un par de años más tarde, Davison será la cabeza detrás de la producción de “La primera película sobre Chile que Hollywood filmará”

(255), realizada por la Fanchon Royer Pictures Incorporated, quien le asignó el carácter de “superproducción” y que sería dirigida por Carlos Borcosque. Luego de esto, no fue mucho más lo que se habló del joven Davison. La misma revista documentará hacia fines de la década, en 1938, el retorno de Tito a Chile junto a su esposa la actriz June Marlow, presentados ambos como “dos personajes de Hollywood” (14/01/1938).

El tono de Borcosque y Zouroff respecto de la presencia chilena en Hollywood tendió a espectacularizarla y aplicó la misma nomenclatura que unos años atrás se inauguró para hablar de Douglas Fairbanks, Greta Garbo u otros miembros del *star system*. Así, los representantes nacionales en el extranjero fueron a su vez famosas *estrellas*, gozaron del éxito inmediato y filmaron grandes películas. Al mismo tiempo, insistieron en perfilar un estado ideal de cosas que era básicamente el cumplimiento del sueño americano: alcanzar la fama, manejar autos lujosos, codearse con gente importante y tener mucho dinero. A lo que se sumaría, finalmente, el valor agregado de ser chileno haciéndose camino en uno de los negocios más competitivos del mundo.

El resto de la década, el entusiasmo y las alusiones disminuyeron y dejó de haber un corresponsal específico dedicado al tema. Llama la atención, en este sentido, que entrando a la segunda mitad del treinta abundan las notas y crónicas firmadas por autores de nombre extranjero, que aparecían una vez y luego nunca más; esto, se alejaba considerablemente de la familiaridad que suscitaban un Mont-Calm o una Vera Zouroff, con sus notas escritas directo desde los EEUU y en primera persona, dedicadas exclusivamente a Chile y los chilenos. A esto se sumó una nueva ola de discusiones teóricas, inspiradas por el nacimiento del culto al director: son ellos ahora los que hablan y/o los que empiezan a definir, desde sus producciones, los nuevos rumbos del cinema (“Reglas artísticas y servidumbres materiales de un *metteur en scène*”, 8/06/1934; “Dirigidos por Richard Boslelavsky y las nuevas teorías del cinematógrafo”, 15/06/1934). Esto no reemplazó la importancia del *star system*, pero sí vino a opacarla. Paralelamente, EEUU ingresó a un período especial de su historia tras la crisis económica. El entusiasmo desatado por la cultura del crédito y el consumo, reflejado en Carlos Varas, se vio luego defraudado por cesantías, hambrunas, reducciones estrepitosas de presupuestos, planes de proteccionismo económico y fuertes oleadas moralizantes. Como es lógico, esto golpeó igualmente a Hollywood y su imagen. “Grandezas y miserias del cine moderno” (25/05/1934); “La ciudad sin corazón” (4/10/1935); “La sala oscura. Estrellas que fueron” (25/01/1935), son algunas crónicas publicadas en la revista que abordaron nuevos aspectos de la vida en Hollywood que ya no tenían sólo que ver con belleza y éxito, sino con los vicios que acompañaban a una de las empresas más lucrativas del mundo.

Sería equívoco concluir que el interés de la publicación por el cine decayó hacia finales de la década, en tanto la abundancia de publicaciones sobre el tema se vio considerablemente reducida, pues lo cierto es que la nueva coyuntura europea se estaba llevando toda la atención. Desde 1936, aproximadamente,

en que estalla la guerra civil en España, el panorama noticioso occidental hubo necesariamente de cambiar y esto se notó en la revista. Se siguió hablando de Hollywood, se le dedicaron, por ejemplo, muchas notas a Shirley Temple (una de ellas, escrita por Tito Davison, “Shirley Temple declarada *Mascota internacional de la marina de Chile*” 1/05/1936), se hizo cobertura del desarrollo de las industrias argentina, venezolana, colombiana, etc. Destacan, a fines de 1936, las emisiones radiales que, en vivo desde Los Ángeles, Tito Davison y Borcosque realizaban para el país, o la cobertura hecha a la participación del boxeador Arturo Godoy en algunos filmes hacia 1940, así como un par de nuevas secciones que en las postrimerías de 1937 y 1938 buscaron retomar la crítica y el desarrollo sistemático de asuntos cinematográficos (“Lo que pasa y pasará en Hollywood” y “El ritmo de la semana”, respectivamente). También hubo especial atención a las películas que se estaban haciendo en Chile y a los recursos que se estaban invirtiendo para mejorar los medios de la producción nacional. Sin embargo, en términos de frecuencia, el cine pasó a acompañar a un creciente y diversificado número de temáticas que, junto a cambios en el formato de la revista, acompañaron el inevitable periplo de ésta hacia el reporteo del estallido de la guerra europea.

Salvo la introducción de los artículos que recogían las reflexiones de los directores de cine, y alguno que otro reportaje que proponía o discutía ideas de mayor o menor densidad y calidad, la *alternancia* que propuse en un principio fue cediendo terreno en la década de los treinta a una línea editorial cada vez más periodística y menos analítica. El episodio protagonizado por *EX* a mediados de los veinte, así como marca el momento más álgido de esta situación, inaugura también su lenta retirada. Las circunstancias en que éste se desenvuelve dan una idea de las fuerzas que estaban modelando en aquellos años el nuevo escenario de los medios de comunicación, así como ilustran las tomas de posición que los individuos fueron adoptando frente a ellas. Ahora bien, lo que en el caso del misterioso personaje fue el resultado de un conflicto evidente de intereses, fue en la regularidad de la revista, en los más de mil ejemplares que en 35 años se publicaron, la búsqueda y el encuentro progresivos de un formato, de una redacción, de un tipo de contenidos. De esta manera, pienso que el estudio de esta clase de fuentes constituye una contribución no tanto a la historización de los mecanismos de que se valió EEUU a principios del siglo XX para la intervención de procesos materiales y culturales en Latinoamérica, sino mucho más al avance en la investigación de la comprensión de procesos de renovación epistemológica en el país, y de rearticulación en la dinámica de las relaciones con el resto del continente y del mundo.

DISCURSIVIDADES EN CIERNES: EL ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO EN LA REVISTA *MUNDO TEATRAL*

Javiera Lorenzini R.*

El cine es realidad, y como tal hay que tomarlo y juzgarlo.
“Crónica cinematográfica”, en *Mundo teatral*.

Hace tiempo que el cine ya era *realidad* en Chile: en agosto de 1896, sólo algunos meses después de la primera proyección pública de los hermanos Lumière en París, en el teatro Unión Central se habían mostrado las primeras vistas del cinematógrafo, inaugurando el auge de un espectáculo que para la década de 1910 ya se habría esparcido no solo a lo largo de Santiago sino de todo el país. Pero es solo a partir de 1915 que el cine como realidad completamente nueva es textualizado en las primeras revistas especializadas, en el marco de una naciente cultura de masas.¹ *Cine Gaceta* (1915-1918), *Chile Cinematográfico* (1915-1916), *El film* (1918-1919) y *La semana Cinematográfica* (1918-1920), entre otras, son las primeras publicaciones que intentan dar cuenta del cine como fenómeno tecnológico, social y artístico, crear nuevo público y proteger los intereses de una naciente industria nacional. Enmarcada en este fenómeno discursivo, aparece en 1918 *Mundo Teatral*. La especificidad de una revista que se encuentra a medio camino entre las etapas que Paranaguá, refiriéndose a la llegada del cine a Latinoamérica, llamó *fase de consolidación* (1908-1919) y *fase de penetración del mercado norteamericano* (1920-1929)², así como las transiciones que en ella se materializan, ya sea en su formato como en su contenido, serán algunos de los ejes del presente artículo.

Así, una lectura de la revista nos descubre su lugar discursivo como un nodo de transición, por el que circulan diferentes cruces. En primer lugar, *Mundo Teatral* se define como “Revista quincenal de teatros y cines”, dando cuenta de ambos contenidos y, por lo tanto, del cine como fenómeno impuro, cuyas filiaciones con el teatro se dan tanto a nivel de las especificidades de cada una de esas artes³ como de sus respectivos lugares en el campo cultural chileno. De esta manera la

* Licenciada en Letras, mención lingüística y literatura hispánicas, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Magíster en Literatura de la Universidad de Chile, y del Diplomado en teoría y crítica del cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Este trabajo se inscribe en el proyecto FONDECYT N° 1095210 “Reflejos y reflexiones del cine en discursos literarios, artísticos, periodísticos y sociológicos en Chile entre 1900 y 1940” (2009-2011).

¹ Cfr. Ossandón B, Carlos y Eduardo Santa Cruz, *El Estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago, LOM Ediciones, 2005.

² Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

³ Cfr. Bazin, “A favor de un cine impuro”. En *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

revista se sitúa, como dice Consuelo Vargas, en una “etapa intermedia entre las variedades y la revista especializada únicamente en cine”.⁴ En segundo lugar, y en lo que respecta solamente al cine, podemos encontrar en *Mundo Teatral* una serie de discursividades que entroncan con las revistas publicadas anteriormente, aportando residuos de problemáticas como la legitimación y funciones del nuevo espectáculo, y prefigurando otros ejes que se darán en las siguientes revistas, como la irrupción del culto al *star system* y a Hollywood, con el acervo de imágenes y chismografía asociada. En este punto intermedio, *Mundo Teatral* —como lo veremos también más adelante— da muestra de cierto desarrollo crítico y de una internalización del fenómeno cinematográfico, tanto a nivel de la vivencia como del discurso. Se puede proponer, por lo tanto, que este lugar de *Mundo Teatral* en medio no solo de publicaciones especializadas en cine, sino también de las variadas revistas y *magazines* que se empiezan a difundir durante las primeras décadas del siglo xx, va a dejar sus huellas principalmente en lo que refiere a la forma particular en que sus redactores se hacen cargo de la *crónica cinematográfica*: en primer lugar, desde el distanciamiento que permite el humor; en segundo lugar, en la inclusión de nuevos sujetos que adquieren voz en el contexto de una emergente cultura de masas; en tercer lugar, en el espacio otorgado a la “irrupción muda” de los nuevos rostros que prefiguran la preeminencia de la imagen en las revistas posteriores.

Pero abordemos previamente un necesario —aunque breve— perfil de la revista. En el primer número de *Mundo Teatral*, podemos encontrar en la sección “Crítica”, escrita por su director, Nathaniel Yáñez Silva, el siguiente párrafo:

Antes que nada y por sobre todo, seremos absolutamente sinceros, procurando con esta sinceridad que el público vea en nosotros un informante leal, que si por algo peca, no ha de ser en ningún caso, por querer falsear la verdad. El prestigio se consigue siempre ante al público por esa verdad que tanto cuesta decirla, ya sea por no herir susceptibilidades o por no perjudicar negocios, en los cuales a veces se han arriesgado algunos capitales. Sabemos que este espíritu informante tiene sus inconvenientes, que acarrea antipatías, las que estamos dispuestos a sobrellevar resignados en pro de nuestra sinceridad y ante todo de la verdad.⁵

El énfasis en la “sinceridad” y en la “verdad” denota tanto una apelación a un lector culto y poseedor de una capacidad crítica para discernir esa “verdad”, como la intención de la revista de formar espectadores sin estar subordinados a los intereses del mercado. La textualización del fenómeno cinematográfico en *Mundo Teatral* seguirá estas coordenadas no solo en el comentario de diferentes

⁴ Vargas, Consuelo, *Los dos teatros: manifestaciones y discursos intermediales en revistas de cine y teatro en Chile en los inicios del siglo xx*, Tesis inédita de Magister en literatura, Universidad Católica de Chile, 2011, p. 16.

⁵ “Crítica” En *Mundo Teatral*, N° 1, Año 1, 18 de octubre de 1918.

películas sino también en el seguimiento del impacto social y urbano del cine, de los diferentes actores de la industria cinematográfica chilena y de sus filiaciones con el rubro teatral. Este y otros asuntos nos hablan de una diversificación y una complejización de los contenidos referidos al cine en Chile.



Encabezados de algunas de las principales secciones de *Mundo Teatral*

Con este perfil *Mundo Teatral* mantiene una duración y difusión inusitadas para la época: de 1918 a 1921 se distribuye, comenzando desde Santiago, en Iquique, Antofagasta, Copiapó, Coquimbo, Talca, Chillán, Concepción, Osorno y Valdivia. Cada número poseía alrededor de 34 páginas, impresas a papel de diario, a diferencia de las portadas, de un papel brillante de mayor calidad. En ella encontramos secciones relativamente estables, todas encabezadas por ilustraciones que pertenecen al mismo dibujante, y que por lo tanto establecen a lo largo de la revista una sensación de continuidad. Algunas de ellas son “Crítica”, “Crónica cinematográfica”,

“Novedades teatrales”, “Tras los bastidores”, o “A la luz de la pantalla”, además de incluir en cada sección una obra teatral destacada dentro del ámbito nacional, entre los muchos textos que no pertenecen a ninguna sección en particular.

Los principales colaboradores de *Mundo Teatral* pueden ser considerados, en sintonía con el carácter de la revista, como figuras intermediales. Su director, Nathaniel Yáñez Silva, dramaturgo y crítico de teatro que incursiona en la crónica y crítica de cine también en otras revistas⁶, es un ejemplo de la confluencia de los campos culturales teatral y cinematográfico en el país. A cargo de él está siempre la sección “Crítica”, que sigue a la primera página de la revista. Asimismo el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, conocido como padre del teatro social en Chile y activo colaborador en *Mundo Teatral*, no se dedica al ámbito exclusivamente teatral sino que también, además de su labor como folclorista, escribe crónicas cinematográficas como “La familia de Don Zenón va al cine”, e incluso participa como argumentista y director de dos películas nacionales: *Almas perdidas*, en 1923 (adaptación de su obra homónima que aparece publicada en *Mundo teatral*) y *Agua de Vertiente* en 1924.⁷ Además de estos dos redactores, destacan otros colaboradores como “Montecristo” y “Objetivo”, cuya labor revisaremos a continuación.

⁶ Cfr. Bongers, Wolfgang, “El cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos”. En *Taller de Letras*, N° 46, Primer Semestre 2010.

⁷ Pese a ello, sus incursiones en el cine son poco conocidas y, al parecer, para el mismo artista no tuvieron mayor trascendencia: en su autobiografía, menciona al cine una única vez. Cfr. Acevedo Hernández, Antonio, *Memorias de un autor teatral*, Santiago, Nascimento, 1982.

LA DERROTA DE LOS “TONTOS GRAVES”

Una de las principales características de *Mundo Teatral* consiste en la apelación a la risa como un énfasis y un ejercicio. Encontramos a lo largo de sus páginas un cierto ánimo humorístico, e incluso irónico o satírico que nos habla bastante del lugar enunciativo desde el que se posicionan los colaboradores de la revista. Al respecto, es ilustrativa la nota “El triunfo de la risa y la derrota de los tontos graves”, en la que se escribe precisamente respecto del humor que sería una de las bondades que el nuevo invento del cinematógrafo habría introducido en nuestro país y al que por extensión se acopla el proyecto editorial de *Mundo Teatral*:

Se había dicho que los chilenos formábamos un pueblo triste. Esto es una gran verdad y una gran mentira. Verdad es, porque efectivamente reíamos poco, pero, ¿de qué diablos nos íbamos a reír? No es que seamos tristes sino que no teníamos hasta hace poco en que ocupar la risa [...] En nuestro Chile, que algunos pesimistas decían que era el país de la tristeza, se han principiado a lanzar estas películas bajo la denominación de “programas cómicos Paramount”. El éxito ha sido superior a toda expectativa, lo que prueba que los tontos graves van siendo escasos y que nuestro público gusta del humor, de la alegría que refresca el alma y fortifica los pulmones.⁸

La reformulación de la identidad nacional a la luz de la capacidad cosmopolita (norteamericana, según el cronista) de reír; el cinematógrafo entendido en primer lugar desde su función de entretener; y al mismo tiempo la contraposición entre la seriedad ignorante de los “tontos graves” y la inteligencia lúdica de la risa, se complementan en el despliegue argumentativo de la nota que finalmente agrega: “Un atributo exclusivo de los humanos, es la risa. Un filósofo ha dicho que es la capital diferencia que hay entre un hombre y un animal. El reír no es, pues, deshonroso. Al contrario, es indicio de superioridad. ¡Qué desilusión para los tontos graves!”⁹

Según esta perspectiva, el entretenimiento no estaría desligado de la capacidad reflexiva, y es precisamente la función crítica del humor la que se resalta en *Mundo teatral* a la hora de juzgar la realidad del cine. La superioridad del hombre que ríe, su capacidad de distanciamiento, será adoptada y principalmente por dos colaboradores de la revista, que conocemos solamente por sus seudónimos. “Montecristo”, cuyo nombre está tomado muy probablemente de la película *El conde de Montecristo*, y “Objetivo”, seudónimo que denota tanto el lente de la cámara, la pretendida imparcialidad del crítico, y al mismo tiempo el blanco al que se dirigen sus comentarios mordaces, son las principales voces que imprimen el tono pícaro de *Mundo Teatral*.

⁸ “El triunfo de la risa y la derrota de los tontos graves”. En *Mundo Teatral*, N° 7, Año 1, Segunda quincena de abril de 1919.

⁹ Ídem.

Este distanciamiento que permiten tanto la risa como también el cosmopolitismo del nuevo espectáculo impulsa a ambos cronistas a volver a mirar los procesos locales, y es así como la industria cinematográfica chilena es el blanco de las principales críticas. Así, por ejemplo, en la sección titulada “El cine por teléfono”, “Objetivo” genera un panorama fragmentado y fugaz de las principales noticias del mundo del espectáculo, en el que se mezclan los chistes y la ironía:

Aló – El rey de España Napoleón Bonaparte, Monseñor Sibilla, Guillermo Santhy, el Negro Elgueta, el Emperador de Dinamarca y otras personalidades más o menos célebres, han perdido su notoriedad, ante el avance de Griffith. Los patoteros del teatro nacional han dispuesto dispararles repollasos. Yáñez Silva ha dicho: es justo que lo hagan, como hicieron conmigo.

Aló - Sanfuentes Smith, el más distinguido general de las huestes glükmanas, se siente Napoleón dirigiendo la película ‘Corazones de mundo’.

La verdad es, que el chico da punto y raya al más listo, se ríe de los peces de colores y tiene la fortuna encerrada en un cofre de su propiedad.

Aló – Para entrar a la Italo Chilena hay que guardar ciertas consideraciones políticas y diplomáticas. Se programa el “Atleta Ciclón” por Eddy Polo. Y todos sabemos lo que eso significa.¹⁰

En esta como en otras crónicas encontramos una crítica a los principales vicios propios de toda industria local, en las que el lenguaje mordaz de “Objetivo” no calla nombres ni referentes conocidos en su enumeración incesante de “telefonazos” cinematográficos. Ni aún los críticos se salvan de los disparos de “Objetivo”, que alcanzan al mismo director de la revista. Mediante este gesto, al mismo tiempo que se instaure la inversión propia del carnaval al interior de la publicación, también se la legitima como portadora de esa “sinceridad” que tanto se recalca en el primer número.

Así, en este y en otros textos del mismo cronista, el discurso propio del crítico y del reclamista de cine es parodiado, como por ejemplo en la sección “Siluetas”, en la que se caracteriza al dueño del teatro “Novedades”, Esteban Artuffo, de la siguiente manera:

Es empresario del Novedades, lo que no es una novedad; es argentino, y tampoco esto es una novedad. Es buen amigo, esta sí que es novedad; alguna debíamos contarle. [...] Che Artuffo es apreciado en el gremio y considerado por su trato y prendas personales como un perfecto caballero, y en realidad lo es, por su altura de miras y por una cantidad de razones que no apuntamos porque no hace falta.¹¹

¹⁰ Objetivo, “El cine por teléfono”. En *Mundo Teatral* N° 22, Año 2, Primera quincena de diciembre de 1919.

¹¹ Objetivo, “Siluetas”. En *Mundo Teatral* N° 14, Año 1, Segunda quincena de diciembre de 1919.

En este caso, encontramos superpuestas tanto la parodia a la incesante repetición de aparentes “novedades” que resalta la réclame cinematográfica, como también a la conocida adjetivación propia de la misma,¹² que hace que toda caracterización de “Che” Artuffo se vuelva superflua.

Por su parte, “Montecristo”, en un tono similar al de “Objetivo”, se especializa en generar guiones teatrales jocosos en los que participan tanto los personeros de la industria cinematográfica nacional como internacional. Por ejemplo, en “El cine y la gripe” encontramos una parodia a las estrellas más famosas del momento y a los argumentos de sus películas; por ella se pasean Perla White, Eddie Polo y Warner Oland, entre otros referentes de la industria nacional, como María Padín y Arturo Mario, pareja de argentinos que actúan y producen películas en Chile.

Este tratamiento irónico de los distintos temas concernientes a la industria en Chile, si bien confirma la independencia del mercado que se proclama en el editorial de la revista, sí muestra que, sin estar subordinada a intereses particulares, existe en *Mundo Teatral* una preocupación por la organización gremial de los trabajadores de la industria cinematográfica a nivel nacional, como ya se había dado en revistas como por ejemplo, *Cine Gaceta*, o como se dará más tarde en *Arlequín*. Leamos, a modo de ejemplo, la siguiente denuncia que hace “Montecristo”, enmarcada en un texto que genera un perfil de los distintos oficios que hace aparecer el cine en el contexto de la naciente industria cultural:

[el exhibidor] es la víctima de todos. Nació para ser engañado. Lo engañan 1° el reclamista, 2° el programador, 3° el gerente, 4° su público, 5° sus empleados, 6°, el tiempo [...] El público le pide rebaja de precios y programas dobles, le obliga a pasar ciertas obras y no va al estreno. Luego, sus amigos, sus familias, los amigos de sus amigos vienen a la sala y olvidan donde está la boletería...¹³

De esta manera intenta eliminar el prejuicio que en los lectores/espectadores existe acerca de lo lucrativo del negocio cinematográfico, y generar un panorama real de los problemas que aquejaban a la industria nacional en el momento.

Es así como los textos humorísticos de “Montecristo” y “Objetivo”, así como los de otros colaboradores, nos hablan también de este lugar intermedio, “nodal”

¹² En “Los abusos de la réclame cinematográfica” se lee: “Por inconcebible capricho, las empresas cinematográficas no son del todo sinceras para hacer la réclame a sus películas y a todas las presentan con los mismos retumbantes epítetos elogiosos. Así es como el público ha llegado a desconfiar de la propaganda cinematográfica, pues se ha llevado buenos chascos asistiendo a la exhibición de vistas sin interés alguno presentadas como “sensacionales”, “grandiosas”, “colosales”, “monumentales”, etc.”. En *Mundo Teatral*, N° 1, Año 1, Primera quincena de diciembre de 1918.

¹³ Montecristo, “Siluetas del cine”. En *Mundo Teatral*, N° 13, Año 1, Primera quincena de julio de 1919.

de *Mundo Teatral*. El tono ambiguo de sus crónicas, que con los formatos más variados a la vez se hacen parte y se alejan de los avatares propios del campo cultural inmediato, instaurando simultáneamente el carnaval y el compromiso, demuestran tanto la autoconsciencia de los redactores de su propio quehacer, como las posibilidades de la crónica para generar el encuentro de estos discursos en apariencia opuestos.

INCLUSIONES Y EXCLUSIONES ESCRITURALES. EL MUNDO POPULAR Y EL CINE

Las crónicas humorísticas de *Mundo Teatral* no solo se hacen cargo de la industria cinematográfica, sino de la inclusión de nuevos sujetos propia de lo que Bernardo Subercaseaux ha llamado *tiempo de integración*¹⁴. En este marco encontramos textos que en la revista dan voz al mundo popular y también indígena, como ocurre en la obra de teatro *Rucacahuin*, en la que el espacio principal es una ruca mapuche. En este contexto encontramos dos aproximaciones desde la crónica cinematográfica a la figura del “roto chileno”, que para ese período ya era considerado como símbolo de lo “nacional”.

La primera de ellas es la serie de crónicas publicadas por “Montecristo” entre octubre y noviembre de 1919, tituladas “Un roto en el Splendid”, “Un roto en el Alhambra”, “Un roto en el Unión Central” y “Un roto en el Brasil”. Ellas narran, en una serie de cuadros costumbristas, las visitas que hace el “roto chileno” a cuatro cines de Santiago, y los diferentes avatares que vive en cada uno de ellos: los problemas que tiene para entrar a cada una de las funciones, las personas con las que se encuentra al interior de los biógrafos y las películas que ve. El lector presencia, bajo el formato de guión que tanto acomoda a “Montecristo”, el diálogo humorístico de José Menchi (el roto) y Ña Zoila, que escucha las historias de su “compaire”:

José Menchi – Sí, comaire por la serpiente en coche, le iré que me estoy sintiendo despeutar de teatros; como había oído hablar del Brasil onde un tal Rafael Frantaura hace monos con los pies y aonde toa la gallá es brasilera, me las eché p’allá pus, qu’iba hacer: yo tenía que ver el bolaco.

La comarie Zoila – El Brasil ¿dice compaire? Qué no es un imperio que está relejos?

José Menchi – Taba relejos pus comaire, pero on Peiro Montt, el presidente trigüeñito y cerrado de barba, lo trajo pa Santiago con emperaoir y too.

Como este, otros diálogos cómicos de José Menchi con distintos personajes se suceden a lo largo de las cuatro crónicas enmarcadas en el contexto novedoso

¹⁴ Según Subercaseaux, durante el *tiempo de integración* existiría una reelaboración de la identidad nacional que “incorpora discursivamente nuevos sectores sociales y étnicos que se han hecho visibles”. En Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo iv. Nacionalismo y cultura*, Santiago, Editorial Universitaria, 2004. p. 17.

de la visita al biógrafo. La reproducción del habla popular y el humorismo como lugares comunes asociados a lo que debe ser una correcta escenificación del “roto” se ven permeados por ciertos referentes foráneos traídos por el cine, como por ejemplo —en el caso de las crónicas que nos ocupan— el vagabundo Charlie Chaplin. Así, observa Consuelo Vargas que las bufonadas chaplinescas —muy populares en aquella época— asociadas a la construcción del personaje local del “roto” es una entre tantas “paradojas cosmopolitas” que provoca la emergencia del fenómeno cinematográfico en Chile.¹⁵ En este caso, la situación cómica se genera cada vez que el roto, en su incursión por los cines más “delegantes” de Santiago, se ve amenazado —por su misma condición de “roto”— con quedar fuera del cine o emplazado en las peores ubicaciones, menospreciado por los “caalleros” que no consideran apropiada su asistencia a tan distinguido espectáculo: “Entonce porque soy pobre no tendo erecho a la junción?” pregunta el roto Menchi cada vez que está a punto de ser expulsado.

No solo en esta serie de crónicas vemos el cruce entre referentes nacionales y cosmopolitas asociados a la imaginaria del roto. Así encontramos, en segundo lugar, el texto “La familia de don Zenón va al cine”, en el que Antonio Acevedo Hernández pone en escena, esta vez, a una familia entera que prepara su visita al biógrafo un “jueves de moda”. La escena cómica transcurre en “un cuarto muy pobre donde hay una abuela, muchos nietos y mucha falta de dinero”:

La madre – [contando la plata]- Uno... dos... cuarenta... ¿Cuánto cuesta la galería?

La lucha – Hoy cuesta treinta

La madre – Son relairones

El chico – [Docto]. Si es estreno mamá

La madre – [Recalcitrante] Por eso habría de costar más barato. [Pausa]. No alcanza la plata. Se tienen que quedar la Lucha y Josesito. [Los aludidos protestan y la Luchita saca el fuego los fierros encrespadores de sus hermanas y los tira al patio. Furiosa Lucha.- Aquello es una copia de la guerra Europea].¹⁶

Finalmente, llega Ño Cirilio, el “padrino”, y resuelve el problema invitándolos a todos a la función, que no por mera casualidad es de Charlie Chaplin. Mas finalmente la situación chaplinesca no alcanza a desencadenarse en la pantalla, sino antes, cuando el padrino arma una pelea al interior del cine debido a su insistencia en piroppear a una señorita, lo que hace que toda la familia de don Zenón termine en la comisaría sin poder ver la película.

En ambas crónicas encontramos esta ambigüedad en el tratamiento del tema del “roto”, como símbolo nacional que es en ambos casos vuelto a apreciar desde la mirada cosmopolita del cine; como sujeto que, en tanto siempre es echado

¹⁵ Vargas, Consuelo. *Op. cit.*, p. 50.

¹⁶ Acevedo Hernández, Antonio, “La familia de don Zenón va al cine”. En *Mundo teatral*, N° 4, Año 1, Segunda quincena de diciembre de 1918.

del biógrafo o emplazado en las peores ubicaciones, está entre el “adentro” y el “afuera” de los nuevos beneficios instaurados por el nuevo espectáculo y, por ende, de la modernidad; como aquel “otro” que, en tanto es mirado desde el lugar enunciativo propio del cronista, a un tiempo es incluido en el chisme localista pero separado de él. Probablemente esto último se da con más fuerza en la serie de crónicas “Un roto va a cine”, en las que se da el hecho curioso de que el “roto” se encuentra con “Montecristo” —que recordemos, es quien firma la crónica—, el cual, si bien es caracterizado por José Menchi como “roto regallo”, al mismo tiempo se distancia de él en tanto espectador culto. En cambio, existe una cercanía intrínseca y biográfica de Acevedo Hernández al personaje popular que atenúa su distancia enunciativa como cronista, pese a su utilización de un vocabulario culto que contrasta con el lenguaje popular que pone en boca de los “rotos”.

El formato flexible de la crónica que desde el guión se comienza a hacer cargo de la voz de nuevos sujetos emergentes, permite el despliegue de esta *superioridad* de la risa que al tiempo que integra a estos nuevos sujetos, los mantiene a medio camino entre la inclusión y exclusión escriturales, en un lugar ambiguo respecto del nuevo panorama que articula la crónica en su intento de dar sentido y rearticular la experiencia moderna.

IRRUPCIONES MUDAS

También el formato de la revista nos puede hablar de la función particular de la crónica en la aprehensión del fenómeno cinematográfico. Así, observamos que en la mayoría de las secciones de *Mundo Teatral*, preferentemente las que tratan de teatro (novedades teatrales, obra de un autor nacional, y artículos de crítica teatral en general) y las que difunden textos literarios (cuento y poesía), así como en las secciones misceláneas en general, la revista presenta una disposición más bien tradicional. En ellas el texto predomina por sobre la imagen, cubriendo casi todas sus páginas. Sin embargo, la sección “Crónica cinematográfica” —que si bien no es la única que despliega textos de este género, sí posee esa “etiqueta” puesta por sus redactores— nos presenta sin excepción un panorama completamente diferente: desde sus tres planas nos observan varias fotografías de rostros que se intercalan con el texto. Estas muestran actores o actrices que han sido nombrados a lo largo de la crónica, en la que se comentan las principales películas de la semana, con un énfasis bastante más pronunciado en el argumento y ambientación de los filmes que en una evaluación de los actores cuyas imágenes pueblan la página. Así, podemos observar que, si bien en la sección “Crónica cinematográfica” se mantiene la subordinación de la imagen al texto que prima en toda la revista, en tanto que las fotografías simplemente ilustran a lo que ya se ha hecho referencia, al mismo tiempo inauguran una presencia inquietante y fascinadora que prefigura el giro que se dará en las revistas chilenas hacia el “mostrar” por sobre el “decir”.¹⁷

¹⁷ Cfr. Ossandón y Santa Cruz, *Op. cit.*, particularmente el capítulo sobre “Zig-Zag”.



Arriba: Predominio del texto por sobre la imagen en las principales secciones de la revista. Abajo: sección “Crónica cinematográfica” y los rostros mudos.

Apunta Carlos Ossandón acerca del “primer plano”, del “rostro mudo” de la estrella en el papel: “No habría que concebir estos encuadres como significantes aislados, habilitados para significar por sí mismos: se hallan más bien relacionados con diversas prácticas, intervenidos por otros lenguajes e instalados dentro de unos soportes (las propias revistas) que significan como tales, condicionando todo ello sus significaciones más particulares.”¹⁸

Este mismo hecho nos permite repensar la crónica y específicamente la crónica cinematográfica como género, a la luz de la “mudez” de las imágenes que nos miran desde la sección colorida. La crónica como género limítrofe entre la literatura y el periodismo, como poética débil que problematiza la oposición entre alta y baja cultura,¹⁹ y que por lo mismo es frecuentemente menospreciada por la elite letrada, sería el lugar textual privilegiado a la hora de admitir modificaciones y nuevos formatos que el cine propicia especialmente. Así, siguiendo la introducción del libro *Archivos i letrados*,²⁰ que caracteriza a la crónica cinematográfica como un discurso doblemente impuro, en tanto reúne la ambigüedad textual propia del género cronístico y aquella otra impureza que André Bazin le atribuye al cinematógrafo, podemos decir que, en el caso de *Mundo Teatral*, la crónica cinematográfica posee este estatuto ambiguo que permite la irrupción y el ruido de las imágenes mudas.

¹⁸ Ossandón, Carlos, “Los mudos rostros del cine en Chile”. En *Aisthesis* N° 41, Santiago, 2007, p.123.

¹⁹ Ramos, Julio, *Descuentros de la modernidad en América Latina*, Santiago, Cuarto propio, 2003, p. 149.

²⁰ Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (Eds.), *Archivos i letrados: escritos sobre cine en Chile. 1908-1940*, Santiago, Cuarto Propio, 2011, p. 265.

Es así como, a lo largo de lo que dura la revista, el rostro conquistará tímidamente otros espacios. Si bien la mayoría de las imágenes mudas siempre podrán ser encontradas en la sección “Crónica cinematográfica”, podremos ver a veces una u otra fotografía en otros textos, los cuales siempre tratarán sobre cine antes que sobre teatro. Algunos números más adelante, aún sin haber conquistado un espacio discursivo (que por cierto no llegará a tener), el rostro se gana dos planas completas de *Mundo Teatral*, en las que aparecen respectivamente una estrella femenina y otra masculina observándonos desde la totalidad de la página. Este gesto no viene acompañado, como ya hemos dicho, por un giro discursivo en la revista, que no tenderá a aumentar su comentario sobre las estrellas y menos a incluir secciones para hacerse cargo de estas nuevas discursividades que ya empezaban a invadir otras publicaciones, en sintonía con el auge del cine hollywoodense en Chile.

El valor de la crónica como la primera ventana, como el género “avistador” en tanto no solo ve (el rostro) sino que “ve más allá”, adelanta, “deja entrar”, es en *Mundo teatral* apreciable sin esfuerzo y con esa claridad que da el oteo de todo proceso sorprendido en pleno tránsito.

CONSIDERACIONES FINALES

En concordancia con el panorama que hemos esbozado hasta ahora y con el doble contenido que aborda *Mundo Teatral*, volvemos a modo de cierre al editorial del primer número de la revista, donde se leen los siguientes dos párrafos acerca del teatro y del cine, respectivamente:

Es la creación de una revista, modesta como la que os ofrecemos, que difunda nuestro teatro, publicando en cada número una de sus obras, juzgando éstas y las novedades de la quincena de espectáculos, en una *crítica meditada*, sin apasionamientos, y teniéndoos al corriente de nuestro mundo teatral.

No se os escapará, que para vuestras horas de solaz, el cinematógrafo os invita a gozar de sus atractivos, por lo cual en nuestras *crónicas* trataremos de facilitaros la solución del problema aquel de pasar un rato de agrado y de arte.²¹

En la lectura de ambos párrafos queda bastante claro que, si bien del teatro se hará crítica, del cine —como hemos visto hasta ahora— se hará sólo crónica, cuestión que podría estar recalcando cierta consciencia metacrítica por parte de los directores respecto de sus propias herramientas de aprehensión y análisis de uno y otro arte. Si bien la interpretación más fácil consistiría en considerar la crónica como un género impresionista y más propenso a generar un discurso del entretenimiento que reflexivo o crítico, constatamos luego de la lectura de *Mundo Teatral* que la crónica posee —además de las dos primeras— otras

²¹ “Editorial”, *Mundo Teatral*, N° 1, Año 1, 18 de octubre de 1918. (El subrayado es mío).

“impurezas” que hacen de ella el género idóneo para aprehender el fenómeno cinematográfico: la irrupción y el ruido de las imágenes mudas en los intersticios del texto, la inclusión ambigua de nuevos sujetos, la inversión del discurso crítico estatuido y la reformulación de los contextos locales a la luz del nuevo espectáculo cosmopolita.

Esta propensión de la crónica a la “impureza”, a permitir la manifestación de elementos que se vuelven índice de nuevos paradigmas sociales, estéticos o políticos, es la que hace de ella el lugar donde se puede generar un discurso que articule y de sentido a estas nuevas zonas de realidad inauguradas por la fotografía y luego por el cine. En ese sentido, lejos de tener un estatuto menor que la crítica como discurso consolidado, la crónica se manifiesta en *Mundo Teatral*, desde el editorial, como una palestra especial desde la cual el lector puede prever cambios fundamentales: la elaboración de un *discurso* sobre las imágenes mudas (la chismografía hollywoodense), el nuevo lugar concedido a la imagen y la elaboración de nuevas categorías críticas que dan cuenta del fenómeno del cine.

Considerando estos procesos que en *Mundo Teatral* aún se observan en desarrollo, nunca consolidados sino que en tránsito y “en ciernes”, podemos proponerla como una revista en la que se observan con una nitidez particular algunos de los cambios generados en el contexto de la emergencia de una cultura de masas en el país. La revisión intermedial se descubre, en este caso, como un método que hace manifiestos estos dinamismos. Así las nuevas revistas que textualizan el fenómeno del cine, y particularmente las más tempranas, se constituyen como los nuevos lugares discursivos que escenifican y presencian la adaptación del sujeto santiaguino a estas “otras” formas de percepción inauguradas por el espectáculo moderno del cinematógrafo.

TESTIMONIOS

EL CREPÚSCULO
(LA DIGITALIZACIÓN DEL TEXTO PARA SU REEDICIÓN EN 2011)*

*Nelson Cartagena***

Después de las brillantes exposiciones precedentes sobre el valor histórico-cultural y literario de *El Crepúsculo*, me corresponde resumir un tema concreto de gran importancia: el origen del proyecto y la producción en Alemania del texto de *El Crepúsculo* que ustedes han tenido o tendrán en sus manos.

En uno de esos encuentros pendulares a través de lustros y décadas que han sostenido con renovada constancia los editores en Estados Unidos y en Alemania, se charló como siempre sobre la patria chilena analizando aspectos del desarrollo de su historia y cultura. Así se tocó el tema de la enorme importancia para el continente americano de la revista *El Crepúsculo*, comprobando que ya prácticamente no es accesible para la investigación internacional y que en Chile mismo está en rigor confinada a la Biblioteca Nacional, donde incluso, como hemos comprobado recientemente, hasta octubre de 2009 no aparecía en el catálogo en línea. Consideramos que era de suma urgencia bibliográfica reeditarla sobre todo con la relativa proximidad de las celebraciones del bicentenario de nuestra Independencia. Disponíamos aproximadamente de una década para buscar modos de hacerlo en nuestros recargados horarios y obligaciones universitarias. Pedro Lastra puso a disposición una fotocopia un tanto maltrecha del original. Inés González y Nelson Cartagena quedaron a cargo de realizar el proyecto en Alemania.

Consultamos en diversas editoriales alemanas la posibilidad de realizar una edición facsimilar; la que no fue posible por su alto costo, para cuyo financiamiento no encontramos solución alguna. Nuestro optimismo inicial resurgió, cuando reconocimos que una edición facsimilar es de todos modos un libro normal, que por tanto no se puede utilizar directamente para la moderna investigación electrónica (concordancias, frecuencias, análisis morfosintáctico y estilístico automático, etc.). En consecuencia, había que digitalizar el texto completo de *El Crepúsculo*, de modo que pudiera servir de base tanto para una edición impresa normal como para tratamiento electrónico analítico.

* *El Crepúsculo. Periódico literario y científico*. Edición semifacsimilar a cargo de Nelson Cartagena, Inés González y Pedro Lastra. En homenaje al Bicentenario de la República de Chile. Santiago, Ariel, 2011. El presente artículo es la versión escrita de nuestra presentación del problema en reunión solemne y pública de la Academia Chilena de la Lengua realizada en Santiago el 28 de noviembre de 2011.

** Universidad de Heidelberg.

Para concretar nuestro propósito decidimos escanear directamente una copia de prueba del texto (pág. 378), con el programa japonés de reconocimiento óptico de caracteres Omni Page Care 9.0 (1998), que era en ese tiempo el más utilizado en Heidelberg. Como era previsible tratándose de una fotocopia de un original impreso a mediados del s. XIX en Chile, el resultado fue catastrófico, lo que ejemplifica la siguiente reproducción de dicha página:

^W&O 2335 a^ ^WMSBNSm,

La nritiédic de Ürcullü (ü-cora edición cl)Cillio se, ^ halLuá tili ventu desde munana 2 dtil presente en latienda ;
 del señor Ortiz Alcalde" o'sea en la Librelia Chiltüla." ,En la t:ra misma se encontrará también una teiccia edición consi-deablemente mejolada de^la Jeogiofia eaclita por don José , ,^hVictonno LaStidna y reimpressa en esta mií.ma Imprenta. /

Habiéndose agotado el primer núm. del Ctepusculo'se esti accludmente leimprimiendo. Los &cióps que (jiiieian sus-^m i (ribuse no tendian inconveniente, pues exit.tc en'e-áta,Imprenta¹ 1', " Id coleccion completa de los números publicados.' ^{mm}1^{MA}

La reimpression del Diabolo-Mundo de.Espiohceda está en, ^m^ piensa ; ia pumeia entrega se dará del 13al;14 de e&te y con-) tinuara entregándose de 8 tn 8 días.

El entu&ia&mocon 'que el publico recibió el prospecto en[^] A A que anunciábamos la iem presión de unade'la? obras de] prinier},...^{1A} , poeta tdve¿ de la España: - la circunstancia de haberse apre-²,^{AA} &urado und gran parte de nuestras señoritas de Santiago "a, "a!¹ 'manifestar hasta cierto punto el conocimiento de lo^a bello," de J^A! lo grinde y de lo sublime suscribiéndose o diremos *mejor*²^ protijendo la publicación ^{At}una de las obras mas ju&ta-[%]^ melic: aplaudida, c.st:a² ciciinstancia, decjinos nos obligó a'Á¹^ demorai la algún tiempo *mas basta¹ 'prócurarnos un- tipo mc^U^ *}or que correspondiera a la' brillantíA del poemá'y, al »uen^{gus}^²^i tu dü nuestros suscriptores. Creemos con algún futidáineuto:^{AA}^A ((lle no han sido iniltieá, nuestros' esfuerzos y que'talve2 no se^W<<?J i'iu^{tr}fr'dn iuiti ->tras esperán'.as dc'da²^a lui und i)ublicacion lu⁷^i<. oda. Bien pronto tendremos la satisfacción de inseitar einony-t^{AA} bie de las personas susciltas, que si bien^a no es mu'abultada^{AA}^A ju&tilicard til menos d r^Alpido D]ogresodü una sociedad que-^Anf¹^A toda oci.cion manuiés>(a el grunde y'ium^A!0!>d' porvenir <mé>e>^{AA}

la esperd. (i i : ') ' ' > (i+.) A **^ " c ; - 11'
 i i 11 i jfē^U

Debimos por tanto abandonar la idea del escaneo automático del texto y considerar la posibilidad de contratar un ayudante que se encargara de su digitalización manual. Dado que a la sazón era yo Director de Departamento, pude emplear para tal fin, con la debida autorización, parte de los fondos a mi cargo para la administración académica y científica dotados por la Universidad de Heidelberg y el Ministerio de Ciencias, Investigación y Artes del Estado de Baden Württemberg de la República Federal Alemana, que de este modo salvaron nuestro proyecto y posibilitaron su continuidad y posterior desarrollo.

La tarea de la ayudante contratada consistió en reproducir fielmente el texto de *El Crepúsculo*, empleando un tipo similar de letra (Times New Roman) y manteniendo todas sus características básicas: igual contenido de cada renglón y el mismo número de renglones de cada página, así como respeto escrupuloso de su numeración y ortografía. Transcribimos la versión que se nos entregó de la página 398 y nuestra corrección final para demostrar que el procedimiento elegido fue el adecuado para nuestros fines.

AVISO DE LA IMPERENCIA

La aritmética de Ürcullo tercera edicion en Chile se hallará en venta desde mañana 2 del presente en la tienda del señor Ortiz Alcalde o sea en la Librería. Chilena. En la misma se encontrará tambien una tercera edicion considerablemente mejorada de la Jeogiofia escrita por don José Victorino Lastarria y reimpressa en esta misma Imprenta. Habiéndose agotado el primer núm. del Crepusculo se está actualmente reimprimiendo. Los señores que quieran suscribirse no tendran inconveniente, pues, existe en esta Imprenta la coleccion completa de los números publicados.

La reimpression del DiabIo-Mundo de Espronceda está en, piensa ; la primera entrega se dará del 13 al 14 de este y continuara entregándose de 8 en 8 días.

El entusiasmo con que el publico recibió el prospecto en que anunciabamos la reimpression de una de las obras del primer poeta tal vez de Ia España: la circunstancia de haberse apresurado und gran parte de nuestras señoritas de Santiago a manifestar hasta cierto punto el conocimiento de lo bello, de lo grande y de lo sublime suscribiéndose o diremos mejor protejendo la publicacion de una de las obras mas justamente aplaudidas, esta circunstancia, decimos nos obligó a demorarla algun tiempo mas hasta procurarnos un tipo mejor que correspondiera a la brillantez del poema y, al buen gusto de nuestros suscriptores. Creemos con algun fundamento, que no han sido inútlies, nuestros esfuerzos y que talvez no se frustrarán nuestras esperanzas de dar a luz una publicacion luda. Bien pronlo tendremos la satisfacci6n de inseitar einonycida. Bien de las personas suscritas, que si bien no es mui abultada justificara al menos el rápido progreso de una sociedad que en toda ocaion manifiesta el grande y luminoso porvenir que se la espera.

ANUNCIOS DE LA IMPRENTA

La aritmética de Urcullo tercera edición en Chile se hallará en venta desde mañana 2 del presente en la tienda del señor Ortiz Alcalde o sea en la Librería Chilena. En la misma se encontrará también una tercera edición considerablemente mejorada de la Jeografía escrita por don José Victorino Lastarria y reimpresa en esta misma Imprenta.

Habiéndose agotado el primer núm. del Crepusculo se está actualmente reimprimiendo. Los señores que quieran suscribirse no tendrán inconveniente, pues existe en esta Imprenta la colección completa de los números publicados.

La reimpression del Diabolo-Mundo de Espronceda está en prensa; la primera entrega se dará del 13 al 14 de este y continuara entregándose de 8 en 8 días.

El entusiasmo con que el público recibió el prospecto en que anunciabamos la reimpression de una de las obras del primer poeta tal vez de la España: la circunstancia de haberse apresurado una gran parte de nuestras señoritas de Santiago a manifestar hasta cierto punto el conocimiento de lo bello, de lo grande y de lo sublime suscribiéndose o diremos mejor protejiendo la publicación de una de las obras mas justamente aplaudidas, esta circunstancia, decimos nos obligó a demorarla algun tiempo mas hasta procurarnos un tipo mejor que correspondiera a la brillantez del poema y al buen gusto de nuestros suscriptores. Creemos con algun fundamento, que no han sido inútiles, nuestros esfuerzos y que talvez no se frustrarán nuestras esperanzas de dar a luz una publicación lucida. Bien pronto tendremos la satisfacción de insertar el nombre de las personas suscritas, que si bien no es mui abultada justificará al menos el rápido progreso de una sociedad que en toda ocasion manifiesta el grande y luminoso porvenir que se la espera.

La segunda etapa de digitalización realizada por los editores fue la ingente tarea de corregir el sinnúmero de errores producto de la inevitable inexactitud de la transcripción de un texto de normas ortográficas diferentes de las actuales y además de aplicación muy inestable, con la exigencia de extremo respeto del original. No obstante, el grado de dificultad de los problemas técnicos surgidos por la mantención del margen y de la longitud del texto de páginas contiguas, sobre todo en la conversión del formato doc al de pdf exigido razonablemente por la imprenta, excedió largamente el de la onerosa tarea del detalle de correcciones puntuales.

Ejemplificamos el problema del respeto del margen original con la página 90. Dado que la ayudante no podía operar con margen automático, porque este habría provocado el traslado de palabras de una línea a otra, sin que ello se pudiera controlar, tuvo que ordenar traslado de línea, una vez que alcanzaba el contenido del renglón original, lo que provocó la irregularidad del margen. En la página 90a se muestran en la estructura interna del archivo los signos de formateo (visibles al presionar la tecla calderón) que condujeron al problema. En la página 90b se muestran las alteraciones en la estructura interna del texto necesarias para solucionarlo. La página 90c es el resultado final de la corrección. Para tomar conciencia de las enormes dificultades prácticas de la digitalización manual del texto de *El Crepúsculo* habrá que considerar que las operaciones indicadas debieron repetirse sistemáticamente en la mayoría de sus páginas.

mente, los pueblos mismos de las Galias, España, Italia y Britania, cuando ahuyentada por la guerra y la desolacion, desapareció la cultura, y faltó poco para que pereciesen enteramente las letras. Apenas hubo asunto que no se versificase en aquellos dialectos, derivados del latín, que dieron origen a los que hoy se hablan en el mediodía de Europa y en la mayor parte de América. Pero el romance francés fué el mas cultivado de todos, y el romance por excelencia. En verso francés se tradujeron todas las obras latinas de instruccion o de recreacion, acomodadas al estado de la sociedad. La sagrada escritura, las vidas y milagros de los santos, la teología, la jurisprudencia, la filosofía, la historia natural, la medicina, la jeografía, la historia civil, los cuentos y fábulas, todo lo que entónces podia llamarse ciencia, toda la literatura útil o agradable de aquellos tiempos, fue versificada en francés.

Aunque los griegos y latinos cultivaron mucho la epopeya y la levantaron a un alto grado de perfeccion, no parece que en los tiempos de que se conservan monumentos la considerasen como un medio de transmitir a la posteridad la noticia de las cosas pasadas. Ya para entónces estas dos naciones habian dejado de tener una epopeya histórica. La fábula era el campo en que se ejercitaban sus ingenios, y ni el autor de un poema heroico, ni sus lectores, entendian por epopeya otra cosa, que un tejido de ficciones, destinado a recrear el ánimo.

Digo que habian dejado de tener una epopeya histórica, porque concibo que anteriormente la tuvieron, y que tal ha sido en todas las naciones que no se han contentado con imitar a otras, el origen de la epopeya, sean cuales fueren sus modificaciones accidentales. Antes que las ficciones se hubiesen considerado parte esencial del poema épico, se confió a la poesía la me-

90.a

90¶

¶
 mente, los pueblos mismos de las Galias, España, ¶
 Italia y Britania, cuando ahuyentada por la guerra y ¶
 la desolacion, desapareció la cultura, y faltó ¶
 poco para que pereciesen enteramente las letras. ¶
 Apenas hubo asunto que no se versificase en aquellos ¶
 dialectos, derivados del latín, que dieron origen ¶
 a los que hoy se hablan en el mediodía de Europa y ¶
 en la mayor parte de América. Pero el romance francés ¶
 fué el mas cultivado de todos, y el romance por ¶
 excelencia. En verso francés se tradujeron todas las obras ¶
 latinas de instruccion o de recreacion, acomodadas al ¶
 estado de la sociedad. La sagrada escritura, las vidas ¶
 y milagros de los santos, la teología, la jurisprudencia, ¶
 la filosofía, la historia natural, la medicina, la jeografía, ¶
 la historia civil, los cuentos y fábulas, todo lo que ¶
 entónces podia llamarse ciencia, toda la literatura útil ¶
 o agradable de aquellos tiempos, fue versificada en ¶
 francés. ¶
 Aunque los griegos y latinos cultivaron mucho la ¶
 epopeya y la levantaron a un alto grado de perfeccion, ¶
 no parece que en los tiempos de que se conservan monumentos ¶
 la considerasen como un medio de transmitir ¶
 a la posteridad la noticia de las cosas pasadas. Ya ¶
 para entónces estas dos naciones habian dejado de tener ¶
 una epopeya histórica. La fábula era el campo en ¶
 que se ejercitaban sus ingenios, y ni el autor de un poema ¶
 heroico, ni sus lectores, entendian por epopeya otra ¶
 cosa, que un tejido de ficciones, destinado a recrear el ¶
 ánimo. ¶
 Digo que habian dejado de tener una epopeya histórica, ¶
 porque concibo que anteriormente la tuvieron, ¶
 y que tal ha sido en todas las naciones que no se han ¶
 contentado con imitar a otras, el origen de la epopeya, ¶
 sean cuales fueren sus modificaciones accidentales. Antes ¶
 que las ficciones se hubiesen considerado parte ¶
 esencial del poema épico, se confió a la poesía la me- ¶

90b

mente, los pueblos mismos de las Galias, España, Italia y Britania, cuando ahuyentada por la guerra y la desolacion, desapareció la cultura romana, y faltó poco para que pereciesen enteramente las letras.

Apenas hubo asunto que no se versificase en aquellos dialectos, derivados del latin, que dieron origen a los que hoy se hablan en el mediodia de Europa y en la mayor parte de América. Pero el romance frances fue el mas cultivado de todos, y el romance por excelencia. En verso francés se tradujeron todas las obras latinas de instruccion o de recreacion, acomodadas al estado de la sociedad. La sagrada escritura, las vidas y milagros de los santos, la teolojia, la jurisprudencia, la filosofia, la historia natural, la medicina, la jeografia, la historia civil, los cuentos y fábulas, todo lo que entonces podia llamarse ciencia, toda la literatura útil o agradable de aquellos tiempos, fue versificada en frances.

Aunque los griegos y latinos cultivaron mucho la epopeya y la levantaron a un alto grado de perfeccion, no parece que en los tiempos de que se conservan monumentos la considerasen como un medio de transmitir a la posteridad la noticia de las cosas pasadas. Ya para entonces estas dos naciones habian dejado de tener una epopeya histórica. La fábula era el campo en que se ejercitaban sus ingenios, y ni el autor de un poema heroico, ni sus lectores, entendian por epopeya otra cosa, que un tejido de ficciones, destinado a recrear el ánimo.

Digo que habian dejado de tener una epopeya histórica, porque concibo que anteriormente la tuvieron, y que tal ha sido en todas las naciones que no se han contentado con imitar a otras, el origen de la epopeya, sean cuales fueren sus modificaciones accidentales. Antes que las ficciones se hubiesen considerado parte esencial del poema épico, se confió a la poesia la me-

†

90

mente, los pueblos mismos de las Galias, España, Italia y Britania, cuando ahuyentada por la guerra y la desolacion, desapareció la cultura romana, y faltó poco para que pereciesen enteramente las letras.

Apenas hubo asunto que no se versificase en aquellos dialectos, derivados del latin, que dieron origen a los que hoy se hablan en el mediodia de Europa y en la mayor parte de América. Pero el romance frances fue el mas cultivado de todos, y el romance por excelencia. En verso francés se tradujeron todas las obras latinas de instruccion o de recreacion, acomodadas al estado de la sociedad. La sagrada escritura, las vidas y milagros de los santos, la teolojia, la jurisprudencia, la filosofia, la historia natural, la medicina, la jeografia, la historia civil, los cuentos y fábulas, todo lo que entonces podia llamarse ciencia, toda la literatura útil o agradable de aquellos tiempos, fue versificada en frances.

Aunque los griegos y latinos cultivaron mucho la epopeya y la levantaron a un alto grado de perfeccion, no parece que en los tiempos de que se conservan monumentos la considerasen como un medio de transmitir a la posteridad la noticia de las cosas pasadas. Ya para entonces estas dos naciones habian dejado de tener una epopeya histórica. La fábula era el campo en que se ejercitaban sus ingenios, y ni el autor de un poema heroico, ni sus lectores, entendian por epopeya otra cosa, que un tejido de ficciones, destinado a recrear el ánimo.

Digo que habian dejado de tener una epopeya histórica, porque concibo que anteriormente la tuvieron, y que tal ha sido en todas las naciones que no se han contentado con imitar a otras, el origen de la epopeya, sean cuales fueren sus modificaciones accidentales. Antes que las ficciones se hubiesen considerado parte esencial del poema épico, se confió a la poesia la me-

También se produjeron problemas de dislocación del número de páginas impares y de margen en textos digitalizados correctamente en archivo abierto doc al transformarlos a archivo cerrado pdf. Hubo que utilizar repetidamente el mismo procedimiento de modificación de su estructura interna hasta lograr una versión pdf aceptable. No obstante, la mayor dificultad técnica de la digitalización la constituyó la diferencia de longitud resultante en páginas contiguas. Si ella no provenía del original debimos recurrir a la ayuda de expertos en maquetación fotográfica de textos en un centenar de casos, lo que, afortunadamente, debido a nuestras relaciones personales, no significó ningún costo económico para el proyecto. Los ejemplos adjuntos de las páginas 102 -103 ilustran el problema y su corrección.

La complicada estructura tipográfica de las portadillas de cada número y su importancia no aconsejaban ni permitían, en cambio, utilizar el sistema de reproducción empleado en el texto, debido a lo cual optamos por escanearlas en formato fotográfico jpeg, que garantiza completa fidelidad. De este modo el libro tiene las características básicas de una edición facsimilar con mínimas alteraciones visuales en cuanto a su imagen externa,¹ que corresponderá esencialmente a la del original, siendo el contenido de cada línea y de cada página idéntico. Como, por otra parte, desde luego no podemos garantizar ausencia absoluta de errores de transcripción, por más que nos hayamos empeñado en alcanzarla, hemos denominado el resultado “edición semifacsimilar”, cuyos aciertos y desaciertos son de nuestra exclusiva responsabilidad.

Como resultado del proyecto, además de la versión impresa de la revista disponemos en consecuencia de una versión MS Word doc, que será utilizada directamente para un futuro estudio de concordancias y/o análisis gramatical electrónico del texto.

Conviene todavía explicar la razón por la cual decidimos incluir un apéndice en el que se detallan los errores ortográficos y los gazapos meramente tipográficos documentados en *El Crepúsculo*. Esta es simplemente la necesidad de comprender su inusitada alta frecuencia. A nuestro juicio hay tres fenómenos de época que dan razón de ella.

1) La falta de tradición editorial de textos complejos. No debe olvidarse que durante toda la época colonial no se trajo la imprenta a nuestro país, como lo demuestran las fechas de incorporación de ésta en Hispanoamérica: México (1537), Lima, (1581), Guatemala (1660), La Habana (1701), Paraguay (1705), Bogotá (1738), Quito (1760), Buenos Aires (1780), Montevideo (1807). En Chile es el Gobierno de la República el que adquiere en Boston en 1811 la primera imprenta, que se inaugura en 1812 y, a la vez, contrata tres tipógra-

¹ Se trata fundamentalmente de la alteración o supresión de viñetas y líneas separadoras de textos o estrofas de versos por razones de carencia de ellas o del ajuste de página y de milimétricas deformaciones de formato respecto del largo de páginas contiguas y del margen derecho de página.

fos para instalarla y manejarla, uno de los cuales incluso debió abandonar el país por cometer graves delitos. En 1840, según Subercaseux (1993: 35)² funcionaban en Santiago por lo menos cinco talleres y, en Valparaíso, cuatro, los cuales se ocuparon en las décadas de 1820 a 1840 fundamentalmente de imprimir periódicos u hojas comerciales y políticas. Sólo a comienzos de la década del 40 se produce en Valparaíso gran desarrollo editorial con la instalación de los excelentes tipógrafos e impresores españoles Tornero y Rivadeneyra.³

Es obvio, que además de posibles problemas técnicos, la corrección de manuscritos por los editores no se hace notar sustancialmente.

- 2) La inestabilidad de la variedad chilena del español, que, así como todas las americanas, se encuentra en un período de ajuste y de relativa anarquía en las décadas posteriores a la Independencia. En un vasto panorama de analfabetismo heredado del tiempo colonial, sólo alrededor de uno de cada 10 chilenos sabe leer y escribir,⁴ la cultura es patrimonio de una escasa minoría ilustrada, que si bien hace enormes progresos en la construcción del nuevo mundo y revela profundo conocimiento y comprensión de la historia pasada y presente, está aun lejos de consolidar los aspectos externos de su herramienta básica de comunicación, la lengua. El uso contradictorio de las normas de la ortografía acentual y literal vigentes en la época, la transcripción inexacta de nombres extranjeros y la mantención de arcaísmos fonéticos y gramaticales en los textos de *El Crepúsculo*, revelan que la estandarización ortográfica de la lengua se encuentra en un estado aún embrionario, lo que se debe a la reducción de oposiciones fonológicas existentes en el español peninsular (cp. confusiones de *s* por *z*, *z* por *s*, *c* por *s*, *s* por *c*, *z* por *c*, *b* por *v*, *v* por *b*, *y* por *ll*), a la inseguridad respecto de la aparición de la llamada letra muda *h*, que se añade u omite inadecuadamente, o de la pronunciación o escritura correspondiente a algunas letras (*-n* por *-m*, *m* por *n*, *c* por *x* (auxilio) o *x* por *j* (complexa)) y secuencias grafemáticas (*q* por *qu*, *qui* por *cui*, *gu* por *g*, *x* por *xc*, *xc* por *x*, *r* por *rr*, *rr* por *r*), al deficiente manejo de lenguas extranjeras, a la supervivencia de la inseguridad en el manejo de vocales pro y postónicas (*dispertar*, *mundunal*, *previlejiadas*, *privelejo*, *privilijadas*, *rediculiza*), así como a la mera impericia y/o descuido tipográfico ya señalado.
- 3) La labilidad e inconsecuencia de la normativa ortográfica en Chile proviene de la aplicación de dos fuentes confluyentes pero diversas. Por una parte

² V. B. Subercaseux, *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1993.

³ No es casualidad que los impresos al cuidado de ambos editores no contengan en general errores ortográficos. Por supuesto que, además de su pericia técnica, ambos han manejado una lengua estandarizada.

⁴ Según A. Labarca (*Historia de la enseñanza en Chile*. Santiago, 1939: 276) la tasa de analfabetismo en Chile era en la década siguiente en 1854 de 86,5%.

dicha norma es producto del legítimo derecho a simplificarla y adaptarla a los cambios idiomáticos ocurridos en Chile que se alejaban de la pronunciación peninsular. Se trataba pues de una motivación en último término socio-político-cultural. Su representante más consecuente es, a nuestro juicio, Domingo Faustino Sarmiento. Por otra parte, responde a la tradición gramatical apoyada desde Quintiliano en la teoría aristotélica de la imitación, según la cual los sonidos vocálicos, las palabras, imitan los afectos del alma y las letras imitan a los sonidos. De aquí se desprende la regla de Nebrija, según la cual “cada palabra debe escribirse como suena”, a la que Andrés Bello y Juan García del Río adhieren expresamente:

El mayor grado de perfeccionamiento de que la escritura es susceptible [...] se cifra en una cabal correspondencia entre los sonidos elementales de la lengua, i los signos o letras que han de representarlos, por manera que a cada sonido elemental corresponda invariablemente una letra, i a cada letra corresponda con la misma invariabilidad un sonido.⁵

A. Bello y D. Faustino Sarmiento en pos suya, coinciden en importantes puntos de innovaciones ortográficas (j por fonema /x/ (*jente*, *jitano*), i por fonema /i/ (*soí*, *mar i tierra*), rr por fonema vibrante múltiple (*rrazón*, *enrrollar*), supresión de h muda (*ombre*, *ora*, *onor*), supresión de u muda en *gue*, *gui* (*gerra*, *giso*))⁶, pero difieren en puntos esenciales relativos a la ortografía de fonemas sibilantes e interdentes, así como de fonemas labiales sonoros. Respecto de los primeros A. Bello aplica el principio de univocidad sonido/letra, pero basado exclusivamente en la pronunciación española, que recomienda adoptar a los americanos. No obstante la normalidad del seseo, don Andrés lo condena pues prescribiendo que los que “aspiran a una pronunciación más esmerada distinguirán también la s de la z o la c [...] de manera que suenen de diverso modo [...] *casa* [y] *caza*”⁷. Sarmiento, en cambio, critica enérgicamente dicha pretensión: “No hay vicio más universalmente arraigado en los americanos’ dice Bello en su *Ortología*, hablando de la c y de la z (del español) y más difícil de corregir, que el de dar a la z el valor de s, de manera que en su boca no se distinguen [...] *cocer* de *coser* [...]”. ¿No parece, Señores, que fuera el que habla un español recientemente desembarcado en nuestras playas, y cuyos oídos

⁵ V. “Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar i uniformar la ortografía en América” en *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias*, Londres, tomo i, 1823, p. 56.

⁶ Para detalles cronológicos y matices diferenciales de las ideas ortográficas de Bello y Sarmiento, v. L. Contreras, *Historia de las ideas ortográficas en Chile*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993, p. 20 y sgs.

⁷ V. “Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuela” en Andrés Bello, *Obras completas*, v, *Estudios gramaticales*, Caracas, Venezuela, Ediciones del Ministerio de Educación, 1951, p. 161.

echasen de ménos el sonido z á que estaban acostumbrados allá en su país? ¿No habria andado mas acertado Bello diciendo “en América se ha perdido el sonido z de los españoles”? ¿Y este respetable literato está libre por ventura de lo que llama vicio?”⁸

Consecuentemente, aplicando el referido principio de biunivocidad a la pronunciación americana, Sarmiento propone reemplazar *z* y *c* (en *ce*, *ci*) españolas por *s*. En lo que atañe a las letras *b* y *v*, Bello (1951: 161) considera que en España representan sonidos diferentes que en Chile se han confundido, por lo que recomienda mantener la asumida distinción peninsular. Desde luego que el insigne gramático comete con ello un grave error, que lo lleva a traicionar incluso el principio de univocidad en la propia ortografía peninsular. En efecto, dicha distinción fonética es un rasgo del español medieval abandonado en la revolución fonológica del Siglo de Oro, manteniéndose hasta la fecha un solo fonema bilabial con variante fricativa y oclusiva, independientemente de su realización grafemática por *b* o *v*. Sarmiento revela al respecto mayor conocimiento de la realidad lingüística al afirmar que el hecho no ha sido bien apreciado por Bello, ya que “En América nadie pretende pronunciar el sonido *v*, que no solo aquí sino tambien en España ha desaparecido, y para siempre, como todos los sonidos que pierden las naciones, y de que nadie, ni los gramáticos, tiene derecho de pedirles cuenta, ni de forzarlas a restablecerlos” (ibíd.: 17-18). En consecuencia propone la eliminación de la letra *v* y la mantención de *b* (*ba* y *bu*). Lamentablemente la tradición ortográfica escolar chilena ha seguido la recomendación de Bello, con la grave consecuencia del empleo caótico de ambos sonidos y letras hasta la actualidad.

La gran polémica sobre las normas ortográficas que deberían regir el español del nuevo mundo desatada en el movimiento literario de 1842 en el marco de la búsqueda de la identidad nacional y americana, continuó implacablemente en la teoría y en la práctica escolar hasta 1927, año en que el Gobierno decidió ponerle punto final, decretando la validez absoluta de la ortografía académica. Desde luego que dicha situación no contribuyó a estabilizar la situación descrita, sino que más bien explica su dilatada persistencia.⁹ Debe en todo caso distinguirse entre la estandarización de las normas sancionada por el referido decreto presidencial y los problemas de su aplicación en el país. En efecto, a fines del s. xx L. Sáez¹⁰ denuncia la enorme impericia ortográfica y estilística de *El Mercurio*, decano de la prensa chilena, lo que corresponde a lo que L.

⁸ Domingo F. Sarmiento, *Memoria leída a la Facultad de Humanidades el 17 de octubre de 1843*, Santiago, Imprenta de La Opinión, 1843, pp. 16-17.

⁹ Para una detallada documentación y análisis de la cuestión ortográfica en Chile véase L. Contreras, Op. Cit., en nota 6.

¹⁰ “Desvíos de la norma culta en la prensa escrita de Chile: barbarismos y solecismos mercuriales” en *Literatura y Lingüística*, N°2 (2° sem. 1988 - 1° sem. 1989, pp. 105-134) y también en L. Sáez, *La creatividad lingüística de los chilenos*, Santiago, Editorial BACH, Colección Idea, s/f., pp. 139-163.

Contreras (1993: 398) llama “incuria ortográfica generalizada”. A diferencia de esta autora, pensamos que la solución de nuestros problemas no está en “seguir esperando” (ibíd. 398) que se pongan de acuerdo reformadores en un complejo proceso coordinado de las diversas academias de la lengua, lo que debido a la enorme diversidad fonética de los países hispanohablantes no llevaría a resultados suficientes y practicables. Parece más razonable considerar la miseria ortográfica como problema estrictamente educacional, que debe ser atendido prioritariamente y resuelto en la enseñanza primaria y secundaria. Desde el punto de vista de un análisis comparativo, debemos por otra parte tomar nota y sacar provecho de que nuestras inconsecuencias del principio de biunivocidad son mínimas en comparación con las que enfrentan los hablantes del francés, del inglés o del alemán, cuyos periódicos y revistas no muestran notorios desastres grafemáticos.

Por último, nos permitimos expresar un desiderátum y una sugerencia. Pensamos que es altamente necesario reeditar otras revistas contemporáneas de *El Crepúsculo*, para rescatar los puntos culminantes de uno de los períodos más importantes de nuestra historia cultural. Mencionamos al respecto, entre otras, *El Museo de Ambas Américas* de Juan García del Río, *El Semanario de Santiago* de José Victorino Lastarria, *El Mosaico* de Vicente Pérez Rosales, *Revista de Valparaíso* de Vicente Fidel López. Con la actual existencia de programas altamente desarrollados de escaneo, tales como *Omni Page Nuance 18* o *Abby Fine Reader 11*, que permiten la rápida y altamente exacta reproducción de textos tanto en formato doc para la realización de concordancias y análisis computacional, como pdf para su impresión facsimilar, no encontramos razón alguna valedera para que esta tarea no se realice en Chile a la brevedad posible.

Este trabajo tiene el propósito de recordar. Recordar significa traer de nuevo al corazón. De modo que aquí estamos en una escena discursiva de recuerdo. Repetidamente nos enfrentamos a escenas discursivas, actuamos en ellas tratando de desempeñar un rol adecuado. Dentro del decoro de la situación, para usar un concepto aristotélico que se refiere a la propiedad de los personajes y sus discursos de acuerdo al rol.

Las escenas discursivas en el campo de los estudios literarios han sido variadas y cambiantes en lo que va de mi propia visita en ese campo en los 50 años que he asistido a sus modulaciones. Sin embargo, en ese flujo de transformaciones, de plenitudes y vacíos, puedo reconocer una constante. Ni amalgama, ni simbiosis, ni subordinación, más bien una inequívoca interdependencia basada en las leyes de la atracción entre las escenas literarias creativas y las escenas literarias críticas.

Mucho se ha escrito y dicho sobre esta relación, aparte de lo que se dice y escribe de otras relaciones como la de los poetas y sus tribus, la de los críticos y sus modelos teóricos, la de los poetas entre sí, sus afinidades, influencias o sincronías, etc.

Si Borges inventó la web o ésta lo inventó a él, es una reflexión que nos está llevando a comprender mejor qué eran las discusiones bizantinas herencia escolar del liceo, que nos sumían en la perplejidad ante preguntas como la de cuántos ángeles caben en la cabeza de un alfiler.

Con qué instrumentos nos acercamos a los objetos de nuestro interés, cómo hemos llegado a configurar esos objetos, es parte importante de nuestro trabajo intelectual que afanosamente se ha debatido y se debate en medio de la constante caída de los sistemas. Uno va al banco y le dicen, lo siento, se cayó el sistema. La fluidez de los recorridos se interrumpe como cuando caminamos por el paseo peatonal y tropezamos en los hoyos, nos caemos en los hoyos del pavimento en el centro de la urbe.

Los recorridos están sujetos a cambios, a vueltas, a interferencias, a saltos, a viajes, todos ellos desplazamientos que nos van poniendo en diferentes escenas sujetas a una lógica propia de acuerdo a su instancia. Una caída ejemplar es la de Alicia.

* Artículo Publicado en *Crítica y creatividad*, Gilberto Triviños / Dieter Oelker (eds.), Editorial Universidad de Concepción, 2007.

** Doctora en Filosofía, Universidad de Concepción.

Las escenas nos instan en cada caso, nos instalamos en las escenas, o queremos instalarnos. O nos instalan quien sabe en qué escena imaginaria o real. Hemos estado en escenas inimaginables que repentinamente nos han asaltado con un cierto grado de presencia ominosa o prometedora. En todo caso siempre transitorias.

¿Somos personajes o marionetas de escenas que otros instalan o tenemos la capacidad de instalar la nuestra? Como sea, en el año 1974 mi escena laboral fue instalada en la Universidad de Concepción, particularmente en el Departamento de Español del llamado entonces Instituto de Lenguas, hace 32 años.

En ese tiempo *Envés* fue la primera revista de poesía gestada al interior de la Carrera de Español y en la que participaban alumnos nuestros, de oficio poeta. Carlos Cociña¹, Nicolás Miquea² y Mario Milanca³ conformaban ese grupo de nombres eufónicos que hasta hoy persisten en la escena poética a través de los textos que nos dejaron y que algunos siguen produciendo. Persisten sus presencias en tanto que figuras dialógicas, inquisitivas y con la generosa abundancia del tiempo que nos dedicamos en unos rituales hospitalarios, que dadas las condiciones de la escena política histórica, eran francamente lujosos. En la casa de Roberto Hozven, de Lilianet Brintrup⁴, en la de Mario Milanca tomamos una taza de té o una copa de vino en plástica ágil y urgente. Parecía urgente decir, definir, aclarar, poner puntos sobre algunas íes. Disfrutar de la conversación y de la amistad.

Envés fue publicada entre los años 1973 y 1975. Registró 4 ejemplares sin año de publicación. Pero existe un número de junio del año 1973 de la revista *Fuego Negro*, publicada por Mario Milanca y Carlos Cociña. En ese ejemplar publican Javier Campos y Edgardo Jiménez además de los editores mencionados. Podemos presumir que *Envés* fue la continuación de un impulso creativo que cambió de nombre durante el año 1973.

La hospitalidad griega parecía triunfar sobre las hostilidades callejeras constantes que hacían temblar a la polis en esos días habitualmente. Sin embargo, ni Esparta ni Atenas, Concepción devenía de nuevo territorio de ciudad poética en *Posdata*. El plano de la ciudad se dibujaba entre Serrano (una casita de interior donde vivía Sergio Vergara), Barros Arana (otra casita de interior

¹ Carlos Cociña nació en Concepción en 1950. Ha publicado *Aguas servidas* (1973-1980), 1981, *Tres canciones* (1981-1991) y *Espacios de líquido en tierra* (1992-1998), 1999.

² Nicolás Miquea-Cañas nació en Llay-Llay en 1951. Ha publicado *Que nos queremos tanto* (1993), Ediciones Gamelianos de Poesía; *Fermosa fiera*, Poesía de la Quinta (1999) y *Libro de Atanasio Beley*, Concepción, Chile, Cosmigonon. 2003.

³ Mario Milanca Guzmán nació en 1948 en Puerto Montt. Publicó *El asco y otras perspectivas*. Caracas, Venezuela, Ed. Envés, 1986.

⁴ Lilianet Brintrup nació en la provincia de Llanquihue en 1951. Ha publicado *En tierra firme*, México, Ed. El Azafrán, 1993; *Amor y caos*, Santiago, Ed. La Trastienda, 1994, y *El libro natural*, Santiago, La Trastienda, 1994.

donde vivían Marta y Félix), San Pedro de La Paz, la casa a la orilla del río de Roberto Henríquez, y Chiguayante (la casa de Tomás y Alejandra).

Estos destinos en la topografía de la ciudad eran jóvenes, lúdicos, dialógicos. Los escenarios de los institutos binacionales se abrieron para esta gente que organizó unas lecturas como aquella que culminó con la participación de E. Lihn leyendo *La pieza oscura*. Eso fue el viernes 11 y el sábado 12 de octubre en la sala Lessign. Auspiciaban el Instituto Chileno Alemán de Cultura y el Instituto Chileno Británico de Cultura. Participaron en esa actividad Enrique Lihn, Diego Maqueira, Sergio Vergara, Alexis Figueroa, Marta Contreras, Tomás Harris y Juan Zapata. Tengo la impresión de que no vino Diego Maqueira pero sí andaba por ahí Juan Cameron.

Tomemos un hilo como el de Ariadna para este laberinto de palabras, revistas, recorridos ciegos, papeles, muchos papeles y libros. Tengo ante mí una revista anterior a las mencionadas con la que me permitiré iniciar esta entrada. Prometo volver a *Posdata*. Cito:

Es un triste espectáculo para los que pasean en esta gran ciudad, o viajan por el campo, ver las calles, los caminos y las puertas de las chozas cubiertas de mendigos, seguidos de tres, cuatro o seis niños, todos andrajosos e importunando a cada viajero para tener una limosna... Todos los partidos convendrán, imagino, en que ese número prodigioso de niños es hoy día, en el deplorable estado del reino, un gran fardo más: es así que el que pudiera descubrir un medio honorable, cómodo, poco costoso para transformar a esos niños en miembros útiles a la comunidad, haría un servicio tan grande al público que merecía una estatua como salvador de la nación. Yo voy, pues humildemente a proponer mi idea, que, como lo espero, no podrá encontrar la menor objeción.

Un americano de mi conocimiento, hombre muy capaz, me ha asegurado que un niño bien conservado, bien alimentado, es a la edad de un año, un alimento completamente delicioso, substancioso y sano, asado o cocido, a la estufa o al horno, y yo no dudo que no pueda servir igualmente frito o guisado.

Ruego, pues, humildemente al pueblo considerar, que de los ciento veinte mil niños se podrían conservar veinte mil para la reproducción de la especie, de los cuales un cuarto serían machos, y de los cien mil restantes podrían, a la edad de un año, ser ofrecidos en venta a las personas de calidad y de fortuna en todo el reino, habiéndose advertido previamente a la madre de hacerlos mamar abundantemente el último mes, de manera de hacerlos carnudos y gordos para las buenas mesas.

El autor de este texto sigue exponiendo los detalles de este proyecto económico ventajoso para el reino y sugiere que se haga un proyecto similar con los ancianos, los que también constituyen un fardo pesado para la nación. Suena ominoso y actual. El autor declara no tener intenciones de lucro personal en este proyecto y que sólo está pensando en el bien de la nación.

Jonathan Swift, irlandés que vivió entre 1667-1745 y que escribió sátira mordaz contra la sociedad inglesa en los *Viajes de Gulliver*, participa como autor con el texto del que he citado un fragmento en la revista *Mandrágora* N° 2 de diciembre 1939, publicada en Santiago de Chile. La revista *Mandrágora*, de la cual existen 7 números, es la publicación de los surrealistas chilenos Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa. El último número de la revista fue publicado sólo por Enrique Gómez Correa.

Posdata es el nombre de una revista de poesía que se entronca a una tradición de revistas de poesía, de literatura y de crítica que han existido en Valdivia, en Valparaíso, en Santiago y en Concepción (me remito a Chile). Estas revistas surgen como expresión de una gestión poética suficientemente abundante y decidida y se mantienen en el tiempo según condiciones propias de su gestión. El caso de *Trilce* es ejemplar, ya que ha vivido varias reapariciones desde su nacimiento en Valdivia en los años 60. Actualmente está en su tercera época sostenida por la voluntad y creatividad del poeta y editor Omar Lara y la miríada de escritores atraídos a su escena de escritura siempre abierta e invitante.

Comparten estas revistas el ímpetu poético como materia primaria y la apertura a escrituras de variada índole según su entorno y afinidades. Como es el caso ejemplificado en *Mandrágora*. En ésta la sátira y el humor negro forman parte de los registros propios del lenguaje surrealista.

En la inserción crítica que las revistas admiten hay un sendero de exploración teórica y analítica que permite establecer conexiones entre el discurso poético y el discurso crítico del cual he estado siguiendo sus recorridos en los años de mi trabajo como profesora de literatura en esta unidad académica que ahora se llama Facultad de Humanidades y Arte.

Así, en la revista *Envés* N° 3 se admite su propia explicación en un texto de Roberto Hozven que dice, después de hacer un análisis formal de la enunciación de un poema de Thevenin:

Al rehacer el trayecto del poema, sufriendo su síntesis ambigua y gozando su superación evanescente, no dejo de sentir el sentido de su inserción en esta revista: *Envés* es su título; lo que leo como acto de privilegiar la faz oculta del sello (su espalda, acota el diccionario), lo que supone que la comprensión de su haz (de su cara) es siempre posterior a la anticipación de su envés. Esta revista, estos textos, también responden al sésamo ábrete de la cueva de Alí Babá pero, a su diferencia y quizás para despistar a los ladrones, sólo se abren cuando se las interpela desde dentro, palpando su envés.

Esta cita nos pone en sintonía con un lenguaje que, si bien cifrado y antiguo, no está muerto y espera ser tocado para despertar como la Bella Durmiente al amoroso beso de su príncipe. Yo, en este caso el príncipe, amorosamente despliego las páginas de una historia pasada en una escena otra, que a nuestra mirada despierta y respira. No por nada, mi primera escritura sobre la producción poética de *Posdata* es sobre *Asunto de ojo*, poemario de Carlos Decap.

La revista *Posdata* tuvo 6 ejemplares en Concepción. El primer número es de agosto del año 1980 y sus directores son Tomás Harris y Carlos Decap. Colaboran Osvaldo Caro, Roberto Henríquez y Jeremy Jacobson. La diagramación es de Carlos Molina.

El número 2 aparece en noviembre del año 1980 y tiene un comité editorial formado por los anteriores directores más Roberto Henríquez y Jeremy Jacobson. Colaboran Carlos Cociña, Oscar Hahn, Gilberto Triviños, Raúl Zurita.

En el número 3, que aparece en junio del año 1981, escriben Diamela Eltit, Tomás Harris, Manuel Silva, Nicanor Parra, Carlos Decap, Diego Maqueira, Jeremy Jacobson, Alfonso Alcalde, Miguel Arteche, Osvaldo Caro, Cristián Vila. Se mantiene el comité editorial.

El número 4 aparece en 1985 e intervienen en él Gonzalo Millán, Tomás Harris, Carlos Decap, Juan Zapata, Carlos Cociña, Raúl Barrientos, Floridor Pérez. Se incorpora al comité editorial Juan Zapata y salen Roberto Henríquez y Jeremy Jacobson.

Finalmente, el último ejemplar de la revista que contiene los números 5 y 6 es publicado en marzo del año 1986. El comité editorial se mantiene: Harris, Decap, Zapata. Colabora Alexis Figueroa. La portada es de Juan Pablo del Río. Participan en este número Miguel Vicuña, Tomás Harris, Alexis Figueroa, Osvaldo Caro, Juan Zapata, Sergio Gómez, Juan Pablo Riveros, Nicolás Miquea, Sergio Vergara, Marta Contreras y Carlos Decap.

Estos detalles que comparto con Uds. no son gratuitos, ya que a través de la mención del nombre hago un reconocimiento, literalmente hablando, de quiénes eran los participantes, con qué frecuencia salió la revista y los meandros de su recorrido en esta acuosa Región del Bío-Bío. En su inicio *Posdata I* se abre con un reflexión "... y falta que venga alguien de los otros para que comencemos a re-conocernos a mirarnos a los ojos a valorar lo que hay en la mirada de quienes miran hacia un Concepción no imaginario no doloroso".

Es fundamental en la producción de *Posdata* su carácter definido en el subtítulo Literatura desde Concepción. La pulsión de vida, la necesidad de ser, de existir para alguien está inevitablemente anclada en la ciudad. Esta ciudad. Aquella ciudad. También la urgencia de trazar un plano "no doloroso" de la ciudad, que la mirada del otro propone, y que no está tan claro para los que habitan en ella.

Italo Calvino, en su libro *Las ciudades invisibles* (Calvino 1972: 43), describe una ciudad que yo pensaba era Concepción cuando leía este relato en Ann Arbor, donde estuve entre los años 1980 y 1983 y luego entre 1988 y 1990. Estos datos son necesarios para especificar las escenas, sus lugares. Es preferible registrar dónde uno ha estado y por cuánto tiempo.

Kublai Khan le pide a Marco Polo que describa las ciudades por las que ha pasado. El sospecha que todas las ciudades se parecen. Piensa que las ciudades se arman con las mismas piezas combinadas de diferente manera y agregando o quitando algún elemento. Para variar sus diálogos él le dice que describirá una ciudad y entonces Marco Polo le dirá cuál es si es que la ha visto en sus viajes.

Cuando el gran Khan describe a Marco Polo su primera ciudad imaginada, el viajero responde:

No tiene nombre, no tiene lugar. Y yo le repetiré la razón por la cual se la estoy describiendo: del número de ciudades imaginables debemos excluir aquellas cuyos elementos están ensamblados sin un hilo conector, o regla interna, o perspectiva o discurso. Con las ciudades pasa como con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un enigma que oculta un deseo o su reverso, un miedo. Las ciudades como los sueños están hechas de deseos y miedos, aún si la trama de sus discursos es secreta, sus reglas son absurdas, sus perspectivas engañosas, y todo oculta otra cosa (1972:44).

Desde el punto de vista del deseo la ciudad es una utopía. El trabajo que *Posdata* se propone es dibujar Concepción en el mapa; que alguien mire este mapa cuyos parámetros o leyes internas o trama oculta se explicita así:

Posdata... quiere abrir sus páginas a este itinerario vivo y constantemente dinámico que es la literatura chilena, a esta fecha histórico-cultural (junio 1981) y propone y espera respuesta interna/externa del amplio espacio de la literatura de Chile y Latinoamérica.

En el recorrido de los nombres de los escritores va apareciendo un relieve territorial en el campo literario de Chile con altas montañas y cadenas elevadas que buscan, han buscado, en los territorios etéreos de la altura respirar la sutil sustancia de la materia que están hechas las palabras. Platón ya decía sobre la búsqueda de la verdad y de la belleza que hay ángeles cuyas alas les permiten existir en regiones más sutiles de la materia al querer atravesar las condiciones más burdas de lo material y de los bajos apetitos del poder para acceder a unas condiciones contemplativas puras. Estos ángeles, maestros o persistentes aprendices del ejercicio de la escritura poética intentan apropiarse de la realidad salvándola del descampado e instalando unas escenas poéticas y críticas que escapan a la destrucción. Una herencia idealista, neoplatónica, romántica sopla como un aire fresco en la jungla de la escritura y en la jungla de la ciudad generando un topoi urbano poético de existencia evanescente como decía Derrida del fantasma y Hozven del poema.

El número 4 de *Posdata* registra el propósito histórico que se le atribuye a la creación poética como tabla de salvación en un naufragio que Diamela Eltit reveló poéticamente en su momento sobre la historia de Chile en *Por la patria*, cuyos anticipos de publicación aparecieron en *Posdata* N° 3 con el nombre de “zonas de dolor”. En la novela *Por la patria* (1986) “el estado de cosas, la situación de hecho, naturalización de un orden familiar diferente se ofrece como una interpretación de la cultura chilena y latinoamericana. Allí es donde la novela se evidencia como investigación y conocimiento, hipótesis avanzada sobre la realidad con vistas a una comprensibilidad de lo que se retira a la oscuridad del inconsciente” (Contreras, 87).

Se entrama en la revista y en la gestión *Posdata* una lucha por reinventar una ciudad poética, un país poético a través de una “práctica de la palabra que no se presenta separada del conflictivo proceso histórico en que se desarrolla sino que, por el contrario, se va insinuando como un reapropiarse poético de la historia para, a través de la palabra pública y su apelación al nivel de la conciencia del sujeto, enfrentársele en el ámbito de su competencia”. Se refiere la cita al Encuentro de Poesía en Concepción organizado con revista *Lar* los días 30, 31 de agosto y 1 de septiembre de 1984.

Se pudo constatar, entre distintos poetas que incluso no habían tenido contactos anteriores, que la poesía es una praxis social realizada por sujetos inmersos y sufrientes de un proceso específico y su quehacer, lejos de ser asimilable a la torre de marfil, se hace, se deshace y re-hace en el descampado de la historia de Chile e Hispanoamérica (*Posdata*, 1985).

Raúl Zurita publicó “Un matrimonio en el campo” en la mítica revista *Manuscritos* de solitario y criticado número 1 producida por Ronald Kay en el año 1975 en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. En 1980 publica en *Posdata*, “Pastoral”. La escritura de Zurita impone su letanía simbólica y numérica con la más pitagórica y dantesca representación musical en la escena poética nacional. Su presencia en *Posdata* marca una opción, una dirección y una sintonía del tiempo adelantado.

Cualquier texto que recortemos de Eltit o Zurita en *Posdata* se entrama con ese trazado orgánico que se quiere instalar de la ciudad y del país reinventando un cuerpo ni siquiera todavía civil sino que un cuerpo vivo en el dolor, en el deseo. La literatura, la poesía propone una especie de transmutación del dolor colectivo e individual a través de un acto de palabra escrita de arte consciente, despierta.

En el *Primero sueño* sor Juana dice:

*Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva...*

Termina el viaje del *Primero sueño*:

*mientras nuestro hemisferio la dorada
ilustra del sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta.*

La poeta instala su escena de escritura y en ese instalar registra, como la luz del sol distributivamente los contornos, los colores, la luz. Lucidez de miradas distributivas y discriminatorias buscan los poetas de *Posdata* cuyos protagonistas levantaron escenas de escritura memorables y en progreso en el advenimiento de la oscuridad.

En una escena de crisis, la escritura poética y la escritura crítica configuraron un corpus adecuado y decoroso en el sentido de apropiado como dije antes. En el trazado de la ciudad poética se va levantando una utopía que existe en el mundo evanescente de la literatura como hábitat real de sus creadores y sus lectores.

Estoy retomando el concepto de utopía desde sus más antiguas raíces en la cultura filosófica y literaria de occidente. Como género de escritura la utopía no ha muerto nunca, todavía. Es absurdo, deprimente más bien, confundir los planes económicos, las proyecciones economicistas de un Estado o grupo de Estados con la energía sutil que transita en la letra abstracta con la que los humanos más etéricos han construido mundos habitables por el sueño, el deseo, la razón, la emoción. Los rosa de los persas todavía palpita en la primavera de cada nueva flor que vuelve en su eterna disponibilidad inmarcesible como dice Borges a ofrecernos su belleza y aroma indestructible.

Carlos Decap⁵ nos dio en su momento *Asunto de ojo*. En 1985 yo conversé con esa escritura que ponía la mirada en el centro de atención. Cito:

*La invención del poeta
Escribe pequeños fragmentos de realidad
como ventanas
para que se sepa que no todo se ve
a flor de piel en las calles,
que algo oscuro late en los rincones,
que por lo menos de la palabra
no nos han despojado.*

Este poemario me permitió examinar las referencias al ojo, a la mirada desde Homero mismo. El Polifemo ejemplifica una escena de intercambio apropiado para la descripción de la época. Odiseo lleva regalos a Polifemo y pretende establecer una relación civil instalando los rituales de hospitalidad que ordenan un cierto protocolo de paz entre los hombres. Polifemo estira su mano y se come, sólo para empezar, dos compañeros de Odiseo, chupando meticulosamente hasta la médula de los huesos. Homero nos da los detalles del arte narrativo que domina con maestría.

La brutalidad de Polifemo, su tamaño, la resta de un ojo tiene su correspondencia en una comunidad sin ritos de hospitalidad, sin estructura social,

⁵ Carlos Decap ha publicado *Golpes de vista*, Santiago, La Calabaza del Diablo, 2005. Premio Consejo Nacional del Libro 2000.

ni agrícola, ni ganadera, ni artística. No creo que los tiempos hayan cambiado demasiado para algunas zonas de la realidad siempre en peligro.

En el poemario de Carlos Decap se propone un espacio, un campo indistinto, no diferente. El ojo contiene la imagen y la permite. El poema es la bahía, de modo que la escritura viene a ser la materia creada en el texto para su exposición como unidad biológica u orgánica... tenemos una propuesta de unidad, las imágenes son forma de conocimiento, modos de organización del conocimiento, de la experiencia... El ojo que mira, materia del poema, tiene una manera de extender su membrana en torno a los objetos representados y visualizados. El ojo que mira del que escribe lo que mira y escribe (Contreras, 1986).

Este modo de aproximación al poemario de Carlos Decap debe complementarse con un comentario sobre la operación de instalación de un cuerpo con ojo, manos, cara, en suma un cuerpo en la escena urbana desolada. La música, los letreros luminosos, la basura, las mujeres, los otros escritores y la escritura misma se suceden en imágenes contemplativas conscientes.

Quisiera retomar el hilo de la utopía, tan querido al campo literario y por mucho tiempo tema favorito de estudiosos y creadores. Funciona la utopía como una manera de poner el deseo en la cadena signifiante y dejarlo allí vivo y palpitante. Y así, a la vez que perfectamente válido en el campo abierto por la escritura, también, sujeto a la fragilidad de la misma, ya sea por obra del propio escritor o por obra de otras manos incendiarias.

Cito el breve texto de Kafka "Deseo de convertirse en indio" para iluminar lo que digo:

¡Si uno fuese, sin embargo, un indio, dispuesto al momento y sobre el caballo lanzado a la carrera, de través por el aire, que vuelve siempre a retemblar a golpes cortos sobre el suelo trepidante, hasta que uno se deshace de las espuelas porque no hay espuelas, hasta que uno arroja las riendas porque no hay riendas, y apenas ve ante sí el campo, como una pradera segada al ras, ya sin cuello de caballo y sin cabeza de caballo! (1994: 25).

Los escritores europeos, como sabemos, inventaron el género de la utopía. Cuando los indios aparecieron en la escena del planeta rápidamente fueron objeto de construcciones imaginarias horribles, míticas y utópicas. Aparte de las simples y pragmáticas operaciones mercantiles de las que ya sabemos y que son otro tipo de asunto. Ahora bien, en el territorio mismo de los indios se busca una producción de escena satisfactoria que resuelva las heridas, los graves traumas de la conquista, los vacíos de los relatos y en particular la condición de las indias.

En la escritura de Tomás Harris seguimos recorridos en estas direcciones como parte fundamental de la necesidad de construir el territorio de la polis re-

escribiendo sus historias y registrando sus llagas. En el año 1985 publica *Zonas de peligro*. En 1986, *Diario de navegación*. En 1987, *El último viaje* y en 1988, *Alguien que sueña, Madame*. En 1992, *Cipango* (Premio Municipal de Poesía 1993). En 1993, *Noche de brujas y otros hechos de sangre*. En 1994, *Historia personal del miedo* (cuentos). En 1995 publica *Los 7 naufragos* (Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura). En 2001, *Encuentros con hombres oscuros* (Finalista 2001 de Premio Altazor de poesía). En 2005, *Tridente* (Finalista Premio Altazor de poesía, 2005).

Mario Rodríguez comenta sus tres primeras publicaciones como “Viaje a la desesperanza”. Así se titula su artículo. “Una poesía que escenifica una larga historia de violencia y degradación” (Rodríguez, 1988).

Todos sus poemas parten y arriban, transcurren en Concepción. Concepción es el escenario de la intuición trágica que de la vida y la existencia toda tiene el poeta. Como atisbo de universalidad a través de la propia circunstancia. Desde la circunstancia de Concepción Chile 1987. Desde la perspectiva de Tomás Harris y su compromiso con la realidad (Rodríguez, 1988).

En ese artículo Tomás Harris es citado diciendo: “Recurso a los *Diarios* de Colón porque reflejan los traumas fundacionales del descubrimiento y la conquista que se proyectan hasta nuestros días”. Como dije antes, el poeta trabaja con la reconstrucción, la invención de la historia de América, de las indias, mientras recompone un plano de la ciudad y una ruta en el laberinto de su propio inconsciente que se revela en su escritura y en las llagas de la ciudad. Cito:

La configuración de la ciudad y “nuestros más profundos deseos” se proyectan en el plano de la ciudad que es un andamiaje poético cuyo diseño desanda el laberinto de una ciudad desconocida y una demasiado sabida. Alguien se expone a la mirada y recorre en la mirada los diagramas móviles, las escenas, pura superficie, en la que no se quiere leer, lo que se desea y que se despliega en el curso de la energía verbal erótica. Las zonas de peligro se definen por ser ininteligibles e inevitables campos de exterminio. El cuerpo de la ciudad tiene zonas de muerte. La represión ejercida en el cuerpo del sujeto, el cuerpo de la ciudad produce pústulas que son la muerte del cuerpo o donde el cuerpo se está muriendo más evidentemente.

La plaza, el Yugo Bar, la Tropicana Boite, el Hotel King son los referentes especiales de un cronotopos urbano por el que deambulan muchachas adolescentes, prostitutas, borrachos, que el poeta desenmascara o ilumina en su condición. Queda abierta la interrogante por un proyecto urbano después que el héroe atraviesa los descampados y zonas de exterminio y al borde del río, al amanecer constata los límites de la oscuridad en frente de la luz (Contreras, 1994).

En *Diario de navegación* las imágenes de final de época reproducidas en el final del tiempo hacia atrás (los fondos de la memoria) y los márgenes de la

ciudad, sus orillas, dejan el vacío de un anuncio cuyo lleno queda para el lector descifrar. Se agota la perspectiva histórico-espacial del sujeto en su afán de revertir, de transmutar la información que le viene de su cuerpo antinatural. ¿Será la poesía un acto augural? ¿Algo así como la verbalización de un sentido agotado y el descubrimiento de otro? El poeta detecta, analiza, mira al trasluz un cuerpo ciudadano por nacer, por reproducirse, en gestación todavía en el espacio uterino y por gritar su primer grito de vida nueva.

Teófilo Cid escribe *En Chile no existe crítica de poesía*. Señala él que el ingrato oficio de poeta cuya sensibilidad se caracteriza por vibrátil hiperestesia lo deja en malas condiciones frente a las acuciantes demandas de la vida cotidiana. Cid señala la distancia que se va produciendo entre el poeta y el público, las difíciles alternativas entre las que debe elegir la solución de sus angustias. Dice Cid, la poesía es inactual.

Propone Teófilo Cid que el rol del crítico sea el del lector sagaz y con más sensibilidad que la del público en general, para que lo oriente, desafortunadamente no es así y él piensa que el crítico está tan desorientado como los demás.

El mundo actual descansa sobre los conceptos del utilitarismo. El juego creador de la imaginación parece que ha sido abandonado. Kafka pone al hombre moderno en una madriguera estrecha en la cual se niega a ver las incalculables posibilidades irradiantes, de aventura cotidiana y peripecia imaginativa que fluyen de la vida, del choque contradictorio entre sueño y realidad, burguesía y proletariado, trabajo sórdido e inspiración estupenda. La vida, ya se sabe, es constante peligro, y todos estamos de acuerdo en que hay que defenderla. Lo que se quiere es vincular al poeta, conectarlo, que no se evada en inútiles ensueños personales, y que el crítico cumpla con esa tarea de vincularlo, de conectarlo, de interpretar sus ensueños para que estos ensueños sirvan al hombre y den alimento a la imaginación creadora, concitando la poesía que duerme aherrojada en el fondo de una humanidad torturadora por feroces imperativos. (Cid, 1950).

Yo, personalmente, profesora de futuros profesores, es decir comunicadores, digo:

La crítica se perfila en el nivel nacional a través de una producción decidida a recuperar o inventar una memoria histórica que nos ponga en camino de constituirnos como sociedad comunicada. El reconocimiento de nuestras heterogeneidades patológicas y su diferenciación de las que no lo son, nos debería aclarar cuestiones básicas como la distribución de los espacios, la circulación de los cuerpos y vehículos, la repartija de roles, la visibilidad de los bosques, la extensión de la categoría de persona, la pérdida del miedo, el cuidado de los niños, la conservación de la belleza, el trato amable, el cuidado de los enfermos, la irrupción de los colores, el equilibrio alimentario, el goce del arte y la libertad de espíritu (Contreras, 1994: 110).

Para terminar esta muestra cito a Harris:

*Alguien que sueña permanece en la
ceremonia de los colores cuajándose.
Alguien que sueña la persistencia de la
ceniza sobre el azul, sobre el rosa pálido.
Alguien (están los muros permanecen los colores)
que sueña.*

BIBLIOGRAFÍA

- Calvino, Italo, 1972, *Invisible Cities*, Florida, USA, Harcourt Brace Jovanovich, Publisher.
- Cid, Teófilo, 1950, “En Chile no existe crítica de poesía”, en *Pro Arte* N° 96, Santiago, Chile.
- Contreras, Marta, 1986, “*Asunto de ojo* de Carlos Decap”, *Posdata* N° 5-6, Concepción, Chile.
- , 1987, “Escritura femenina en la vanguardia del género novelesco”, *Diario El Sur*, 16 de noviembre, Concepción, Chile.
- , 1994, “Algunos referentes de la actividad crítica en Concepción en los años 80”. En: Alonso, M. N.; Rodríguez, M. y Triviños, G. (Eds.), *La crítica literaria chilena*, Concepción, Chile, Ed. Aníbal Pinto S.A.
- Decap, Carlos, 1991, *Asunto de ojo*, Santiago, Chile, Documentas Impresores.
- Eltit, Diamela, 1986, *Por la patria*, Santiago, Chile, Ediciones Ornitorrinco.
- Harris, Tomás, 1980, “Concepción: Bajo sueños”, en *Posdata* N° 1, Concepción, Chile.
- Kafka, Franz, 1994, *Relatos completos 1*, Madrid, Losada.
- Rodríguez, Mario, 1988, “Viaje a la desesperanza”, *Diario El Sur*, 3 de enero, Concepción, Chile.

REVISTAS INFANTILES CHILENAS: DESDE
EL PENECA A CABROCHICO
PEQUEÑOS APUNTES PARA UNA GRAN HISTORIA

*Claudio Aguilera**

En las paredes de la pequeña habitación destacan un par de banderines de fútbol. Tres camas y un escritorio se disputan el espacio que hace seis décadas llenaron de animación las voces de los niños. Sobre un mueble, quedaron para siempre tres ejemplares de la revista *El Peneca*. Solo un significativo detalle diferencia esa casa de otros de la clase media de los años cincuenta, ahí vivía la familia Frei y esas revistas pertenecieron a quien años más tarde será presidente del país.

Tal como ellos, miles de niños, de diversas clases sociales, esperaban con ansias y fervor la llegada de una revista que en sus mejores momentos imprimió más 250 mil ejemplares, alcanzando incluso a otros países de Latinoamérica.

Así se cumplía el anhelo de Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane) de llegar a “todos los niños, sin importar su condición social o económica”. Ella, quien fuera la más importante directora de la publicación, fue además activa adherente de la causa feminista y organizadora de asociaciones protectoras de la infancia, por lo que creía firmemente que una revista de estas características podía influir de forma positiva en la educación y futuro de los niños.

Ciertamente, *El Peneca* no fue la primera publicación periódica dirigida a la infancia en Chile. Pero sí fue un símbolo de una nueva época. Nacida en 1908 marcó el inicio de un siglo que como ningún otro puso su atención en la niñez. A partir de entonces ellos serán objeto de expresas políticas públicas de salud, protección y educación. Pero también un terreno fértil para propagar la moral y la fe católica, y el estilo de vida e ideología de las élites, y por si fuera poco, un atractivo mercado para la venta de juguetes, vestuario y alimentos fortificantes. No es casual entonces que los fundadores de *El Peneca* fueran el historiador Enrique Blanchard Chessi, el sacerdote Emilio Vaisse y el empresario Agustín Edwards MacClure.

Tal como lo señala Jorge Rojas Flores en su *Historia de la Infancia en el Chile Republicano*, este “descubrimiento” de la infancia había comenzado a mediados del siglo XIX bajo la influencia del pensamiento europeo. Anteriormente, el espacio de los niños en la sociedad era difuso, siendo considerados como proyectos de personas, acentuado su fragilidad en un contexto en que la mortalidad infantil y la falta de protecciones específicas era la regla general.

* Periodista, titulado en la Universidad de Chile.

En el siglo xx, todo eso cambió. Los niños comenzaron a ser vistos como el futuro de la nación y seres con derechos propios. La sociedad tuvo entonces el deber de educarlos, protegerlos y procurar su bienestar.

Con diferencias entre ricos y pobres, estas ideas fueron instalándose con fuerza. En 1910, la empresa Krauss abrió la más grande juguetería del país. En 1918 se creó la primera plaza pública con juegos y en 1920 se dictó la Ley de Educación Primaria Obligatoria. “¡Dichosos los penecas del siglo xx. Los que nacieron a mediados del siglo pasado no conocieron ni diarios infantiles, ni todo el deleite intelectual que rodea a la juventud de ahora!”, decía con razón Emilio Vaisse.

El propósito moralizante y pedagógico impregnó los primeros años de la publicación. “*El Peneca* llega a ocupar un puesto entre las publicaciones del país, animado de los más nobles sentimientos: enseñar, hacer el bien, inculcar la moralidad, desarrollar el germen de lo bueno, de lo noble, de lo siempre digno; tender a formar si es posible caracteres sanos, fuertes, y patriotas, cooperar en fin, al esfuerzo de todos los que luchan a favor de la instrucción popular y hacer en todo caso la delicia y el encanto, la distracción honesta y provechosa de los niños”, señalaba en uno de sus primeros editoriales.

Con una fuerte impronta literaria y aún escasas ilustraciones, luchó contra el alcoholismo y “la prensa perniciosa”, e instó a hacer tareas durante las vacaciones y a mantener la higiene, poniendo como ejemplo a profesores, curas y militares. Los niños encontraron en sus páginas nociones de carpintería, mientras que las niñas aprendían a hacer una caja de costuras: “una joven que será un día mujer tiene que conocer también las cosas que han de serle provechosas”, indicaba la revista.

A pesar de que aseguraba “no haremos distinción de la condición de los alumnos”, los niños retratados en sus portadas eran en gran parte de clase alta y habrá que esperar un tiempo para que otorgue un espacio a la mayoría popular.

En 1911 asumió la dirección de la revista el sacerdote y crítico literario Emilio Vaisse (Omer Emeth), quien incluyó pasatiempos, cuentos, historietas e información cultural. El modelo propuesto por Vaisse comenzó a dar resultados. La siguiente década verá el nacimiento de una serie de nuevas revistas, impulsadas por la creciente escolarización, el desarrollo de una cultura popular de masas y la consolidación de la industria editorial, liderada por Zig-Zag, el sello que publica *El Peneca*.

Será esta misma empresa la que en 1924 funda *Don Fausto*, una revista en la que la entretención y recreación va adquiriendo mayor protagonismo a través de historietas y gags dedicadas a personajes del cine y una gran cantidad de viñetas extranjeras, entre las cuales sobresalen algunas producciones nacionales, como *Viaje de la Tierra a Marte*, el primer comic de ciencia ficción local y *Don Fausto*, un pícaro que busca escapar de su esposa y será antecedente de personajes tan populares como Condorito y Verdejo.

A partir de la década del treinta, las revistas ilustradas para niños se multiplicaron en los kioscos chilenos. *Mamita* (1931-1933), con dibujos de

Julio Arévalo, *El Abuelito* (1934-1935), inspirada en un popular programa de radio, *Topazín* (1932), dirigida por Avelino Urzúa, eran algunas de las ofertas disponibles.

Pero ninguna logró superar a *El Peneca*, que bajo la dirección de Roxana tomó un nuevo vuelo. Escritora precoz, participó junto a Amanda Labarca en el movimiento promujer, en la Junta de Beneficencia Escolar, presidió el Consejo Nacional del Niño y fundó en 1927 la primera colonia escolar de vacaciones. A la cabeza de la revista, dio un paso fundamental al incorporar como ilustrador a su talentoso sobrino, Mario Silva Ossa. Con estudios de arquitectura y un talento fuera de lo común, Coré, como era conocido el dibujante, llegó a la revista en 1932. Desde entonces tuvo a su cargo de manera casi ininterrumpida las portadas, además de realizar las ilustraciones para el *Silabario Hispanoamericano* y centenares de dibujos para relatos, seriales y libros publicados por las colecciones de aventuras y juveniles de editorial Zig-Zag.

Coré falleció trágicamente el 13 de marzo de 1950, pocos días después de cumplir los 37 años. Su muerte provocó un gran impacto entre los lectores de *El Peneca*, quienes durante meses enviaron poemas y cartas en homenaje a un artista que “seguirá pintando para los niños y los ángeles de Dios”. “Aquellos que lo conocieron personalmente, lloran su pérdida. Quienes presintieron su personalidad a través de sus dibujos, experimentan, asimismo, el pesar de su muerte”, expresó Ketmis, una de las colaboradoras de *El Peneca* resumiendo el gravitante peso de la publicación en la sociedad chilena.

Al poco tiempo Roxane dejó la publicación, pero detrás suyo quedaba un enorme legado, que incluía además los famosos “comités peneca”, donde los lectores organizaban actividades para incentivar la creatividad o bien ayudar a la comunidad, participaban en picnic, concursos, encuentros cinematográficos, colectas de juguetes para otros infantes, editaban periódicos y participaban activamente de la revista enviando poemas, cuentos y dibujos. Estaba surgiendo un nuevo tipo de infancia, más activa y conciente.

La mujer de letras y acción estuvo también detrás de otra importante publicación de la época: *El Cabrito*, una revista que desde sus inicios en 1941 apostó por los contenidos locales. “Era necesaria una revista netamente chilena”, indicaba en su primer editorial. “Daremos especial interés a las leyendas chilenas y a la historia patria, rememorando a sus héroes y a todos los que hicieron la grandeza de Chile”, agregaba.

Más que nunca, en un periodo de incertidumbre —el presidente Pedro Aguirre Cerda falleció ese mismo año— parecía fundamental reforzar la unidad nacional promoviendo entre los más pequeños la idea de un pasado glorioso. En ese sentido, *El Cabrito* no escatimó recursos. La historia patria fue maravillosamente presentada por el dibujante Alvial en la serie *Cómo Chile llegó a ser una gran nación*, la artista Laura Rodic dio vida a bellos mapas del territorio nacional y en las páginas de la publicación abundaban las láminas de flora y fauna nacional.

“Tú, si quieres hacer grande a tu patria, debes hacerte grande a ti mismo; estudiando, perseverando y conduciendo bien tu ambición por un camino de progreso, estudio y trabajo”, decía la revista en su segundo número.

Poco tiempo después, en 1946, Hernán del Solar fundó *Rapa Nui*, la primera editorial en Chile exclusivamente dedicada a los libros para niños, consolidando uno de los momentos de mayor dinamismo de la industria editorial infantil y del importante mercado que representaban.

El caso de la revista *Aladino* resume bien el periodo. Nacida en 1949, fue editada por Carlos de Vidts, quien intentó romper con el monopolio establecido por Zig-Zag y se dio a la tarea de crear sus propias publicaciones.

Otorgando gran importancia a la ilustración nacional, *Aladino* dio espacio a notables dibujantes como Alfredo Adduard, a cargo de las portadas y los cuentos principales, Ricardo Jiménez, Caro, responsable de Súper Cóndor, un interesante superhéroe chileno. La revista incluía adaptaciones literarias de Salgari y de El hombre Invisible, historias de niños huérfanos que deben sobrevivir en un circo, y novedosas historietas que no dejaban de lado el humor negro, algo llamativo en una revista infantil.

La reacción de Zig-Zag no se hizo esperar. A poco andar lanzó *Simbad*, una publicación de similar formato, contenido y temáticas que contaba con ilustraciones de Elena Poirier, una aventajada discípula de Coré. El golpe no dejó indiferente al equipo de *Aladino*: “prueba del gran éxito que ustedes han concedido a *Aladino*, es que una empresa editora que se caracteriza por su egoísmo intentará aplastar a *Aladino*, mediante una publicación que tratará de copiar la nuestra” anunciaba para luego señalar: “Esta copia que se hace de *Aladino* es honrosa para nosotros —lo repetimos—, pero a sus copistas los pone en el cómico papel de monos o en el de otros personajes infantiles que ustedes también conocen”.

Pese a la superior calidad de *Aladino*, *Simbad* se impuso y la revista de Carlos de Vidts debió cerrar al poco tiempo. Zig-Zag, para entonces una de las empresas editoriales más importantes del continente, triunfaba una vez más. Ciertamente, publicar revistas infantiles no era juego de niños.

El año 1949 fue también importante por la creación de *Okey*, una revista en la que abundaba el material extranjero, que era más barato que los encargos que se hacían a los dibujantes chilenos, y en el que la historieta se impone totalmente a las adaptaciones literarias. Entre historias de detectives, superhéroes al estilo estadounidense, aventuras de bárbaros, piratas y hombres mono, nacerá también un personaje fundamental de la historieta nacional: *Condorito*, quien hace su aparición en el segundo número de la revista como un hambriento granuja que le roba la comida a un niño.

A contar de entonces, las revistas de historietas comenzarán a ganar terreno, compitiendo más tarde en una batalla desigual con el invento que cambiará totalmente los hábitos de entretención de la infancia: la televisión.

Durante la siguiente década, el panorama será muy distinto. El alejamiento de Roxana de *El Peneca* marcará un quiebre en la publicación, que tras sucesivos

cambios de director y vaños intentos por recuperar su importancia, cerrará en 1960. Era el fin de una época.

Habrá que esperar 1968 para que una nueva revista tome el sendero marcado por El *Peneca*. Ese año se creó *Mampato*, dirigida por el extraordinario dibujante Eduardo Armstrong y la participación de la escritora Isabel Allende en la redacción. Conciente de que los tiempos han cambiado, la publicación se pregunta desde su primer número “Cómo será el viaje a la luna” y si existen los discos voladores, y logra conjugar variados contenidos educativos, con juegos, historietas de superhéroes, notas sobre estrellas de la música y el cine popular, y las aventuras de un niño que puede viajar a su antojo por el tiempo.

“¡Por fin se han acordado de nosotros!”, escriben en su segunda editorial. “Todos tienen su revista, que, ya sea, mensual o semanalmente, los entretiene y los pone al día en todos los acontecimientos mundiales... incluso a los que les gusta viajar o comer bien”. “Habían transcurrido veinte años desde la desaparición de la última revista para niños. Pero, finalmente, un grupo de amigos se reunió con la idea de hacer una totalmente adaptada a nuestros tiempos: que nos entretuviera, nos enseñará y nos ayudará en los problemas del colegio con la participación de todos”, agregaba.

Mampato dejó una profunda huella en la juventud de la época. Pero pese a que buscaba sintonizar con los niños de su tiempo, aludiendo a través de sus publicidades a una nueva juventud chilena, los acontecimientos iban más a prisa.

La llegada de la Unidad Popular al gobierno trajo consigo una renovada preocupación por entregar cultura a los más desposeídos. En ese afán se creó, a partir de Zig-Zag, Editorial Quimantú, una iniciativa que llevará millones de libros a los quioscos y casas de todo Chile.

En julio de 1971, nació *Cabrochico*, la revista infantil de Quimantú. Con surrealistas portadas del argentino Oski e ilustraciones de Luis Jiménez, historietista desaparecido durante la dictadura militar, la publicación pretendía “hacer una crítica a los valores que han tratado de imponer algunos cuentos infantiles”, para lo que proponía versiones alternativas de Caperucita Roja o Blancanieves y los siete enanitos, además de historietas ambientadas en poblaciones chilenas y con héroes locales.

Influida por los postulados de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, quienes en el libro *Para leer al Pato Donald* hacen un análisis de las historietas y las narraciones infantiles como transmisores de la ideología imperialista, *Cabrochico* apostaba por viñetas con los elementos “necesarios para aumentar la participación del niño en la sociedad” y suplementos para los padres con información sobre nutrición, higiene y salud. Así, los niños en vez de esperar a un superhéroe se reúnen y organizan en comités, la nave espacial se llama Caleuche, y en el cuento el Gato con Botas, los campesinos que proponen hacer una reunión para discutir y oponerse a los abusos de la realeza dicen estar aburridos de hacer reverencias. Por su parte, Blanca Nieves es una niña caprichosa y malcriada, a quien los enanitos le enseñan a ser hacendosa y que ante la súbita oferta de

matrimonio del príncipe, responde: “eso de enamorarse a primera vista solo pasa en los cuentos tontos para niños chicos” y argumenta que “para casarse hay que conocerse bien”. Mientras, Caperucita Roja va por el bosque cantando “no, no, no nos moverán”.

“Necesitamos niños con los pies puestos en Chile, con imaginación nacida de nuestros problemas” era la consigna de la publicación, que fue resistida desde la otra vereda, siendo acusada de querer lavar la mente de los niños e imponer un ideario marxista a los jóvenes lectores. Una vez más, las revistas infantiles hacían eco del ambiente social.

El golpe militar marcó el fin de *Cabrochico*. Y en 1977 cerró *Mampato*.

En los años ochenta, tendrán cierto espacio las revistas didácticas, enfocadas en los contenidos escolares, como *Petele*, de origen argentino, o *Icarito*, nacida en 1968, y el mercado se verá invadido por revistas basadas en personajes de la televisión o franquicias extranjeras. La época de oro de las revistas infantiles chilenas había pasado y títulos como *El Peneca*, *Cabrochico* o *Mampato* serán un recuerdo de un país muy lejano.

EL AÑO DEL CENTENARIO EN LA REVISTA ZIG-ZAG

*Thomas Harris E.**

En el número 291 del 17 de septiembre del año 1910, la revista *Zig-Zag* editó un volumen especial dedicado a temas relativos a los festejos del Centenario de la República, que ya se aprestaba a celebrar nuestra nación. El número está dedicado íntegramente a temas que, desde 1910, miran hacia el desarrollo político, social, histórico y cultural de Chile, desde los albores de su historia, es decir, incluyendo aspectos que abarcan desde la Conquista y la Colonia hasta el periodo republicano.

Escriben en él connotados hombres de letras, como Manuel Magallanes Moure, Nathanael Yáñez Silva, Benjamín Vicuña Subercaseaux, Hernán Díaz Arrieta y Luis Orrego Luco, entre otros. Estos autores tratan diferentes temas, relativos a la formación y estado de cosas de la época en las instituciones y las prácticas culturales del país, tales como la literatura, la música, el desarrollo teatral. Se tratan, además, temas como el espacio urbano, el Santiago “oculto”, la actuación y presencia de la mujer en los aspectos públicos, así como las últimas ‘modas’ que llegaban desde Europa a Chile, dándole a sus 100 años un *glamour* moderno, por decirlo de alguna manera; ese toque de modernidad que ya nacía y cobraba forma, contradictoriamente muchas de las veces, paradójica otras, notable, también.

De este recuento, extractamos el texto de Nathanael Yáñez Silva “Bosquejo de la literatura a través de un siglo”, que aborda los inicios y desarrollo de la literatura en Chile; texto que nos pareció significativo y emblemático de lo que se había consolidado ya o estaba en pleno proceso de evolución en el Centenario y que quedó plasmado en la revista por algunas de las más notables plumas de la época, en una publicación que marcó e hizo historia en Chile durante un largo período.

BOSQUEJO DE LA LITERATURA A TRAVÉS DE UN SIGLO

Nathanael Yáñez Silva

No dejaban de humear aún los cañones de 1810 que anunciaron nuestra independencia de España y todavía las banderas patriotas no se oreaban de la sangre de los combates, cuando los atemorizados vecinos de Santiago se vieron sorprendidos por la gran nueva de la aparición de una hoja periodística, la primera del país, que se llamaba *La Aurora*, cuyo director y redactor era un humilde fraile de la Orden de la Buena Muerte que tenía por nombre Camilo Henríquez.

* Poeta, profesor de Literatura en la Universidad Finis Terrae, Secretario de Redacción revista *Mapocho*.

Aquella mañana de febrero de 1812, fue inolvidable para el pueblo de Santiago. La hoja periodística corría de mano en mano, se hacían comentarios sobre ella, se hablaba de su redactor que lanzaba al pueblo con increíble audacia y valentía lo que hasta entonces era comentado sigilosamente: las ideas de la revolución.

La Aurora fue la primera manifestación literaria de nuestra vida independiente. Sus artículos inspirados en la doctrina de los filósofos franceses a quienes admiraba Camilo Henríquez, hablaban de economía, de los derechos del hombre, de su libertad, de las formas constitucionales. A Camilo Henríquez lo vemos hoy tan sólo llenando las columnas de *La Aurora*; pero en su vida íntima hay toda una melancólica novela. Las selvas de Valdivia mecieron su cuna. Luego se marcha al Perú donde ingresa a los quince años a la orden de San Camilo de Selis, en Lima. En el recogimiento del claustro se entregó al estudio, leyendo muchos libros franceses en los que se ventilaban ideas de libertad, entre éstos la obra de J. Rousseau. Su carácter era cada día más melancólico y silencioso, y resolvió encerrarse para siempre en la tranquilidad del convento de la orden a la que pertenecía. Antes de hacerlo, quiso hacer un viaje a Chile para dar el adiós a la patria en que había nacido. Y esta casualidad nos lo trae a ser el factor principal en los albores de nuestras letras y de la revolución.

Su vida, pasados los acontecimientos políticos, se deslizó en los márgenes del Plata, de donde fue llamado por O'Higgins para venir a ocupar en Chile un puesto oficial. Sus últimos días fueron oscuros y llenos de miseria. Su renta fiscal no alcanzaba para sus gastos, su carácter se agrió, y un día, sin que nadie lo supiera, el iniciador de nuestro periodismo murió, sin otra noticia de este acontecimiento que la partida correspondiente a su fallecimiento: "Camilo Henríquez, de 40 años de edad, parroquia de Santa Ana, 17 de marzo de 1825.¹

Como repetimos, Camilo Henríquez con su *Aurora* fue el iniciador de nuestra literatura y de nuestro periodismo, cosas ambas que al través de tantos años en nuestro país han marchado juntas, y que sólo hoy, apenas empiezan a separarse, pero no del todo, por causas que más adelante veremos comprobadas.

Consultando obras que hablan del movimiento literario del siglo, vemos que desde 1810 hasta 1838 o mejor hasta 1842, la vida literaria de Chile parece como aletargada.

Refiriéndose al año 1838, dice J. V. Lastarria: "Estábamos callados y no pocos llorando: la reacción colonial triunfante había consolidado su poder [...] Nadie podía impunemente adaptarse a la compostura de palabras y costumbres que se daban el modelo los vástagos de la oligarquía". Y agrega: "aquella general esterilidad tenía, sin embargo, un oasis en la enseñanza privada de literatura española y de derecho romano civil, que por entonces, daba en su casa don Andrés Bello".

¹ Noticia sacada de un estudio de Miguel L. Amunátegui.

Gran inconveniente para el desarrollo de la literatura era la falta de libros en qué buscar orientación. Los libros eran escasísimos. Solamente muchas obras ascéticas y de antigua literatura española, pocos de historia, ninguno de ciencia y algunos tratados de ciencia jurídica. Respecto a la prensa, era nula juzgada literariamente. En 1836 encontramos cuatro opúsculos ascéticos, de entre los cuales el mejor era el que llevaba el título “Modo cómo los estudiantes de teología deben hacer la novena al príncipe de esta ciencia Santo Tomás de Aquino, por don José Ignacio V.” La literatura tuvo su representante en el libro *Elogio del senador don Juan Egaña*, por el profesor don Ventura Marín, y pasaremos por alto tres o cuatro libros de enseñanza que nada significan para el desarrollo literario. La prensa sólo se ocupaba de asuntos políticos o de hacer triunfar a tal o cual partidario suyo. Los periódicos tenían efímera vida. Se publicaban tres o cuatro números y luego concluían. *El Intérprete* y *El Barómetro* fueron los periódicos que tuvieron una vida más duradera y regular. El primero fue hasta entonces el mejor escrito en prosa y verso, redactado por el literato peruano Felipe Pardo y Aliaga; redactor del segundo fue Nicolás Pradel, que por motivo de una publicación en contra del Gobierno fue desterrado a Juan Fernández. Escribían con éxito por aquel entonces los señores Benavente, Gandarillas y P. F. Vicuña. Había otros escritores que si bien no publicaban en la prensa, habían escrito libros al servicio de los intereses políticos. Dicen las crónicas que en los dos años anteriores al 36, se habían publicado varios libros y opúsculos, lo que proclamaba que había escritores en Chile que se consagraban a cuestiones de más trascendencia que un simple artículo de periódico. Entre los autores de esos libros figuraban el fraile J. Javier de Guzmán, Ventura Marín, Urizar Garfías, Mariano Egaña, Simón Rodríguez, Andrés Bello, Francisco Puente. En 1839 apareció el *Diablo político*, fundado por J. V. Lastarria, a instancias de Juan Nicolás Álvarez, del presbítero Domingo Frías, hoja satírica y festiva, que fue condenada por el Gobierno. Llegando el año 1840 vemos que hay otro avance en las letras. Por ese tiempo funcionaba una compañía dramática, y ésta contribuyó a que se desarrollara el gusto por los artículos de crítica teatral, por la traducción de dramas extranjeros, dando el ejemplo don Andrés Bello, que en todo este tiempo es el maestro de la juventud y lo siguió siendo por muchos años. Por esa época, José Victorino Lastarria hizo la traducción del drama *El Proscrito*, de Federico Soulié, y una comedia, de poco valor. Las obras de Lastarria y de Zorrilla eran los modelos españoles en que los jóvenes se inspiraban. Cada drama bueno que se representaba provocaba gran número de críticas acerca del mérito de la obra y de la representación.

Así transcurrió ese tiempo, mostrando una intelectualidad todavía muy dormida y tímida, una prensa atrasada, que de lo más que se preocupaba era de política, hasta que el movimiento del año 1841 marca como un despertar, el intermedio del adiós de una época y el advenimiento brillante, relativamente, de una nueva era. La guerra de la confederación Perú-Boliviana había hecho despertar al país haciéndolo interesarse por la elección de su primer magistrado. Don Simón Rodríguez da a la luz su *Tratado sobre las luces y sobre las virtudes*

sociales, el señor Marín su segunda edición de *Elementos de filosofía*, don Andrés Bello un “Canto elegíaco al incendio de la Compañía”, etc.

Por ese entonces llega de la Argentina un hombre que por su talento y por las polémicas que provocó contribuye al desenvolvimiento literario del país. Cuenta J. V. Lastarria en sus *Recuerdos literarios*, que José María Núñez le habló de un emigrado argentino, a quien fue a ver a su humilde habitación de la calle Ahumada, en los portales de Sierra Bella. Este hombre calvo a los treinta y dos años, de mejillas carnosas, sueltas y afeitadas, de mirar fijo y de brillo apagado en los ojos, era Domingo Faustino Sarmiento, el humilde maestro de escuela y soldado en los combates en contra del tirano Rosas, el que después fue el gran diarista, director de *El Mercurio* de Valparaíso, y por último, Presidente de nuestra vecina república. A poco de haber llegado a Chile, Sarmiento fue nombrado director de la Escuela Normal de Preceptores por Manuel Montt, Ministro del ramo en aquel entonces. Al poco tiempo se dio a conocer como publicista en un artículo sobre la victoria de Chacabuco que publicó *El Mercurio* de Valparaíso, y que llamó mucho la atención. Luego pasó a ser redactor de ese diario, principiando su ardiente vida de diarista.

La sociedad empezaba a interesarse por el movimiento literario, se formaban tertulias, en que se hablaba de arte, se frecuentaba el teatro, los argentinos recién llegados, Sarmiento y Quiroga, provocaban celos y esos servían de estímulo a la juventud para no verse sobrepasada por los inteligentes vecinos del Plata. José V. Lastarria junto con Espejo, Francisco Bilbao, Javier Rengifo, Lindsay, Astaburuaga, Juan Bello y Valdés, formaron una sociedad literaria con el objeto de escribir y traducir y dar conferencias, para preparar la publicación de un periódico literario, que fuese un centro de la labor intelectual. La sociedad comenzó a funcionar con enormes dificultades al principio que poco a poco fueron desapareciendo. Entraron a formar parte de la redacción del que se llamó *El Semanario* A. Bello, Salvador Sanfuentes, Juan E. Ramírez, M. A. Tocornal, A. García Reyes, A. Varas, M. González, Manuel Talavera, Joaquín Prieto Warnes y J. J. Vallejo, que escribía en *El Mercurio* de Valparaíso, artículos de costumbres. Como cooperadores se cuenta a Antonio de Irisarri, Jacinto Chacón y A. Olavarrieta. *El Semanario* apareció el 14 de julio de 1842 y fue una de nuestras manifestaciones intelectuales que hacen historia en nuestras letras. Ahí se mantuvo la polémica contra López y Sarmiento, defendiendo éstos el romanticismo y los redactores de *El Semanario* atacándolo denodadamente.

Antes de pasar adelante, debemos advertir que toda esta juventud tenía dos maestros ilustres: don J. J. de Mora y don Andrés Bello.

Hablando de *El Semanario* dice José V. Lastarria, en sus *Recuerdos Literarios* de donde extractamos algunos de estos apuntes: “*El Semanario* trató y discutió todas las cuestiones sometidas a las cámaras de su tiempo, y muy principalmente, la reforma de la ley de elecciones y la de instrucción pública. Su acción en la prensa fue indiscutiblemente benéfica, pues acabó con los periódicos de ocasión, dando el ejemplo de un periódico serio que se consagra a tratar con independencia todos los demás intereses generales, prefiriendo los que se

relacionan con el desarrollo intelectual, como la instrucción pública, la bella literatura y el teatro dramático.”

El 10 de noviembre de 1842 fue una gran fecha para la prensa por la aparición de *El Progreso*, que fue el primer diario fundado en Santiago. En ese mismo tiempo se publicaron gran número de obras reimpresas, dos dramas originales, y textos de lecturas por Sarmiento. *El Semanario* murió por no costearse su edición y por la falta de materiales para imprimirlo.

Por ese mismo tiempo, Carlos Bello daba a la escena el drama *Los amores del poeta*, que aseguraba el prestigio de su nombre, ilustrado por su padre ilustre, don Andrés, y Rafael Minvielle, español, componía el *Ernesto*, pieza también dramática. Estos dramas no tuvieron el éxito que era de esperar, pues se representaban en momentos en que todo el público estaba encantado por las maravillas del nuevo arte francés.

En 1843, tuvo lugar la fundación de la Universidad de Chile, inaugurada el 17 de septiembre. El discurso que en la inauguración de ella pronunció el nuevo rector, don Andrés Bello, trajo la paz en las rencillas antiguas entre las ideas modernas y las clásicas, exhortando al mismo tiempo a los jóvenes a la continuación del desarrollo intelectual.

Dado el gran impulso el año 1842 las letras siguieron progresando, sirviéndole, como siempre, de vehículo la prensa cuyo adelanto en el sentido científico y literario había sido muy grande, relativamente al estado social, las circunstancias y nuestros antecedentes. Era el movimiento literario al que estaba confiado nuestro progreso en general. Era conveniente fundar otro periódico que, como *El Semanario*, sirviera de portavoz a las ideas. Así lo hicieron Juan N. Espejo, Juan J. Cárdenas y Cristóbal Valdés publicando en el 1° de julio de 1843 *El Crepúsculo*, periódico mensual, consagrado a ciencias y letras. Organizaron la redacción los más decididos escritores de ese entonces, entre los que se contaba a J. V. Lastarria, J. N. Espejo, Cristóbal Valdés, Francisco de P. Matta, Andrés Chacón, Jacinto Chacón, H. de Irisarri, Santiago Lindsay, F. S. Astaburuaga y Juan Bello, todos de la antigua sociedad literaria. Don Andrés Bello se asoció a la empresa con la colaboración de un artículo para cada número, contando además con la colaboración de sus hijos Francisco y Carlos y de doña Mercedes Marín del Solar.

Las columnas de *El Crepúsculo* tuvieron el honor de albergar la célebre poesía de Andrés Bello “La Oración por Todos”, tan popular y aplaudida hoy día, que se publicó durante el primer año de existencia de *El Crepúsculo*, además de poesías de la señora Marín del Solar y cuatro novelas nacionales. Al salir el segundo número del segundo año, se hizo una acusación fiscal del periódico por el artículo “Sociabilidad Chilena” publicado por Francisco Bilbao.

Algunos de los redactores de *El Crepúsculo* al verse sin tribuna de donde lanzar sus ideas, ya filosóficas o literarias o sociales, se acogieron al abrigo de *El Siglo*, diario liberal, fundado por Espejo y Santiago Urzúa. Este diario fundado en 1844, servía como órgano de los poetas y principiantes prosistas. Entre los primeros se hacía notar con brillo nuestro poeta recién muerto, Eusebio Lillo.

El Siglo pasó luego a manos de los redactores de *El Crepúsculo*, que hicieron del diario tribuna liberal. Pronto este diario murió. Vino la ley de imprenta del 46, y el movimiento literario quedó paralizado por completo.

El año 47 fue muy pobre en producción literaria. Los cronistas de la época dicen que por entonces la prensa sólo publicaba cuatro obras didácticas, de las cuales sólo merece recordarse la gramática castellana de don Andrés Bello, dos traducciones y cuatro libros originales, uno de ellos de I. Domeyko y otro de A. Olavarría.

Esta postración la atribuye el señor Lastarria a la actitud poco conciliadora del partido conservador, al recuerdo de la condenación de *El Crepúsculo*, de tres años antes, cosas que vinieron en contra del progreso literario.

La juventud de la sociedad literaria funda de nuevo el periódico *La Revista de Santiago*, donde colaboran A. Bello, Espejo, Jacinto Chacón y Astaburuaga. Era el año 1848. Mantuvieron este periódico, principalmente, Marcial González, Jacinto Chacón y Cristóbal Valdés, y don Andrés Bello que colaboró con un artículo mensual. Cuenta Lastarria que cuando Bello, el sabio anciano, “oyó cabizbajo, mustio, pensativo, la relación que le hacíamos de nuestras decepciones, de nuestras esperanzas, se levantó conmovido, asegurándonos con efusión extraña a sus hábitos, que debíamos contar con su cooperación y que estaba resuelto a seguirnos en nuestra cruzada y propaganda sin contemplar peligros. Esto nos demostraba que el maestro abjuraba ya de las antiguas tradiciones de que antes era celoso custodio”.

El número primero de *La Revista de Santiago* fue saludado con entusiasmo por toda la prensa y la sociedad. Contó ésta con la cooperación de Ramón Briseño, Eusebio Lillo y H. de Irisarri. Hizo su estreno en ella el poeta lírico Guillermo Blest Gana, que despertó gran entusiasmo; iniciaron su carrera los hermanos Amunátegui, que tantas glorias han dado a nuestras letras, Joaquín Blest Gana y Juan Bello.

Este periódico bajo cuyo techo tan brillantes plumas se albergaron, hubo de cerrarse por la atmósfera que en su contra hizo el partido conservador, que creyó ver en el artículo “Manuscrito del Diablo” una alusión a la política y a la sociedad, en tono inconveniente. Se publicaron enseguida otros números de la revista, hasta que dejó de aparecer en 1849, viéndose envueltos sus redactores en el movimiento revolucionario de 1851.

Dice Lastarria resumiendo el período de 1842 hasta el 51: “No menos de cuarenta escritores habían contribuido a afirmar la trascendental influencia que tuvieron en la fundación de la alta prensa de nuestro país, en la consolidación del movimiento literario y en la difusión de las ideas liberales, *El Semanario*, de 1842, *El Crepúsculo*, 1834 y *La Revista de Santiago* de 1848. Exceptuando únicamente a cinco de aquellos escritores, los demás comenzaron a ilustrar su nombre en aquellos periódicos, iniciando su carrera de prosadores o poetas, y adquiriendo la justa fama con que después ha sabido mantener el lustre de la literatura nacional, cuya existencia principia en 1842.

II

Después de la revolución del 51, el país pareció quedar como aletargado en el sentido literario. Muchos de aquellos hombres del 42 estaban en el ostracismo, y otros, voluntariamente, habían abandonado la patria. El año 1855 vuelve una reacción favorable a las letras con el restablecimiento de *La Revista de Santiago* vuelta a publicar por Guillermo Matta y con la cooperación de Bello. Empiezan otros hombres a ilustrar su nombre como Francisco Marín y el novelista actual, que tan numerosas obras ha producido, Alberto Blest Gana; empezó escribiendo novelas de costumbres y continuó en esa senda durante mucho tiempo, hasta producir en nuestros días obras de más amplitud literaria como *Durante la reconquista* y *Los transplantados*. Aparecieron también Martín J. Lira y Adolfo Valderrama, Vargas Fontecilla, Domingo Santa María, M. A. Matta y Barros Arana que ya se había dado a conocer con la publicación del primer volumen de su *Historia General de Chile*, que terminó poco antes de su muerte. El Gobierno luego de morir *La Revista de Santiago* fundó la *Revista de Ciencias y Letras*, que tuvo poca literatura, y que fue más bien científica. Ahí se publicó “Memorias de un solitario” o “Teudo” de Sanfuentes.

Llegado el año 1857 hay un nuevo empuje literario, y se fundan los diarios *El País* y *El Conservador*, iniciando en este último su carrera brillante Blanco Cuartín y Sotomayor Valdés.

La fundación de varios periódicos políticos contribuye también al desenvolvimiento intelectual. Mercedes Marín del Solar publica poesías patrióticas, Guillermo Matta el canto “A la América”, Guillermo Blest Gana el poema “La flor de la soledad”. Y luego en 1858 publica Guillermo Blest Gana el drama histórico *La conjuración de Almagro*, J. A. Torres la novela *Misterios de Santiago*, A. Blest Gana *El primer amor y Fascinación*.

Se funda luego la *Revista del Pacífico* como continuación de *La Revista Santiago*, en donde publican Daniel Barros Grez, José Antonio Donoso, René Moreno y Benjamín Vicuña Mackenna, que ya se había dado a conocer en la prensa política.

Recién terminada la revolución del 59, se creyó que la literatura quedaría apagada por mucho tiempo, pero inesperadamente vino un nuevo resurgimiento. Dice Lastarria: “¿Quién venía a ofrecer en aquellos momentos un consuelo?... Dos niños. Adolescentes por la edad pero hombres por el poder de su inteligencia: eran los hermanos Arteaga Alemparte que fundaban el periódico *La Semana*. Acababan de llegar del Perú y estaban ajenos a odios y pasiones del momento”.

La Semana fue el representante del movimiento literario hasta junio de 1860.

Los fundadores de *La Semana* provocaron una verdadera agitación en el pequeño mundo literario de entonces, que era algo así como aislado jardín en medio de un ambiente pesado y lleno de preocupaciones. Se estrenaron en este periódico Vicente Reyes, Ignacio Zenteno, y poetas como Irisarri y Lira, Luis Rodríguez Velasco, tan aplaudido hoy día, Domingo Arteaga Alemparte

y Eduardo de la Barra, Camilo Cobo y Rafael Santos. Blanco Cuartín publicó sus “Poesías” y las leyendas “Blanca de Lerma” y “Mackandal”.

Después de *La Semana* se funda la *Revista del Pacífico* en la que colaboran con críticas Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui, Moreno, Arteaga Alemparte, y sobre historia Blanco Cuartín. La crítica histórica y la historia tuvieron sus representantes en Barros Arana, Díaz Solís, Moncayo, y descripciones de J. Blest Gana y artículos biográficos de Vicuña Mackenna.

La poesía tomaba nuevos rumbos. Se abandonaba la escuela de Zorrilla para evolucionar hacia una poesía de lucha y filosofía. Los que estudiaban el arte de una manera más amplia se alejaban de la literatura colorista, cuidándola de hacerla preceptista. El Círculo de Amigos de las Letras contribuía a la difusión del buen gusto y prestaba, como dice Lastarria, sus aplausos a una noción más genérica y verdadera de lo bello, lo útil, de lo bueno y de lo justo.

Hacia 1864 la literatura ya tenía su vida asegurada, relativamente. En 1865, hay tres obras. En 1866 se publican 84, entre éstas 5 novelas originales. En 1867 las obras aumentan a 125. En 1868, aparecen 123. En 1869, 117 obras. La pobreza de las obras de pura imaginación o sentimiento se debía al estado social. Los individuos no teniendo estímulo de ninguna especie, ni horizontes, ni modelos, desdeñaban la pura literatura para dedicarse a una obra más razonada y en relación directa con sus intereses, la política en que actuaban y el estado de sociabilidad. De ahí la pobreza y mediocridad relativa de la producción netamente artística.

Por el año 1867 se fundó *La Estrella de Chile* que duró doce años. Entre los colaboradores contaba plumas tan prestigiosas como la de Zorobabel Rodríguez, Rafael B. Gumucio, Abdón Cifuentes, Enrique del Solar, Máximo R. Lira, José Tocornal, Carlos Walker Martínez, Ventura Blanco y Francisco González Errázuriz. Este periódico fue entre los antiguos el que más duración tuvo, y fue albergue de la mayor parte de las plumas ilustres que hoy día figuran. La Academia Literaria de la Juventud fue otro centro de donde salieron varios escritores, hoy prestigiosos, como Alejandro Silva de la Fuente, Claudio Barros, Carlos L. Hübner, Jorge Huneeus, Luis Covarrubias Ortúzar, Alfonso Gumucio, Luis Orrego Luco, Narciso Tondreau, Guillermo Cox Méndez.

Pasando por alto los sucesos de menos importancia, llegamos a la fundación de la gran Academia de Bellas Letras, en donde vemos figurar a todos los hombres ilustres que forman la falange del período anterior al actual.

Esta academia se fundó para cultivar el arte literario y con el apoyo de casi todos los hombres de letras e intelectuales en general de aquella época, entre los que figuraban los nombres de José Victorino Lastarria, como presidente; D. Santa María, director; M. L. Amunátegui, E. De la Barra, D. Barros Arana, Jacinto Chacón, D. Arteaga Alemparte, B. Vicuña Mackenna, A Valderrama, Marcial Martínez, José Alfonso, Manuel Blanco Cuartín, Daniel Barros Grez, José Manuel Balmaceda, Juan N. Espejo, Pedro León Gallo, Eugenio María Hostos, Jorge Segundo Huneeus, H de Irisarri, Sandalio Letelier, Pedro Lira,

Manuel A. Matta, Guillermo Matta, René Moreno, Ambrosio Montt, Augusto Orrego Luco, Baldomero Pizarro, L. Rodríguez Velasco, A. Blest Gana, Señora Rosario Orrego de Uribe, y varios literatos extranjeros, como miembros correspondientes.

A pesar de una carta y de un artículo pesimista sobre la nueva Academia, de Manuel Blanco Cuartín, esta fue un gran centro de actividad literaria en donde leyeron numerosos trabajos de importancia los principales socios.

Esta Academia abrió un certamen dramático en que se llevó el premio el drama *La mujer hombre*, cuyo autor no se da a conocer en las crónicas de la época. Luego, otro certamen en 1875 en el que salió premiado E. De la Barra, y luego, en 1876, otro certamen en el que resultaron premiados De la Barra y Manuel A. Boza.

Siguiendo el curso de este bosquejo rápido del desenvolvimiento de nuestra literatura, diremos que en 1883, el señor Augusto Matte abrió un certamen dramático en que fue premiado el drama *Luis Carrera*, y mención especial el titulado *La Quintrala*, cuyo autor no se da en las crónicas.

Desde el año 1885 podemos considerarnos en la época actual contemporánea de nuestra literatura. No nos detendremos a citar nombres de literatos o escritores en general sino que hablaremos de las tendencias en general y del medio ambiente.

Con la enorme afluencia de libros llegados desde el extranjero, empieza más o menos a principios del año 1890, una era en que nuestra literatura empieza a modificarse, a afinarse en el sentido artístico. La escuela realista francesa, después de pasar por España, en donde influencia a la literatura peninsular llega a nosotros con todo el interés que provoca la novedad. Se escriben artículos de crítica sobre la nueva escuela, se comentan las obras de Zola, de Daudet, se lee con gran cariño a Pérez Galdós y a Pardo Bazán, a Pereda y a Valera. Aquellos nombres poco a poco empiezan a infiltrar en nuestro ambiente, propicio a la fructificación de las nuevas ideas, el gusto por el arte, más depurado, más neto, puede decirse, a que consideramos la literatura, no ya como un campo de actividad intelectual en que puedan tratarse intereses sociales y políticos, sino a penetrar en el mundo del sentimiento, a que abandonemos la ruda corteza de las letras de antaño, para penetrar más directamente al mundo del espíritu, dando a la literatura un sentimiento artístico.

Se fundan gran número de revistas, que, aunque tienen una efímera vida, contribuyen cada una con algún pequeño bagaje a la nueva labor. Los individuos amantes de la antigua escuela, abren polémicas, que eficazmente estimulan el gusto, poniéndose en pugna con las nuevas ideas, que cada día se abren paso con más éxito. Ya no estamos en el tiempo aquel en que ser literato equivalía a ser político, orador parlamentario, filósofo. Aquellos hombres que diluían su gran talento en tantas esferas distintas, están lejos, pertenecen a la era de 1842, y si es verdad que sus siluetas son borrosas, desvanecidas y casi no ejercen en el mundo actual influencia de ninguna especie, sino tan sólo se las respeta como figuras precursoras, como estatuas de patinado mármol en las que encontra-

mos la síntesis de toda una gran época; pero no todo un gran temperamento de literato o artista.

Con todo el respeto que todos aquellos hombres nos merecen, algunos de los cuales no ha mucho entre nosotros han abandonado la vida, podemos juzgarlos como grandes hombres que ejercitaron su poderosa inteligencia en muchas cosas a la vez; pero que no dieron carácter especial a sus producciones. A ellos les pertenece la gloria enorme de haber formado el ambiente, de haberlo purificado de prejuicios y convencionalismos, entregándonos a los actuales escritores el terreno más propicio y blando al cultivo del arte.

Del año 90 a esta parte, hemos dado un paso de gigante. Nuestro periodismo lo pone de manifiesto. Los diarios son hasta hoy día los únicos centros de actividad intelectual, en un país en que todavía no se puede vivir del libro porque tiene pocos lectores. Nuestros periodistas, justo es decirlo, los que empezaron a balbucear sus primeros ensayos en aquella época y que hoy son las plumas de la batalla de la vida diaria, no sólo son los escritores de asuntos de actualidad, de política casera, sino muchos de ellos dignos del libro literario. Bástenos recordar a Joaquín Díaz Garcés, autor de *Páginas chilenas*, uno de los mejores libros de la última producción; a Carlos Silva Vildósola, de pluma fina y distinguida; a Misael Correa Pastene, de estilo correcto y sintético, que recuerda a los castizos españoles; a Egidio Poblete, el espiritual Ronquillo; a Alfredo Irarrázabal, a Carlos L. Hübner, a Miguel A. Gargari, Rafael Luis Gumucio, Alejandro Silva de la Fuente, Alfonso Gumucio, A. Subercaseaux, Barros Méndez, Luis A. Cariola, Enrique Tagle M., Roberto Peragallo, J. M. Raposo, Eduardo Pantaleón, Belisario Gálvez, dignos continuadores de la obra de Manuel Blanco Cuartín, Isidoro Errázuriz. Justo y Domingo Arteaga Alemparte, Zorobabel Rodríguez, Rafael Egaña, Alfonso Gumucio y Rómulo Mandiola.

Fuera del periodismo, pero relacionado con él, hay una falange de brillantes plumas, prosistas y poetas.

Poetas como Pedro Antonio González, de inolvidable memoria; Luis Rodríguez Velasco, Francisco Concha Castillo, Diego Dublé Urrutia, Roberto Huneeus, Antonio Orrego Barros, Claudio Barros, Miguel Luis Rocuant, Samuel Lillo, V. D. Silva, Julio Vicuña Cifuentes, Ricardo Fernández Montalva, Ambrosio Montt y Montt, Gustavo Valledor, Manuel Magallanes Moure, A. Maurent Caamaño.

Oradores: Isidoro Errázuriz, R. A. Jara, Salvador Donoso, Mariano Casanova, E. Muñoz Donoso, E. Mac-Iver.

Novelistas como Luis Orrego Luco, el que más éxito ha tenido con todos sus libros, sobre todo con *Casa grande e Idilio nuevo*; Pedro Nolasco Cruz, autor de *Flor de Campo*, novela llena de perfumes de nuestra tierra; Alberto Blest Gana, el gran productor y padre del género entre nosotros; Mariana Cox de Stuyen, la exquisita autora de *Remordimiento* y *Vida íntima de María Goetz*, y Amalia Errázuriz de Subercaseaux.

Elaboradores de prosa artística como Inés Echeverría de Larraín, todo un gran temperamento espontáneo.

Críticos como Omer Emeth, que aunque extranjero ha fomentado el gusto con sus artículos, y Eleodoro Astorquiza, amable y agudo.

Entre los periodistas literatos podemos poner, además de J. Díaz Garcés, a los hermanos Rodríguez Mendoza, Manuel y Emilio, a Ángel Custodio Espejo y a Carlos Varas Montero (Mont-Calm)

Humoristas: Roberto Alarcón Lobos, el gracioso Galo Pando; Miguel Ángel Gargari (Nadir), Armando Hinojosa, Pedro E. Gil y J. M. Ortega.

Biógrafos como Pedro Pablo Figueroa.

Escritores como Daniel Riquelme, Gonzalo Bulnes, Luis Galdames, Juan Agustín Barriga, orador y literato; Jorge Huneeus, orador y escritor; M. L. Amunátegui Reyes, Benjamín Vicuña Subcaseaux, E. Blanchard-Chesi, H. Henríquez Pérez, Tito Lisoni, P. P. Figueroa.

La fundación de la revista *Zig-Zag* debida a la inteligente iniciativa de don Agustín Edwards, vino a abrir campo a una nueva generación de jóvenes que es la que figura actualmente, literatos como Augusto Thomson, Fernando Santiván, autor de *Palpitaciones de la vida*; Rafael Maluenda, de *Escenas de la vida campesina*; Baldomero Lillo de *Sub-Terra* y *Sub-Sole*, y Guillermo Labarca Hubertson, de *Al amor de la tierra*, Federico Gana, ya anteriormente conocido, nuestros futuros novelistas.

Independientemente se han revelado en libros, Pedro Prado, poeta, Ignacio Pérez Kallens y Valentín Brandau, prosistas.

Dando una mirada hacia atrás vemos que poco antes del año 1890, aparece en las columnas de *La Época*, centro intelectual de entonces que albergó a Rubén Darío, la firma de A. de Gilbert, Pedro Balmaceda Toro, que dejó el libro *Ensayos literarios*, que es una joya artística. Este joven, muerto a los veintiún años, fue el primero que explotó ese estilo artístico y lleno de colorido que en Francia empleaban Daudet, Zola y Maupassant, y que hoy día vemos cultivar entre los literatos jóvenes.

El Diario Ilustrado en este último tiempo, bajo la dirección de Misael Correa, ha sido otra publicación que ha contribuido al progreso literario, como al principio lo fue *El Mercurio* de Santiago.

La evolución natural en todo orden de cosas, ha venido a afinar nuestra literatura. El modernismo ha encontrado entre nosotros admiradores. Esa escuela del color, de la impresión rápida, que por más que se la discuta, hay que reconocerle que llevó luz al arte literario y le dio más plasticidad, ha contribuido al desarrollo de una literatura netamente artística.

Hay quienes creen que estamos en decadencia literaria, y esos son los que miran sólo hacia el pasado, cerrando los ojos a la época actual, y otros, más francos, más amplios de criterio, juzgan que el movimiento actual es un pleno resurgimiento. Sin entrar a discutir la materia, y fijándonos tan solo en el periodismo de hoy día, vemos que este es infinitamente superior al de los precursores, más conciso, más literario y más fino en general. Ahora si esto sucede

con el periodismo que es una rama del arte literario cuyo cultivo requiere más rapidez, por sus mismas necesidades, ¿no es de suponer que la neta literatura haya avanzado muchísimo más?

Ha transcurrido un siglo de vida libre, luego nos despertará el cañoneo de las salvas que anuncian el Centenario y nosotros colocados en la época actual, miraremos la ruta que ha quedado atrás; allá lejos, un fraile que llena cuartillas entre humo de los cañones: es Camilo Henríquez; niebla en seguida que borra las distancias; luego una luminosidad que aparece: es el año 1824 entre cuyo resplandor se mecen las siluetas de grandes hombres, inquieta ante la figura gigantesca del maestro Víctor Hugo... y luego un reguero de luz, como estela blanca: es la historia, nuestra historia, y por último, una inmensa falange de juventud, inquieta también, ardiente, tendiendo las manos anhelantes como atormentadas figuras de Rodin en el grupo de “la muerte”, ante la inmensa silueta enigmática y luminosa del porvenir... ¡Somos nosotros!

EXPOSICIÓN *PRINCIPIA*. LIBROS DE ARTISTA*

Mario Lagos**

LIBRO DE ARTISTA: VISIÓN DE UN GÉNERO ARTÍSTICO

El libro de artista no es un libro de arte es una obra de arte.

Es un medio de expresión con parámetros nuevos, totalmente diferenciados de la pintura, de la escultura, de obras literarias presentadas en libros, etc.; esta diferenciación hace necesario un género artístico nuevo e independiente. Un género fundamentalmente interdisciplinario, como lo son el cine, el comic, el videoarte, considerados ya como formas diferenciadas de expresión artística.

El libro de artista surge en la segunda mitad del siglo xx; más concretamente en 1963, cuando Edward Ruscha, realiza la primera edición de *Twenty-six Gasoline Stations* (26 Estaciones de gasolina); y en 1966 *Every building on the Sunset Strip*, (1.000 ejemplares desplegados en acordeón). La diferenciación fundamental de estos libros es su concepción inicial, por el autor, como obras de arte, innovación dentro del amplio panorama de las artes.

Entre los precursores inmediatos de los libros de artista estarían: los poetas Mallarmé y Apollinaire, los futuristas italianos, los dadaístas y los constructivistas rusos, todos ellos vinculados a la ruptura del texto y de la página tradicional. Le siguen los poetas concretos y visuales de los años sesenta, con un mayor interés por el valor visual y espacial de la página.

Con esta experimentación, el libro aborda una escritura que ya no es solamente literaria, es plástica. Se comienza a utilizar nuevos soportes, formatos y materiales, dando lugar a la experimentación plástica, iniciándose así la era del libro de artista, como medio autónomo de expresión plástica, al margen de la tradición libresco o del arte convencional y, por lo tanto, la introducción de un nuevo género artístico.

Los libros de artista están, pues, a medio camino entre el libro común, soporte tradicional de la expresión literaria, y las obras plásticas convencionales (pintura, escultura, etc.). La aproximación a un lado o al otro de este espectro nos acercará a las distintas tipologías del libro de artista; unas veces cercanas a lo textual, a lo literario, y otras totalmente pictóricas, o escultóricas. Algunas obras son juegos visuales o táctiles y otras soporte para difusión de ideas y manifiestos.

El carácter totalmente interdisciplinario del libro de artista, ofrece a los creadores infinitas posibilidades combinatorias de técnicas, oficios artesanos,

* Muestra en el Salón Bicentenario de la Biblioteca Nacional (abril/ mayo 2012).

** Pintor.

textos, etc., permitiendo una gran libertad creativa. Los artistas visuales toman del libro común, inicialmente, el formato y el soporte tradicional del libro impreso; más tarde el concepto se amplía a todos los soportes históricos de transmisión escrita y a todos los materiales posibles.

La secuenciación del paginado con la introducción del factor temporal en la obra y el juego participativo del lector / manipulador serán componentes tomados del libro común. Este factor tiempo es compartido también en otros géneros surgidos en la misma época: happening, performance, videoarte.

En el libro de artista se añade, al mismo tiempo, el componente sensitivo: táctil, olfativo, de los materiales empleados y manipulados al hojear las páginas. Adopta, también, otras cualidades propias de los libros comunes: fácil manejo y portabilidad y, en el caso de ediciones amplias o abiertas, la gran capacidad difusora que ha llevado históricamente al libro a ser la pieza fundamental en la difusión cultural.

JOSÉ EMILIO ANTÓN
Red del Libro de Artista, Sevilla, España

EL LIBRO INFINITO DE MARIO LAGOS

*La gloria de aquel que todo mueve
por el universo penetra y esplende
en unas partes más y en otras menos.*

Dante: *Divina Comedia*. Paraíso Canto I, vs.1-3

Los “Libros del Mundo” (*Liber Mundi*) de Mario Lagos nos confirman un hecho sorprendente: que a pesar de todo vivimos una vida conmovedora. Nada estaba dado en nuestro país como para que surgiese la poesía de Pablo Neruda, de Gabriela Mistral, de Vicente Huidobro. Un país pequeño, pobre, aislado, al margen de las grandes corrientes culturales y que, sin embargo, escribió el “Canto General” y “Altazor”, “Tala” y “Desolación”, produciendo la poesía más notable de la lengua castellana. Hoy nada en la vacuidad de este tiempo, en su desamparo y vacío, podía hacernos presagiar una obra de la magnitud que nos entrega Mario Lagos. La hibridez y liviandad creativa de la mayoría de las muestras de arte que podemos ver no nos podía prever la vastedad de una tarea como ésta. Los “Libros del Mundo” fueron contruidos entonces por un hombre contra todo lo que existe en nuestro medio, en nuestro arte, en este modo de existir, que podría haberlo desalentado no una, sino miles, millones de veces. Eso es la vida conmovedora: vivir, contra todo, en el esfuerzo titánico del sueño.

El que esta obra exista es primero que nada el triunfo del empeño solitario de un artista y luego de una visión del mundo que nos regala a nosotros, sus espectadores, la victoria de poder mirarla. Los “Libros del Mundo” están compuestos por cinco tomos —cinco episodios—, tratados con una materialidad arcaica y futura, aplastante y a la vez luminosa: el primero es el “Libro Prediluviano”, el segundo es el “Libro del Diluvio”, el tercero es el “Libro de las Culturas”, el cuarto el “Libro

del Segundo Diluvio o Libro del Fuego” y el último es el “Libro de la Luz”, y conforman, como lo afirma el poeta Manuel Silva Acevedo, un verdadero Pentateuco. Ellos constituyen uno de esos trabajos que surgen para recordarnos que existe un espíritu, un aliento capaz de levantar la visión más extrema, iluminada e intensa de todo lo que nos excede, sabiendo que al



final aquello que nos sobrepasa es nuestra propia vida, nuestra propia muerte, el sentido del sufrimiento, el porqué de la deriva humana, la posible redención. Esta obra es el compendio de eso, de ese sueño íntimo y a la vez épico capaz de desbordarnos y que nos lleva en última instancia a tratar de nombrar; aunque sea con un gemido, con un jirón colgante como los escapularios colgantes de esta muestra, el nombre innombrable de Dios. La voz que emerge de esta obra es la voz de un nuevo Bautista que clama en el desierto de las ciudades de hoy, de estas calles y avenidas repletas de gentes, de tiendas y cines, para decirnos que puede ser aún un nuevo destino: es decir, podemos todavía oír el canto dentro de nuestras almas y que ese canto contiene todas las sinfonías, todas las notas de la tierra y del cielo. Estos libros son parte de ese canto y es impresionante porque el verdadero canto de lo humano es sublime e inabarcable, salvo que nos hemos ido acostumbrando a no oír; a no oír nada de nada.

Los cinco libros son así la historia de un sueño del mundo y de su concreción en lágrimas y sangre, en fuego y cenizas, desde el magma y génesis del primero pasando por la “transformación total de nuestra actual civilización por el fuego” como afirma su autor a propósito del “Libro del Fuego” para terminar con la conversión de las tinieblas en luz en el tomo final y un nuevo nacimiento. Es, como digo, un sueño del mundo, un devenir colectivo que se va narrando a través de un conjunto de materiales, de exposiciones, de velos, de quemaduras y chorros iluminados, de escapularios, de escrituras (el conjunto de esta obra contiene más de trescientas láminas y cada una de ellas es de una plenitud avasalladora, una conjugación de todas las técnicas que nos ha entregado la historia de la pintura hasta el uso de una tosquedad ciega, llorosa y radiante a la vez), pero es, sobre todo, la encarnación del colectivo en un hombre que trabajó muchos años en silencio y cuyo empeño tiene el sesgo de los actos que se realizan en los límites de lo posible.

Y su llamado es exactamente el que este tiempo quiere negarnos. Este tiempo quiere narcotizarse con el olvido. Quiere el olvido de sí mismo, el olvido de la muerte, el olvido de la compasión y como ángeles derrumbados nos aferramos a las pequeñas medidas de una alegría fugaz y pálida, de una alegría sin *pathos*. Estos libros son el testimonio más elocuente que puede entregarnos un tiempo agónico, es el testimonio de que la felicidad, la felicidad real, es aún posible en la deriva humana.

Es un grito y una apelación. Cada uno de los cinco libros recoge, como decía, una parte de la conmoción de la tierra, de la historia, del terror y esperanza de su futuro, de la vista del universo. Como en Dante, contiene también un descenso al infierno y luego una emergencia a la luz, a la visión del “Amor que mueve el sol y las otras estrellas” de los dos últimos versos del Paraíso de la Divina Comedia, salvo que el *Infierno* de Mario Lagos, calcinado, abrasado de sudarios y de huesos, de óleos y cera, es un infierno que aún en lo más duro de él no se niega a la posibilidad de aquellos gestos de ternura y de embeleso que nos indican que la mano del hombre, aunque se nos olvide, es más apta para la caricia que para el ataque, es más pequeña, más suave que un arma de guerra. La mano del artista en esta obra nos muestra el alma de todas las manos del mundo.

La lección que aquí se nos entrega es una lección para el arte y para la vida. Cada uno de nosotros tiene la posibilidad de esculpir, de trazar consigo mismo su propia obra maestra, sus propios libros del mundo. Cada uno de nosotros, en instantes de su existencia ha percibido estos abismos de agua y de luz, de fuego y cenizas, de agobio y renacimiento. Los “Libros del Mundo” nos están de ese modo señalando que todos los seres humanos tienen la posibilidad de entender que cada ser humano, cada uno en particular, contiene todos los cataclismos y bienaventuranzas de la historia entera, que fuimos salvados del diluvio y que sobrevivimos al fuego, que cruzamos el mar que se abría y que caímos también en los holocaustos y en las masacres para ser los que dan testimonio. Los gestos, desde el más simple, el más aparentemente trivial como levantarse o tomar un café, contienen el magma que esta grandiosa obra nos muestra. Somos parte del universo, todo verdadero arte nos lo señala, todo verdadero arte nos muestra que ese universo también somos nosotros.

RAÚL ZURITA

Premio Nacional de Literatura

EL PENTATEUCO DE MARIO LAGOS

*En verdad, en verdad os digo,
Si el grano de trigo no cae en tierra
Y muere, queda el solo,
pero si muere lleva muchos frutos.*

Juan. 12,24

Luego de cinco años de duro trabajo, ásperas pruebas y frecuentes sinsabores, Mario Lagos ha dado término a una obra de proporciones bíblicas que es todavía, pienso, germen, espora, esqueleto de una obra aun mayor por venir.

Alucinado por una visión omniabarcante y omniluminante, el artista ha tenido sin embargo la humildad y el respeto de recurrir al soporte más noble y valórico de la cultura humana como es el libro, amigo sabio y portentoso, no mero dato informante impersonal y frígido.

Mediante esta colosal operación plástica y alquímica, Lagos ha intentado plasmar la metáfora del peregrinaje humano desde el Génesis hasta nuestros días, pasando por las aguas del Diluvio y del Mar Rojo, y por el fuego de la hoguera cavernaria hasta el horno atómico. Historia atravesada por la horrosa cicatriz del crimen, en que luz y tinieblas libran “la madre de todas las batallas”. Destino cruel en que todo lo construido con tanto sacrificio parece terminar siendo sacrificado a los viejos ídolos del poder, del odio y la rapiña.

No obstante... “si la semilla muere, da muchos frutos”. Cuanto no darían las civilizaciones por volverse milenarias, eternas si fuera posible... pero “quien ama su vida en este mundo, la perderá”, replica el evangelio.

Así como el profeta Ezequiel le es dado el profetizar sobre los huesos secos y ver como los huesos vuelven a juntarse, y a recubrirse de nervios, de carne y de piel, para luego ser insuflados de vida por el Espíritu, así estos Libros de Aire, Agua, Tierra y Fuego tienen el extraño poder de reavivar la esperanza.

En el principio era el Verbo: Bereshit Bara. Atención: Verbo y no Big-Bang, onomatopeya tomada de los comics. Verbo que tal vez regresa a sí mismo en movimiento espiral, como lo afirma otro libro, el del Tao: “Un viaje de ida es la vida, un viaje de regreso es la muerte”. Ni el fin aniquilamiento, sino el paso, la pascua, la semilla que muerde el polvo, abandonada e inerme, viendo morir todo lo que ha sido, para dar lugar a todo lo que ella es, aquello pertenece a una nueva e inimaginada dimensión de la vida.

De eso nos hablan estos libros alquímicos que nos proponen una pascua bajo raudales de luz que descienden de cielos turnerianos. Mediante ellos el artista, como soñaba Rilke, ha pasado por el corazón la belleza, el mundo natural, las culturas y las civilizaciones, rescatándolas de la nada y el sin sentido. Así, ninguna pasión habrá sido vana e inane. Ninguna palabra se borrará de la faz de la tierra. Todo se habrá redimido al pasar por ese camino angosto, por esa puerta estrecha, por ese frágil puente sobre el abismo.

Por eso me admira la voluntad sobrehumana de esta empresa ética y estética, que no teme expresarse recurriendo a los elementos más contradictorios de la materia: aceite y ceniza, sal y resina, piedras y huesos, lino y papel, alquitrán y detritus, lagrimas y sangre.

Por eso estos cinco volúmenes me dan escalofríos, pero también me inspiran fe en el destino humano. Su apariencia vetusta y hasta raída enaltece la santidad de la pobreza. Siento que nos empujan hacia la transfiguración, al tiempo que nos ponen en los labios un cántico nuevo y nos arrebató el júbilo de la Resurrección.

MANUEL SILVA ACEVEDO
Poeta

DE UNA PROTOHISTORIA A UNA POSHISTORIA DE CHILE

(H)ojeando las extrañas paginas —que deliberadamente descomponen el orden o componen un (des)orden de la Historia— se produce una deconcepción

de la historiología; un derrumbe epistemológico. Estamos, por decir así, como ante los escombros de una (nuestra) historia de la civilización.

En este acopio de objetos (in)útiles, se trata de una lectura, de un “esleer”, o sea, un recoger de materiales; vestigios de objetos que han pasado por la suerte de su utilidad, junto a otros que no han sido advertidos por agentes del comercio: naturaleza (des)usada. Sin embargo, lo inusitado emerge al hojear las pesadas páginas, con piedras, cerámica preincaica (de San Pedro de Atacama), quillay, eucalipto, cartón corrugado, diarios viejos, despojos del taller, fotocopias de facsímiles y grabados de libros de historia (De Bry, Ovalle), hojas de poesía mohosa, ungidas con betún de Judea y trementina, al tomar contacto con objetos comúnmente conocidos, donde aquí se detiene el ojo frente al *phaenomenon* como por primera vez. Este se arrastra como un “Gregorio Samsa” debajo de los escombros del tiempo, como después de un sismo.

Aquí la referencia está en sus significantes. Su lenguaje mítico, de rasgos físico-geológicos, incita a salir fuera de la palabra, que de cierto modo nos obnubila y nos domina. Quizás aquí la tentativa de remontarse sobre el concepto, organizando el material plástico a ras del sentir, registrando las variaciones ínfimas de lo que se toca, realizar lo que haría un reptil si se pusiera a escribir.

Estos dos tomos de una insólita visión de Chile, son el resultado de una inquisitoria búsqueda del espíritu de la huella por los horizontes de este país.

Mario Lagos trae desde allí arenas, plantas y otros objetos petrificados, organizados tal vez por la naturaleza o por el hombre en épocas remotas. Los vierte en un empaste junto a una selección fragmentaria en fotocopias de cartografía y retratos de la época colonial; ilustraciones de arte precolombino, manuscritos, crónicas y poesía épica, impregnados de líquidos corrosivos. Esta imposición o intervención del material cubre, por un lado, la historiografía con un anatema, demostrando su dudosa veracidad, su caducidad (Cioran). Por otro lado la rescata, poniendo a prueba estos materiales, ampliando e intensificando el acceso a la historia, mediante un lenguaje semejante a la pasigrafía, de carácter universal.

Ambos libros están parcialmente cubiertos con fotografías junto a la supuesta naturaleza (norte de Chile) que posó como original, de modelo ante el objetivo de su lente. La correspondencia entre los colores de la foto y de la arena esparcida y tratada con pintura sobre el mismo folio sugiere una recomposición del original. Aquí la reproducción pasa a ser el original (Beckett). Pese a este significativo traspaso de la modernidad, se insinúa en el segundo de los dos libros de Lagos el límite de este proceso, mediante tizeretazos de algunos retratos fotográficos, acentuándose aquí la crítica de la producción técnica y el consiguiente desprendimiento de lo reproducido, de su genuina unicidad espacial y temporal; el destierro de su morada tradicional: el sacrificio del aura (Walter Benjamin).

RICARDO LOEBELL S.
Escritor y Teórico de arte

RESEÑAS

NELSON CARTAGENA, INÉS GONZÁLEZ Y PEDRO LASTRA, *EL Crepúsculo. Periódico literario y científico*, Edición semifacsimilar, Editorial Planeta Chilena, 2010, 495 pp.

Este muy poco conocido periódico publicado en Santiago entre el 1 de junio de 1843 y el 1 de agosto de 1844, ¿No es acaso el acta de nacimiento de la literatura chilena independiente? ¿No aparecieron en sus páginas las expresiones primeras de varios géneros que iban a florecer y madurar con los años republicanos? Por entonces, gracias al entusiasmo de los jóvenes reunidos en la Sociedad Literaria y bajo la guía del maestro Andrés Bello, comenzó a salir *El Crepúsculo* como una alternativa a la prensa política que hasta entonces había acaparado casi la totalidad de las páginas impresas; pero “ahora que la discusión puede ser tan calmada como racional, ahora que la paz ha dado una dirección regular a los hábitos de nuestra vida civil, la política, sin dejar de conservar el prestigio que por su importancia le corresponde, ha abandonado a otros personajes de no menos valía una parte de la escena: la prensa comienza a ser el eco de otros intereses, de los de la sociedad en todas sus diversas relaciones, y esto importa un poco más en la carrera de la civilización.” Son palabras provenientes del Prospecto que abre el número inicial; pero este prometedor plan en pos de la civilización y el progreso encontró escollos insalvables y el 1 de agosto de 1844 una resolución de tono inquisitorial cerró para siempre esas páginas que habían cometido el imperdonable pecado de dar a la luz *Sociabilidad chilena*, un brillante ensayo del joven Francisco Bilbao, el cual golpeó muy duramente a la Iglesia católica y a los sectores más tradicionales de esa sociedad que apenas sabía de la autocrítica.

Ahora, con el auspicio de la Universidad de Chile y de la Academia Chilena de la Lengua, la Editorial Planeta ha publicado una edición semifacsimilar de los 16 números que alcanzaron la imprenta. Gracias a la cuidadosa labor de tres investigadores de reconocido prestigio se ha rescatado la colección y se pone al alcance del lector actual una obra casi desconocida, a pesar de su importancia: Inés González, Nelson Cartagena y Pedro Lastra, con la diligencia e inteligencia que caracteriza sus trabajos, benefician a la comunidad letrada con esta versión completa del raro periódico. En efecto, *El Crepúsculo. Periódico literario y científico*, es revista ausente en todas las grandes bibliotecas del mundo, salvo la Nacional, de Santiago, donde fue donada por el recordado bibliófilo don Antonio Doddis Miranda hace unos cuarenta años.

La importancia de la revista es mucha; basta repasar los índices de los dieciséis números que alcanzaron a aparecer para corroborar lo dicho, y he aquí, solo a modo de ejemplo, algunas contribuciones: los ensayos de Andrés Bello que marcan el inicio de la reflexión filosófica y del ensayo conceptual en Chile; las novelas *Jorge*, por Santiago Lindsay; *Los dos puñales*, por Cristóbal Valdés; *El mendigo*, de José Victorino Lastarria, que son las primeras expresiones del género novelesco en el país —género prohibido durante la Colonia—; así también se incluyen las

que parecen ser las primeras biografías de chilenos escritas en la era republicana: “El abate Molina”, por Francisco Solano Astaburuaga, y otra biografía más breve, pero no menos admirativa, titulada “Manuel Rodríguez”, por C. Valdés.

El maestro Andrés Bello ya venía dando a conocer en las variadas páginas de *El Araucano* —cuyos primeros números datan de 1830— obras de teatro y poesías de España y otras naciones de Europa, pero en *El Crepúsculo* se consolida el arribo de la literatura universal a tierras chilenas. Es de justicia decir que un par de años antes de la llegada de Bello a Chile, el maestro español José Joaquín de Mora había establecido con la compañía de varios inquietos jóvenes santiaguinos la Sociedad de la Lectura, “destinada a difundir ideas y libros nuevos y a ensanchar y desenvolver nuestra escasa vida intelectual de entonces”, (Jorge Huneeus Gana). Pero es con *El Crepúsculo* que cobra regularidad la difusión de grandes autores franceses traducidos al castellano (¿no es también el inicio de la traducción literaria en el país?): Dumas, Víctor Hugo, Lamartine, el italiano Metastasio, amén de comentarios sobre Breton, Espronceda y la actualidad de las letras españolas. No cabe duda que esta revista viene impulsada también por el entusiasmo de Lastarria, fundador de la Sociedad Literaria, en 1842, año que ha servido para situar esa gran generación de literatos y pensadores que consolidarán con sus obras la independencia nacional y nutrirán luego las cátedras de la naciente Universidad de Chile.

La traducción merece otro par de líneas: son excelentes las traducciones —o “imitaciones”— hechas por Bello, por Hermógenes de Irisarri, por Jacinto Chacón para *El Crepúsculo*; pero, además, acorde con lo que ocurría en el país en aquellos primeros años del gobierno de Manuel Bulnes, quien comenzó su gestión abriendo cien escuelas primarias y “mandando a traducir e imprimir millares de textos de enseñanza.” (Huneeus Gana) No hay que olvidar que la Colonia había sido un prolongado y cerrado universo monolingüe: la lengua y la cultura, de España —el latín, resguardo de la Iglesia—; por lo tanto, la traducción y con ella la difusión de otras culturas era prueba de civilización, soberanía e independencia.

Esta edición semifacsimilar —se reproducen idénticas solo las portadas de cada primera página y algunas ilustraciones, y el resto de las páginas se disponen con tipos modernos pero acorde con el diseño de las originales— se acompaña, además, de un sólido y erudito Prólogo de los editores, en el cual se ofrece una precisa visión de otras publicaciones periódicas chilenas e hispanoamericanas de la época, todas las cuales se enfrentaban entonces con la misión gigantesca de confirmar la llamada independencia cultural de Hispanoamérica. Un interesante apéndice acerca de la inestabilidad ortográfica en el castellano chileno de aquellos años cierra la valiosa contribución de los editores actuales.

Último pero no menor: si *El Crepúsculo* prefigura el camino que iban a tomar las letras chilenas del futuro, el juicio y la condena de Francisco Bilbao anunciaban por su parte que la república no iba a estar del todo libre de acciones represivas y punitivas en contra de un autor por el contenido de sus obras.

JUAN DURÁN LUZIO

JUAN MANUEL MARTÍNEZ, *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada. Colección de Dibujos y Estampas del Museo Histórico Nacional*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2012, s/f.

Nosotros hablamos del último suspiro, los antiguos griegos decían la última mirada. Qué elocuentes son estas palabras para sugerirnos la inevitable relación de la imagen con la vida y con la muerte. La imagen como forma de conservar la vida y la imagen como forma de trascender la muerte. Conocemos a través de los sentidos y otorgamos, desde tiempos inmemorables, un protagonismo a los ojos y a la vista como puerta de entrada al mundo.

El ver es una operación biológica que conecta el entorno con nuestro cerebro generando en nuestro interior imágenes mentales. Pero la mirada es una práctica cognitiva mediada por la cultura. La mirada es nuestra forma individual o colectiva de ver. A través de un conjunto de *a priori* ideológicos, espirituales, mágicos o científicos que conforman una suerte de malla invisible entre los ojos y el entorno, el hombre constituye una mirada particular sobre el mundo y eso lo plasma en su lenguaje, su arte y sus costumbres.

El paisaje chileno. Itinerario de una mirada contiene parte de la perspectiva visual extranjera sobre nuestro territorio y sus gentes, a través de la colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional.

Las imágenes aquí desplegadas son parte del acervo del Museo Histórico Nacional. Una lectura minuciosa y detallada de los materiales aquí expuestos nos hace concluir respecto de las relaciones entre los modos de ver, conocer y dominar. Este trinomio es enmarcado por esa mirada a la que me refería y se materializa en los cuadros de paisajes que se pueden ver en la exposición y en el libro aludido.

Estos paisajes, que el museo expone por primera vez, se enmarcan también en otra temática general y fascinante que les da sentido y los acercan a nuestra experiencia. Me refiero a la temática del viaje. En cada época hay móviles de desplazamiento que explican las rutas elegidas, los instrumentos utilizados, los soportes más adecuados y, nuevamente, la mirada del viajero. Recorriendo los paisajes que nos dejaron los viajeros que se acercaron a nuestro territorio nos acercamos nosotros a las expectativas respecto a nuestra tierra y a la naturaleza de esa mirada.

Como corolario de los viajes de estos extranjeros, tenemos hoy un cuerpo significativo de imágenes de nuestro territorio y sus habitantes. Tanto en su época como hoy día, constituyen agentes activos en el proceso de formación de nuestra identidad. Nos miramos a nosotros mismos pero requerimos, asimismo, que otros ojos pongan la atención en elementos que ignoramos o no valoramos. En el contexto de la formación del Estado chileno, el conocimiento del territorio se hace inminente y las obras de extranjeros como Claudio Gay y Amado Pissis se constituyen en piezas fundamentales del proceso. La idea de nosotros mismos descansa, en buena medida, en la mirada del viajero.

Esa mirada está inscrita en los cuadros de paisaje, pero también en otros dispositivos del viajero como son los diarios de viaje, las bitácoras, los mapas y la correspondencia. Estos dos niveles de registro se incorporan en el libro que reseñamos, mostrando la complejidad y riqueza del tema, así como el desafío de su interpretación.

Una interpretación múltiple, desde variadas perspectivas y por tanto compleja, es aquella que puede descubrir en estos cuadros de paisaje la mirada del artista, la de la época y otra valiosa información iconográfica, estilística y formal.

En su texto, Juan Manuel Martínez nos muestra cómo la cultura barroca da paso a otra más neoclásica y luego romántica, instancias todas que van llevando por los derroteros de la representación de un paisaje cada vez más naturalista, verosímil y con aspiraciones de certeza etnográfica. Esto, no obstante que siempre surgen representaciones idealizadas de nuestro continente y nuestro país, donde indígenas en poses clásicas parecen habitantes de un paraíso terrenal o los forjadores de una Edad de Oro.

La colección del Museo Histórico Nacional, constituye, asimismo, un vestigio de aquel proceso histórico singular que permitió que los paisajes pasaran de ser un género menor en la pintura, a otro de gran importancia. Se ha dicho que este género tardó en consolidarse en forma autónoma por la poca valoración real y simbólica que la naturaleza tuvo en el mundo europeo por muchos años. Durante la Edad Media y en el Renacimiento, el paisaje brilla por su ausencia; otras veces es una mera idealización o aparece como telón de fondo de pinturas con temas alegóricos, mitológicos o religiosos. Según John Elliott, una de las razones que explicaría esta poca importancia que se le otorga al mundo natural es el escaso interés que el europeo sentía por su propio ambiente natural, lo que le habría llevado a talar bosques en forma desmedida y a cultivar las tierras sin descanso.

El enaltecimiento del paisaje vendría después, de la mano del desarrollo de las expediciones científicas y la expansión comercial europea, móviles que valoran la descripción detallada del territorio. Es el arte al servicio de la ciencia y del comercio.

Revisando las reproducciones de este libro, me llamaron positivamente la atención paisajes de una zona tan olvidada hoy en día por nuestra mirada capitalina y centralista. Me refiero a las preciosas imágenes de la zona magallánica que conforman un corpus significativo en este libro y también en las prioridades de los viajeros que se acercaron a nuestro territorio. Para poder llegar a las costas del Pacífico, los europeos debían atravesar el estrecho y al hacerlo repararon en su belleza y en las peculiaridades de sus habitantes. Los preciosos grabados de Frans Baye que muestran vistas de la costa oriental de Juan Fernández y de la bahía de Cumberland de la misma isla, son también un llamado de atención sobre la belleza e inexpugabilidad de un paisaje que ya es hora de incluir en nuestro repertorio visual.

También quiero relevar las vistas panorámicas que en este libro se incluyen.

Estas tienen su antecedente en las representaciones topográficas y en las vistas de ciudades a partir del siglo xvi y continúan en el tiempo para mostrar esa visión abarcadora y a la vez detallada del territorio. Quedan claros los móviles de adquisición de control y dominio, muchas veces asociadas a prácticas de estrategia militar. Simon Schama habla de una *visión olímpica*, ya que permite, desde las alturas, aprehender la unidad latente de la naturaleza e incluir las actividades humanas en ella. Se necesita, no obstante, una mirada científica para poder lograr este género de representación. Efectivamente, los artistas hacían levantamientos con perspectivas ayudados de instrumental adecuado. El resultado son vistas de ciudades, como las del artista José Selleny, quien viniera en la expedición austriaca de la fragata Novara en 1859.

Rescato también el haber incluido paisajes con ruinas, tema tan en boga en Europa durante el siglo xix. Ruinas de la iglesia de Santo Domingo en Concepción del francés Louis Lebreton y otras ruinas del artista Goupil, denotan un interés europeo por la búsqueda de la tradición en América, pero es también una idealización de un pasado que se cuela por el tiempo y sirve para alimentar la nostalgia desde el presente. Es el espíritu romántico que ayuda a generar atmósferas, así como un generalizado gusto por lo pintoresco, que repara en los detalles del paisaje y la armonía de la convivencia de los vestigios culturales y el entorno natural.

Las variadas representaciones de Valparaíso incluidas en este libro son también un aporte al proceso de ensanchamiento y enriquecimiento de nuestro repertorio visual. Vistas de la ciudad cuando era una pequeña caleta poblada por modestas casas y donde se respiraba un ambiente provinciano y tranquilo, conviven con varios dibujos de las quebradas de los cerros, donde se documenta la vida cotidiana de sus habitantes, las formas de construcción de las viviendas, los caminos en las faldas de los cerros, los medios de transporte y la densidad constructiva y demográfica. Especialmente interesante y llamativa es una litografía francesa de 1841 donde se muestra el edificio de aduana, con su imponente arquitectura y escenas de la vida diaria en un primer plano.

Merece la pena mencionar el capítulo v del libro, en que el autor explica la importancia del desarrollo de la cartografía en el reconocimiento territorial. Inspirado por las ideas de un clásico en estas materias —Brian Harley—, Juan Manuel Martínez nos presenta y explica al mapa como un artefacto cultural complejo. Cada mapa está enraizado en su propia cultura y, como argumenta Gombrich respecto a los mapas contemporáneos, no le pedimos a una representación cartográfica que nos muestre Viena a la luz de la luna, sino que estamos atentos a la precisión y utilidad de los datos. En este contexto se nos presenta la obra de Amado Pissis, quien obtuvo el encargo en 1848 de realizar una descripción mineralógica y geológica del país, acompañada de mapas. El resultado se puede apreciar en representaciones cartográficas y grabados que se incluyen en este libro.

Por último, el libro termina con un capítulo que reflexiona sobre la aparición del paisaje en el arte occidental, deteniéndose en las características de este

proceso en el siglo XIX. Se rescatan las tácitas recomendaciones de una época teñida por tintes románticos y científicos, que se plasman en cuadros tomados del natural con diferentes condiciones de luz y desde diversos puntos de vista, consolidando al paisaje como un género complejo que logra su sitio entre las artes visuales. El libro ilustra este capítulo con unas acuarelas realmente sublimes. Como dice Juan Manuel Martínez, el paisaje ha triunfado.

OLAYA SANFUENTES

CARMEN MC EVOY, *Guerreros civilizadores: política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011, 431 pp.

Este no es el primer trabajo de Carmen Mc Evoy sobre la Guerra del Pacífico. La confrontación entre Chile y Perú, la ha ocupado por varios años, aunque podríamos decir que este libro es la culminación de una saga que cuenta, entre otras, con la obra que editamos en conjunto sobre lo que llamamos el peregrinaje de hombres de armas y de letras por nuestros países sudamericanos, buscando sus huellas intelectuales pero también esos desencuentros que llevaron a los enfrentamientos bélicos. Siguió con sus *Armas de persuasión masiva* donde recopiló y analizó las representaciones de la guerra que surgieron desde la Iglesia y el Estado, así como las alocuciones patrióticas que acompañaron, también desde los púlpitos, los rituales fúnebres y las conmemoraciones cívicas en torno al triunfo chileno en la Guerra.

Además de sus libros, Carmen tiene una larga tradición de vínculos con Chile, desde su estadía por algunos meses en 1997. Ha sido una historia de encuentros ¿Por qué entonces, podríamos preguntarnos, como historiadora peruana, su decisión de volcar la mirada desde el encuentro a la ruptura? De ninguna manera ha sido la obsesión por remover los escombros de una guerra, ni por reivindicar orgullos heridos. Desde Estados Unidos donde enseña, desde Perú, cuya producción historiográfica se ha visto notoriamente incrementada con sus obras, y desde Chile donde investiga, ha buscado recomponer los afectos heridos por la historia, estudiando y aportando a la comprensión y relectura de una guerra sacralizada por los vencedores. La superioridad y el nacionalismo que incentivó la guerra en la conciencia nacional chilena canonizaron el campo de batalla y sus héroes; sin embargo, poco sabíamos del proceso de producción cultural que le sirvió de apoyo y le aportó la argumentación religiosa y cívica, del escenario político interno donde se desplegaron sus estrategias, de la construcción de la nueva oposición entre civilización y barbarie que se constituyó en el espacio de posibilidad de la movilización armada, y menos aún del poder del conflicto como catalizador de conflictos internos entre facciones.

El estudio crítico y sus numerosas referencias a los documentos que reproduce el libro permiten comprobar lo que los estudiosos han definido como el enorme potencial de la guerra para fortalecer la idea de nación e incluso para exacerbar el nacionalismo. Ya Mario Góngora construyó su ensayo concerniente a la formación del Estado en Chile sobre la afirmación de nuestro país como una tierra de guerra y diagnosticó la importancia que ella adquirió al permitir que el Estado configurara la nación. Charles Tilly, desde el llamado enfoque belicista, ha inspirado interpretaciones de las guerras hispanoamericanas y su potencial centralizador del poder y constructor de institucionalidad. El que Chile haya disfrutado de un fuerte consenso social entre una elite relativamente

homogénea permitió que las rencillas internas e incluso el surgimiento de los conflictos ideológicos fueran redirigidos más allá de sus fronteras, convirtiendo al enemigo en un otro, verdaderamente ajeno, un extranjero. Sintomático de ello es que ninguna de las grandes guerras en que intervino se peleó en territorio chileno, y que de ellas sólo se asimilaban a la conciencia nacional sus contenidos triunfales, de patriotismo, y de cohesión social y política. La gran familia chilena se constituía, crecía y se fortalecía sin la presencia desgarradora del potencial destructor y violento de toda guerra.

Por cierto la guerra redirecciona la política hacia el campo de batalla. Pero no por ello suprime del todo el conflicto interno ni desahucia a sus promotores de la obligación de darle consistencia con los valores, la cultura, y la ideología de quienes la auspician. El poder político de la palabra fue usado con una maestría tal durante la guerra misma que logró canonizar un discurso que trascendió hacia la historiografía que presentó el conflicto como una decisión popular, producto de la solidez del imaginario nacional chileno. Efectivamente la Guerra del Pacífico requería de un despliegue mayor de oratoria que las guerras de los años de 1820 o 1830, cuando la opinión pública aún no encontraba sus canales de expresión. Se daba además en un contexto de debate político-ideológico, presente en las páginas del libro y subyacente al relato sobre la guerra, donde el discurso republicano de la virtud cívica y el ciudadano en armas se convierte en práctica política, y donde un liberalismo pragmático es resemantizado para adecuarse al autoritarismo y al centralismo.

Carmen destaca la importancia de las décadas de 1860 y 70 en lo que llama la creación de una política del espectáculo y en la definición del libreto ideológico necesario para otra guerra internacional. Efectivamente en esos años el liberalismo asume características más ideológicas, exigiendo que la disputa política refine sus mecanismos de expresión. Sin embargo, es también interesante notar que las polémicas sobre el contenido cultural de la república arrecian desde la década de 1840, justamente y en parte como consecuencia de esa otra guerra internacional que fue la guerra contra la Confederación. El triunfo en Yungay del futuro presidente Manuel Bulnes desató un fervor en torno a la patria que otorgó las condiciones para que la modesta ciudad letrada de esos años, apoyada por los emigrados argentinos de la tiranía de Rosas, blandiera su pluma para discutir sobre lo humano y lo divino. Sin esa sensación de seguridad en torno a un Estado exitoso y en control, difícilmente la clase dirigente habría abierto los cauces por donde fluyeron ideas que ponían en duda verdades hasta ese momento inapelables. También fue durante la década del cuarenta que la Iglesia, liderada por Monseñor Rafael Valentín Valdivieso, afiló sus lápices con la creación de la *Revista Católica* para entrar de lleno en la lucha contra lo que llamó las funestas ideas de la modernidad.

La guerra cívica y la guerra santa, como las denomina Carmen, que libraron los políticos y clérigos desde la oratoria se constituyeron en el brazo político del conflicto en el territorio nacional, construyendo las justificaciones ideológicas y religiosas para la violencia y el dolor que retornaban al país. El

poder político de la palabra fue usado con una maestría tal durante la guerra misma que logró canonizar un discurso que trascendió hacia la historiografía, permitiendo que un Gonzalo Bulnes intentara presentar el conflicto como una decisión popular, producto de la solidez del imaginario nacional chileno. Gran ironía si lo leemos desde la historiografía actual que justamente destaca que las guerras libradas por Chile durante el siglo XIX fueron un recorrido hacia el fortalecimiento de un débil sentido de nación a partir de un Estado donde solamente estaban representados los intereses de una clase dirigente para la cual la soberanía de la nación era un proyecto que sólo tomaría fuerza una vez consolidada su autoridad, para lo cual todas las guerras fueron obviamente un recurso positivo. Estas guerras de consolidación política como les llama Brian Loveman justamente expresan una necesidad más que una realidad respecto de la nación y el imaginario nacional e incluso un impedimento para la historiografía si establecemos la ecuación de que a mayor nacionalismo menos capacidad tienen los narradores de guerra de abstraerse de la orgía triunfante y ejercer su papel crítico.

La lectura de este libro, además de narrar el esfuerzo chileno por civilizar su guerra, anticipa las consecuencias que traería en los años siguientes. El discurso triunfalista y la sacralización de la participación chilena enceguecieron a sus actores ante el futuro. Nadie sospechó que la guerra haría aflorar, además de las reivindicaciones de las provincias y la polaridad entre lo nacional y lo continental, otras tensiones provenientes de su propio utillaje argumental contra Perú y Bolivia. Haber justificado su postura en la defensa de las asociaciones, del trabajo productivo del industrial y del peón chilenos y de la virtud frente a la corrupción extranjera, situaba a la clase dirigente chilena ante un nuevo escenario del que debía hacerse cargo. Si la nación había sacrificado a sus hombres para la gloria de sus miembros, si el republicanismo había sido un artefacto cultural útil para ganar una guerra en su nombre, se imponía ahora, como sostuvo el Isidoro Errazuriz, “la entrada de la República a la edad viril” y, en consecuencia pasar de la cuestión nacional definida como una cuestión de Estado a la presencia real de un Estado-nación como una asociación política de individuos donde la ciudadanía detenta solamente los derechos civiles y políticos, sino también los sociales y económicos, como la educación, el trabajo, el bienestar social y la salud. Ese fardo, cuando efectivamente cayó sobre las cabezas de los publicistas de la guerra, desde la Moneda, los periódicos, o desde el púlpito, impuso un peso que ni toda la retórica ni toda la ritualidad, ni toda la protección providencial podían aliviar, abriendo el curso de las reivindicaciones y tensiones sociales de fines del XIX y comienzos del XX.

Creo que este libro, que contó con el apoyo inicial del Decano de la Facultad de Ciencias Sociales e Historia de la Universidad Diego Portales, Manuel Vicuña, presentado impecablemente gracias a Ediciones Universidad Diego Portales, bajo la creativa y hábil conducción de Matías Rivas, y en el marco del Programa de Historia de las Ideas Políticas de esta Universidad, marcará un hito en la trayectoria historiográfica sobre la Guerra del Pacífico. Espero que

también consolide un diálogo necesario entre la comunidad de historiadores chilenos y peruanos, en la convicción que las relaciones entre los países se fortalecen no solamente por los encuentros diplomáticos formales, sino también desde la discusión y el intercambio que las disciplinas pueden forjar desde su producción.

ANA MARÍA STUVEN

ALEX IBARRA PEÑA, *Filosofía chilena. La tradición analítica en el periodo de institucionalización de la filosofía*, Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores, 2011, 136 pp.

Por gentileza de su autor, quien me lo envió desde Chile, tuve la gran alegría de acceder a este texto tan sugerente. No soy especialista en filosofía analítica. No tuve la suerte de ser formado en ella, aunque valoro ampliamente sus aportaciones. Siempre me encantó la lógica y el estudio de las ciencias llamadas ‘duras’, empezando por las ‘formales’ aritmética y geometría, aunque no tuve ocasión de poder desarrollar esta formación como hubiera sido deseable. En cuanto a la filosofía chilena, mi origen cuyano me hizo estar siempre pendiente de cualquier información que podía caer en mis manos. Las referencias a autores muy valorados, el retorno a algunos de sus nodales planteos, el recuerdo de colegas y amigos, me han brindado gratos momentos durante esta lectura y propician sugerentes reflexiones. Desiderio Papp (1895-1993), Félix Schwartzmann (1913), Humberto Giannini (1927), Juan Rivano (1926), Humberto Maturana (1928), Roberto Torretti (1930), Carlos Ossandón, Iván Jaksic, etcétera, reaparecen en mis reflexiones, junto con todo lo que significa Chile, su historia, su pensamiento filosófico, su gente, su cultura, su música, sus comidas y un larguísimo etcétera para mí. Pero, la cuestión no tiene que ver conmigo exclusiva ni principalmente, sino con los aportes de este estudio. Por ello, procuraré compartir en lo que sigue algunos de los aspectos que más me han llamado la atención en este texto, esperando con ello sugerir e impulsar su lectura y la necesaria interlocución que requiere el avance fecundo de sus propuestas.

No puedo evitar citar unas líneas del “Prólogo”, elaborado por José Santos Herceg, después de haber señalado la dimensión de “metadiscurso” o “discurso crítico” del texto.

La historia, la historiografía, en tanto que relato acerca de lo sucedido, tiene consecuencias reales sobre el mundo [...] El que la historiografía constituya realidad e influya en el mundo se funda en dos constataciones: por un lado, en la de que este discurso aporta a la auto-percepción del sujeto, a la constitución de la auto-imagen individual o grupal y, por otro lado, en la de que afecta la percepción que se tenga de la situación presente, determinando con ello la posibilidad de configuración del futuro (p. 9).

Sólo examinar las aristas de estas fecundas afirmaciones requeriría de una labor imposible de efectuar aquí. Las dejo anotadas para su profundización.

El trabajo se abre con una anotación crítica a la ‘institucionalización’ de la filosofía. Con plena conciencia de sus aportaciones valiosas, pero también de sus riesgos. Advirtiendo, en palabras de Giannini, sobre una “filosofía de escritorio” con todas sus limitaciones (p. 18). A ello se añade, un poco más adelante, otra consideración que conviene retener completa.

En nuestro país poco sabemos de la producción de los textos entre pares filósofos, es una especie de vicio no leer, no mencionar, no discutir, no criticar el trabajo del colega. Las razones de este vicio son inexplicables dentro de los márgenes del trabajo intelectual, ya que sólo se me ocurre atribuirlo a la pereza, soberbia o a no saber discutir críticamente, como si una crítica fuera a ofender a quien se le critica (p. 28).

En nota todavía recupera el valor de algunos polemistas en la filosofía académica chilena. Yo añadiría que de eso, de la crítica honesta, fundada, pertinente, hasta de la polémica más generosa, pedimos nuestra limosna. Probablemente, no lo sé a ciencia cierta, que esto no ocurra también tiene que ver con la ‘moda’ de ‘neoliberalización’ de nuestras universidades. Con el pomposo título de ‘evaluación por pares’ ha ocasionado y ocasiona el renovado conflicto entre pares. En fin, si hasta hacer una reseña es visto como un trabajo intrascendente y de poquísima valía. Seguramente por porfiado o necio, jamás renunciaré a este placer, el cual implica, sin ninguna duda, un esfuerzo teórico responsable y controlado, como siempre.

Aporta, además el autor, valiosas sugerencias en cuanto a cómo construir y, sobre todo, identificar una tradición con criterios “normativos” (cf. p. 41), las críticas, que retoma de Marchant, a un pensamiento “profesionalizante” entendido como “el pensamiento de la universidad más que el de la filosofía” (p. 46), a las repeticiones ‘manualescas’ (p. 47), también el deslinde de unas propuestas que suelen ser planteadas “desde una imagen ególatra ligada al genio filosófico” (p. 50), etc.

Así, logra centrarse en tres tópicos de relevancia nodal, planteados en textos de unas proto o premanifestaciones de filosofar analítico, lo cual conlleva abordar también las complejas relaciones entre historia de las ciencias y filosofía de la ciencia en la región. Todo para dejar sentados los precedentes de una historia completa de la filosofía analítica chilena. Por supuesto, siempre enfatizando el ir a las fuentes como recurso ineludible, además de a las recepciones, tergiversaciones y hasta caricaturas a que se ha dado lugar, pero sin perderse en éstas y sus marañas.

En los contenidos de estos textos [los que ha seleccionado de Desiderio Papp, Gerold Stahl y Juan Rivano, respectivamente] creo que se encuentra presente la discusión de algunas de las problemáticas clásicas de la tradición analítica, tales como la valoración por el conocimiento científico que no comparte una filosofía distanciada de las ciencias, el reconocimiento de la lógica como estrategia para la presentación de argumentos[,] cuestión necesaria para la claridad en la discusión filosófica, y la crítica a cierta visión de la metafísica[,] asunto relevante para una visión más plural de la filosofía (p. 20).

A ello habrá de añadir, como instrumento heurístico, la noción de “Modo como una de las posibilidades en que se realiza la filosofía, la cual siendo una

disciplina unificada es múltiple en sus realizaciones, estrategias, métodos, perspectivas, estilos e interpretaciones” (p. 21, nota 2, cf. también pp. 38-39).

No puedo dejar de mencionar, como aspecto muy relevante, las numerosas entrevistas ante las cuales ajusta y precisa sus observaciones el autor y que le permiten una lectura mejor contextualizada de las fuentes.

Concluye con dos observaciones de gran relevancia. Por una parte, en cuanto a la situación actual de la filosofía analítica en Chile, ya que: “... a pesar de un cierto desconocimiento de esta tradición, la filosofía analítica hoy se encuentra como nunca antes con las condiciones necesarias para su desarrollo en nuestro país” (p. 129).

Por la otra, en cuanto al contexto regional en que nuestras filosofías deben ser leídas, lo cual evidencia su recuperación de la historia de las ideas filosóficas; palabras con las cuales, nada menos, termina su texto.

Por último, en esta investigación se ha hecho especial hincapié en el intento de contextualizar la actividad filosófica chilena dentro de los márgenes de la filosofía latinoamericana. Mi impresión es que los estudios sobre filosofía en Chile no han enfatizado suficientemente esa contextualización. Ese ánimo comunitario frente a los países vecinos se ha perdido en los últimos tiempos (pp. 129-130).

HORACIO CERUTTI-GULDBERG

ALEJANDRA CASTILLO, *Nudos feministas. Política, filosofía, democracia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011, 108 pp.

Nudos feministas. Política, filosofía, democracia es un libro compuesto por una serie de artículos presentados entre 2007 y 2011 en diferentes Congresos y Seminarios Internacionales donde cada uno de ellos constituye un desarrollo complejo de ese entramado sugestivo e incitador. Estos “nudos feministas” enfocados desde la filosofía política resultan para nosotras, feministas latinoamericanas, del sur, una lectura necesaria acerca de los alcances y límites de la política en relación con los feminismos, los sentidos y las prácticas que generan, el problema de la representación, los tipos de democracia, el vínculo entre feminismo y republicanismo.

Alejandra Castillo interroga desde la incomodidad que los feminismos producen en el campo de la política, lugar de estallido de los órdenes establecidos, de los mapas y recorridos habituales. Los feminismos hacen visibles los encuentros y desencuentros que resultan de las intersecciones entre ciudadanía, deliberación colectiva y libertad; los inconvenientes y malestares que se generan, cuando se aplican a las mujeres, ciertos conceptos normativizados manifiestos en las disputas entre políticas de la igualdad y la diferencia, entre liberales y comunitaristas, entre universalistas y particularistas, entre cosmopolitas y nacionalistas, entre lo global y lo local, entre institucionalistas y autonomistas, entre lo público y lo privado.

El hilo conductor que recorre todo el trabajo son las encerronas paradójales que genera la encarnación de las mujeres en la política. De cómo se inscriben en el espacio público, siempre en condiciones desventajosas, en contextos no elegidos, según sus palabras bajo una aporía del “encuentro inexistente”, que inscribe la ley del padre en los cuerpos de las mujeres. Es precisamente esta imposibilidad de un universal que contemple a las mujeres, de una política que las nombre, lo que hace de sus políticas una suerte de anticipación de lo que aún no ha advenido, una “realidad utópica” que anida en la contradicción de hundir sus raíces en el presente a la vez que nombra lo que podrá ser.

Si los dilemas se manifiestan en la conceptualizaciones propias de la filosofía política ellas toman cuerpo en las políticas hacia las mujeres denominadas “feministas” que proceden del norte y son promovidas por los organismos internacionales, dicen propiciar la autonomía de las mujeres y apostar al mejoramiento de la situación presente y futura de sus familias, pero al mismo tiempo fomentan el paternalismo y el control patriarcal sobre sus vidas al reforzar el cumplimiento de sus roles tradicionales haciéndolas más eficientes y, por supuesto, funcionales y adaptadas a las exigencias cambiantes del sistema productivo.

Su preocupación central por los efectos de la aplicación de políticas que naturalizan el trabajo del “cuidado”, que sacan provecho de las “virtudes ma-

ternales” o “virtudes domésticas” que se presume tienen o tenemos las mujeres, sumado a la insistencia feminista en el carácter corporizado y situado de los discursos y los saberes, atendiendo a las condiciones y contextos de producción de esas teorizaciones políticas, sumerge a Alejandra Castillo en el difícil trabajo de repensar, nombrar y renombrar las experiencias de las mujeres, a la búsqueda de nuevas figuras feministas de la humanidad y en procura de la reivindicación de nuestras herencias del pasado.

Entre los muchos aspectos que cuidadosamente aborda la autora, vale destacar dos capítulos, aquel con el que da comienzo al libro, que titula: “El feminismo: una política de lo múltiple” y el texto con el cual lo finaliza: “El feminismo no es un humanismo”. En ambos la filósofa chilena ofrece argumentos centrales de su razonamiento acerca de la política feminista y sus avatares.

En el primer capítulo Castillo afirma la presencia de más de un feminismo, es por ello que para la autora el feminismo es una *política de lo múltiple*. El análisis se concentra en dos tipos de prácticas, que por lo general suelen ir en sentidos contrarios: la *política de la acción afirmativa* y la *política de la interrupción*, una preocupada por la presencia igualitaria de las mujeres en el espacio público y la otra interesada en desmontar el discurso patriarcal.

La pregunta por la política feminista en un país de América Latina, como Chile, invita a una reflexión en torno del análisis, las metodologías y la praxis política de los feminismos, porque como bien ha definido nuestra autora, se trata de una *política de lo múltiple*, marcada por la complejidad en los objetivos, los intereses y las perspectivas de análisis de lo social, de la subjetividad, las definiciones del sujeto mujeres en el actual mundo global. Esos feminismos, tan diversos entre sí, conviven actualmente y establecen diversas estrategias políticas. Mientras unos podrían ubicarse dentro de lo que Chandra Mohanty ha denominado del “feminismo occidental”, otras proceden de prácticas, intereses y análisis que anclan en el “feminismo del tercer mundo” (Chandra Mohanty, “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. En *Third World Women and Politics of Feminism*, EEUU., Indiana University Press, 1991). Es preciso trascender los límites de ambas políticas por la vía de la solidaridad poniendo el énfasis en develar las operaciones que genera el poder discursivo y de las omisiones que este produce, respecto de ese real que no contempla, que no es teorizado. El feminismo se ubica en la tensión que surge de ambas políticas, en el nudo de políticas discontinuas que logran articularse en el doble reconocimiento y rechazo de la vida doméstica, en tanto espacio de sujeción, y del espacio político en tanto espacio de lo universal masculino, que se ubican para decirlo con sus palabras “en un universal por hacer, en un por-venir”.

La operatividad política del feminismo dependerá de la capacidad de construir alianzas a través de las diferencias, tanto en las confluencias como en las divergencias con los movimientos de los/as sectores subalternos/as que se rebelan. Las trincheras de la diferencia ocultan las apuestas comunes y nos excluyen del diálogo, afianzan la fractura entre nuestras prácticas y otras experiencias políticas que luchan contra la exclusión, la precarización, el hambre, el racismo.

Cada una de ellas es una parcialidad que no nos representa. Porque como dice Maalouf “la identidad no es una yuxtaposición de pertenencias autónomas [...] es un dibujo en una piel tirante, basta con tocar una sola de esas pertenencias para que vibre la persona entera” (Amin Maalouf, *Identidades asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 34).

Sin caer en un escepticismo absurdo y reconociendo la capacidad que el capitalismo tiene de subsumir las diferencias, de nutrirse de ellas y presentarlas vaciadas y homogeneizadas, la política feminista debe y puede subvertir esos modos de vida potenciando esas diferencias y las singularidades, para construir ese feminismo coalicional que Haraway quiere y cuya falta Alejandra Castillo define como el gran déficit estratégico del movimiento. El libro ayuda a ahondar en los mares de esa política y también en los límites de sus estrategias, como en el poder de las palabras, procurando reinventar conceptos ajenos a los atolladeros que produce el binarismo, creando nuevas “figuras feministas de la humanidad”. Los con nombres impuestos, las palabras desgastados que no logran significar la experiencia real de las mujeres pues muchas nociones han sido vaciadas de sus significados, o que han sufrido deslizamientos de sentido, como el concepto de igualdad. Esta ausencia de representación simbólica de las mujeres en el lenguaje de la política, y los usos androcéntricos que se hacen del lenguaje político son preocupaciones centrales para la política feminista, así lo sostiene Alejandra Castillo:

...políticas feministas que se instalan en una temporalidad desplazada que se proyecta en lo que no existe aún, pero que es tomado como “real”. Políticas feministas que se ubican en una “realidad utópica” que, sin embargo, no tiene tiempo para esperar para su realización en un futuro lejano sino que, por el contrario, y paradójicamente, buscan realizarse en el propio gesto de su enunciación y de nominación feminista (2011: 24-25).

ROSANA RODRÍGUEZ

NARA B. MILANICH, *Children Of Fate. Childhood, Class, and the State in Chile, 1850-1930*, Durham, Duke University Press, 2009, 376 pp.

Nara Milanich, en *Hijos del Azar*, examina sistemáticamente el vínculo que ha existido, históricamente en Chile, entre dos categorías de relaciones sociales usualmente consideradas por separado: clase y familia. Constata en un primer momento que la articulación entre las jerarquías sociales y las nociones de familia corren por toda la historia política, cultural y social de América Latina. Por ello, y a pesar de que su investigación se centra en el período liberal chileno (1850-1930), la autora continuamente hace relaciones entre el período colonial y la reforma de la ley de filiación por los gobiernos de la Concertación en 1998. Sin embargo, lo anterior no implica que los patrones de matrimonio, crianza, linaje y estructura del hogar sean monolíticos e invariables. Por el contrario, sus significados han cambiado históricamente. Incluso, han tomado diversos significados entre los diferentes grupos que conforman la sociedad chilena. La razón estriba en que los patrones familiares emergen, son sostenidos y al mismo tiempo ayudan a reproducir las profundas jerarquías sociales, generacionales y de género que caracterizan a las sociedades latinoamericanas.

El estudio de Milanich es parte de la nueva historiografía norteamericana sobre la formación de los Estados latinoamericanos, que le presta especial atención al análisis de la relación entre la formación de éstos y la cultura popular. Es así como los espacios de negociación, resistencia y apropiación popular frente a la intervención estatal (el cual buscó normalizar las relaciones de parentesco vernaculares) son vitales para el resultado histórico del proceso de formación de la sociedad chilena. Desde esa perspectiva, y frente a la polaridad entre las categorías de dominación de clase y hegemonía, la autora se inclina por esta última. La importancia del enfoque hegemónico radica en que observar el conflicto entre la esfera privada y la intervención estatal como un choque de trenes oscurece el punto en que ambos ámbitos se articulan en un espacio común de creencias. Aunque esta relación compartida no impidió una tensión entre Estado y familia, sí sugiere que esa relación se caracteriza por más elementos que por una simple oposición. De esa forma, es el concepto de hegemonía el que hace visibles las conexiones existentes entre las visiones de las elites y las culturas populares acerca de la familia y las relaciones de parentesco; de esa manera, permite aquilatar la importancia que los sectores populares han tenido en el proceso histórico de construcción nacional. Así también, la autora reconoce la “capacidad de agencia” de los sectores populares, aun cuando su acción esté mediatizada por estructuras sociales y culturales, como la familia, de largo alcance.

La historia de los niños, nos dice la autora, permite también develar la tensión fundamental del liberalismo. Su impulso secularizante implicó una expansión del Estado a expensas de la Iglesia. Sin embargo, su énfasis en la libertad del individuo, tuvo como consecuencia la constricción de su acción en otras esferas.

Los niños, como objeto de estudio histórico, también desplaza el estudio de las sociedades hacia espacios de poder informales, extralegales y vernaculares. En definitiva, este tema historiográfico subraya la importancia que tuvo el poder de clase, género y generacional tal como operaron dentro y a través de los hogares, y no sólo en la forma en que se ejercía entre el Estado y la sociedad. La autora es taxativa al respecto, señalando que el disciplinamiento en América Latina se ha desarrollado al interior de estos espacios informales. Este nuevo enfoque (de abajo hacia arriba), que se desplaza desde el Estado hacia el nivel privado del poder social (las familias y los hogares) tiene un efecto adicional al subrayar el significado intrínseco de las experiencias humanas asociadas al género, la familia, el parentesco y la niñez, y ya no a observarlos como simples manifestaciones de regulación estatal o resistencia popular.

Milanich intenta articular en una sola narrativa la historia de la niñez y la de la formación del Estado. Para dicho objetivo, el análisis de las relaciones verticales de poder es fundamental, ya que relaciona campos microscópicos con procesos históricos de larga duración. Desde esa perspectiva, el estudio del período liberal (1850 a 1930) busca revisar los grados de inclusión y exclusión del proyecto estatal. Al mismo tiempo que explica su surgimiento y colapso, también nos invita a dudar acerca del verdadero carácter revolucionario de la Independencia chilena. Si bien la Independencia abre un nuevo horizonte histórico, la elite chilena habría sido capaz de revestir de un lenguaje liberal las exclusiones propias de la época colonial, y ello a través de la codificación de las leyes sobre familia, filiación y herencia (en el Código Civil de Andrés Bello). De esa manera conjuró la amenaza, que para su control del Estado, las jerarquías de clase y la propiedad privada, significaba la total igualdad de los ciudadanos frente a la ley. De ese modo, Milanich sugiere que el proyecto liberal, como un período de transformaciones (desde un Santiago de parientes hacia una sociedad de masas), desemboca en el colapso del régimen oligárquico con la aparición de nuevos sectores sociales (clase media, movimiento obrero organizado y movimientos feministas) que propusieron reformas a las leyes de filiación, y por tanto, pusieron en jaque el dominio que la oligarquía detentaba del Estado.

Finalmente, el trabajo de Milanich obliga a replantearse el mito democrático chileno, ya que fueron elementos sancionados por el liberalismo republicano, como la ilegitimidad y el tráfico de niños pobres, los que relacionaron los espacios periféricos con los modernos centros urbanos y republicanos de Chile. Desde esa perspectiva, y por dar tan sólo un ejemplo, la circulación y explotación de niños mapuches en el siglo XIX, obliga a reflexionar en torno a las relaciones colonialistas que el Estado chileno ha desarrollado con los pueblos originarios. Por otro lado, esta narración hace manifiesta que la “excepcionalidad” chilena no es otra cosa que la exitosa capacidad de la elite de naturalizar y normalizar, a través de la acción del Estado como agente regulador de las relaciones desiguales de poder entre clases sociales, las condiciones de desigualdad y exclusión de los capitales económicos, políticos y culturales que constituyen la identidad de esa misma elite.

DIEGO VILCHES

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

TÍTULOS PUBLICADOS
1990-2009

- A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique* (Santiago, 1998, 351 págs.).
- Adler Lomnitz, Larissa, *Lo formal y lo informal en las sociedades contemporáneas* (Santiago, 2008, 404 págs.).
- Archivo Nacional de Chile, *Guía de fondos del Archivo Nacional Histórico, instituciones republicanas* (Santiago, 2009, 523 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo I, 347 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo II, 371 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo III, 387 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo IV, 377 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo V, 412 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2001, tomo VI, 346 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2001, tomo VII, 416 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, tomo VIII, 453 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, tomo IX, 446 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, tomo X, 462 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2003, tomo XI, 501 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XII, 479 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XIII, 605 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XIV, 462 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XV, 448 págs.).

- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo xvi, 271 págs.).
- Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2003, 866 págs.).
- Bauer, Arnold, *Chile y algo más. Estudios de historia latinoamericana* (Santiago, 2004, 228 págs.).
- Bianchi, Soledad, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).
- Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, *La época de Balmaceda. Conferencias* (Santiago, 1992, 123 págs.).
- Contreras, Lidia, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Cornejo C., Tomás, *Manuela Orellana, la criminal. Género, cultura y sociedad en el Chile del siglo XVIII* (Santiago, 2006, 172 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950). El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad* (Santiago y Buenos Aires, 2000, tomo I, 336 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)* (Santiago y Buenos Aires, 2003, tomo II, 332 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Las discusiones y las figuras del fin de siglo. Los años 90* (Santiago y Buenos Aires, 2004, tomo III, 242 págs.).
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, *Catálogo de publicaciones*, 1999, edición del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (Santiago, 1999, 72 págs.).
- Donoso Rojas, Carlos; Jaime Rosenblitt B. (editores), *Guerra, región y nación: la Confederación Perú-Boliviana 1836-1839* (Santiago, 2009, 384 págs.).
- Ehrmann, Hans, *Retratos* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. 1891-1924. Chile visto a través de Agustín Ross*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. I, 172 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. Durante la república*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. II, 201 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. En torno de Ricardo Palma*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. III, 143 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. La primera misión de los Estados Unidos de América en Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. IV, 213 págs.).
- Fernández Canque, Manuel, *ARICA 1868, un tsunami, un terremoto y un albatros* (Santiago, 2007, 332 págs.).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1992, *Informes*, N° 1 (Santiago, julio, 1993). 397
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1993, *Informes*, N° 2 (Santiago, agosto, 1994).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1994, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 1995).

- Fondo de Apoyo a la Investigación 1995, *Informes*, N° 4 (Santiago, diciembre, 1996).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1998, *Informes*, N° 1 (Santiago, diciembre, 1999).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1999, *Informes*, N° 2 (Santiago, diciembre, 2000).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2000, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 2001).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2001, *Informes*, N° 4 (Santiago, diciembre, 2002).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2002, *Informes*, N° 5 (Santiago, diciembre, 2003).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2003, *Informes*, N° 6 (Santiago, diciembre, 2004).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2004, *Informes*, N° 7 (Santiago, diciembre, 2005).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2005, *Informes*, N° 8 (Santiago, diciembre, 2006).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2006, *Informes*, N° 9 (Santiago, diciembre, 2007).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2007, *Informes*, N° 10 (Santiago, diciembre, 2008).
- Gazmuri, Cristián, *La persistencia de la memoria. Reflexiones de un civil sobre la dictadura* (Santiago, 2000, 156 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *Tres hombres, tres obras. Vicuña Mackenna, Barros Arana y Edwards Vives* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Gazmuri R., Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2006, tomo I: 1842-1920, 444 págs.).
- Gazmuri R., Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2009, tomo II: 1920-1970, 528 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, tomo primero, 250 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, tomo segundo, 154 págs.).
- González Miranda, Sergio, *Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre*, 2ª edición (Santiago, 2002, 474 págs.).
- González V., Carlos; Hugo Rosati A. y Francisco Sánchez C., *Guamán Poma. Testigo del mundo andino* (Santiago, 2003, 619 págs.).
- Guerrero Jiménez, Bernardo (editor), *Retrato hablado de las ciudades chilenas* (Santiago, 2002, 309 págs.).
- Herrera Rodríguez, Susana, *El aborto inducido. ¿Víctimas o victimarias?* (Santiago, 2004, 154 págs.).

- Hutchison, Elizabeth Q., *Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1890-1930*, traducción de Jacqueline Garreaud Spencer (Santiago, 2006, 322 págs.).
- León, Leonardo, *Los señores de la cordillera y las pampas: los pehuenches de Malalhue, 1770-1800*, 2ª edición (Santiago, 2005, 355 págs.).
- Lizama, Patricio, *Notas de artes de Jean Emar* (Santiago, 2003).
- Lizama Silva, Gladys (coordinadora), *Modernidad y modernización en América Latina. México y Chile, siglos XVIII al XX* (Santiago-Guadalajara, 2002, 349 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las suaves cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1814-1932* (Santiago, 1999, 338 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las ardientes cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1932-1994* (Santiago, 2000, 601 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *El espejismo de la reconciliación política. Chile 1990-2002* (Santiago, 2002, 482 págs.).
- Mazzei de Grazia, Leonardo, *La red familiar de los Urrejola de Concepción en el siglo XIX* (Santiago, 2004, 193 págs.).
- Medina, José Toribio, *Biblioteca chilena de traductores*, 2ª edición, corregida y aumentada con estudio preliminar de Gertrudis Payàs, con la colaboración de Claudia Tirado (Santiago, 2007, 448 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II*, primera reimpression (Santiago, 1992, 172 págs.).
- Mitre, Antonio, *El dilema del centauro. Ensayos de teoría de la historia y pensamiento latinoamericano* (Santiago, 2002, 141 págs.).
- Moraga, Pablo, *Estaciones ferroviarias de Chile. Imágenes y recuerdos* (Santiago, 2001, 180 págs.).
- Morales, José Ricardo, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos siglos XVI y XVII* (Santiago, 1994, 117 págs.).
- Muratori, Ludovico Antonio, *El cristianismo feliz en las misiones de los padres de la Compañía de Jesús en Paraguay*, traducción, introducción y notas Francisco Borghesi S. (Santiago, 1999, 469 págs.).
- Mussy, Luis de, *Cáceres* (Santiago, 2005, 589 págs.).
- Oña, Pedro de, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- Pinto Rodríguez, Jorge, *La formación del Estado, la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, 2ª edición (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Piwonka Figueroa, Gonzalo, *Orígenes de la libertad de prensa en Chile: 1823-1830* (Santiago, 2000, 178 págs.).
- Plath, Oreste, *Olografías. Libro para ver y crear* (Santiago, 1994, 156 págs.).
- Retamal Ávila, Julio y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843-1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).
- Rinke, Stefan, *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile, 1930-1931* (Santiago, 2002, 174 págs.).

- Rubio, Patricia, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael, *La gira del Presidente Balmaceda al norte. El inicio del “crudo y riguroso invierno de un quinquenio (verano de 1889)”* (Santiago, 2001, 206 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael y José Ignacio González Leiva, *La Expedición Malaspina en la frontera austral del imperio español* (Santiago, 2004, 944 págs.).
- Salinas, Maximiliano, Daniel Palma, Christian Báez y Marina Donoso, *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (Santiago, 2001, 292 págs.).
- Salinas, Maximiliano, Tomás Cornejo y Catalina Saldaña, *¿Quiénes fueron los vencedores? Elite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891* (Santiago, 2005, 240 págs.).
- Scarpa, Roque Esteban, *Las cenizas de las sombras*, estudio preliminar y selección de Juan Antonio Massone (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Sepúlveda Llanos, Fidel, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano* (Santiago, 2009, 584 págs.).
- Stabili, María Rosaria, *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)* (Santiago, 2003, 571 págs.).
- Tesis Bicentenario 2004* (Santiago, 2005, vol. i, 443 págs.).
- Tesis Bicentenario 2005* (Santiago, 2006, vol. ii, 392 págs.).
- Tinsman, Heidi, *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena* (Santiago, 2009, 340 págs.).
- Toro, Graciela, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Urbina Carrasco, María Ximena, *La frontera colonial de arriba en Chile colonial* (Santiago, 2009, 354 págs.).
- Uribe, Verónica (editora), *Imágenes de Santiago del nuevo extremo* (Santiago, 2002, 95 págs.).
- Valle, Juvencio, *Pajarería chilena* (Santiago, 1995, 75 págs.).
- Vico, Mauricio/Mario Osses, *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno* (Santiago, 2009, 216 págs.).
- Vicuña, Manuel, *Hombres de palabras. Oradores, tribunos y predicadores* (Santiago, 2003, 162 págs.).
- Vicuña, Manuel, *Voces de ultratumba. Historia del espiritismo en Chile* (Santiago, 2006, 196 págs.).
- Villalobos, Sergio y Rafael Sagredo, *Los Estancos en Chile* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Virgilio Maron, Publio, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (Santiago, 1994, 425 págs.).

Colección Fuentes para el Estudio de la Colonia

- Vol. I *Fray Francisco Xavier Ramírez, Coronación sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (Santiago, 1994, 280 págs.).
- Vol. II *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer conde de Maule*, prólogo, revisión y notas de Sergio Martínez Baeza (Santiago, 1994, 300 págs.).
- Vol. III *Archivo de protocolos notariales de Santiago de Chile. 1559 y 1564-1566*, compilación y transcripción paleográfica de Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe R., introducción de Álvaro Jara H. (Santiago, 1995-1996, dos tomos, 800 págs.).
- Vol. IV *Taki Onqoy: de la enfermedad del canto a la epidemia*, estudio preliminar de Luis Millones (Santiago, 2007, 404 págs.)

Colección Fuentes para la Historia de la República

- Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).
- Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).
- Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).
- Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María a su hija Elisa*, recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).
- Vol. V *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 524 págs.).
- Vol. VI *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).
- Vol. VII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, 1995, 577 págs.).
- Vol. VIII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, primera reimpresión, 1997, 577 págs.).
- Vol. IX *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León L. (Santiago, 1996, 303 págs.).
- Vol. X *"... I el silencio comenzó a reinar". Documentos para la historia de la instrucción primaria*, investigador Mario Monsalve Bórquez (Santiago, 1998, 290 págs.).
- Vol. XI *Poemario popular de Tarapacá 1889-1910*, recopilación e introducción, Sergio González, M. Angélica Illanes y Luis Moulián (Santiago, 1998, 458 págs.).
- Vol. XII *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga. Del "Cielito Lindo" a la Patria Joven*, recopilación de Rafael Sagredo Baeza (Santiago, 1998, 684 págs.).
- Vol. XIII *Francisco de Miranda, Diario de viaje a Estados Unidos, 1783-1784*, estudio preliminar y edición crítica de Sara Almarza Costa (Santiago, 1998, 185 págs.).

- Vol. XIII *Etnografía mapuche del siglo XIX*, Iván Inostroza Córdova (Santiago, 1998, 139 págs.).
- Vol. XIV *Manuel Montt y Domingo F. Sarmiento. Epistolario 1833-1888*, estudio, selección y notas Sergio Vergara Quiroz (Santiago, 1999, 227 págs.).
- Vol. XV *Viajeros rusos al sur del mundo*, compilación, estudios introductorios y notas de Carmen Norambuena y Olga Ulianova (Santiago, 2000, 742 págs.).
- Vol. XVI *Epistolario de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941)*, recopilación y notas Leonidas Aguirre Silva (Santiago, 2001, 198 págs.).
- Vol. XVII *Leyes de reconciliación en Chile: Amnistías, indultos y reparaciones 1819-1999*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2001, 332 págs.).
- Vol. XVIII *Cartas a Manuel Montt: un registro para la historia social y política de Chile. (1836-1869)*, estudio preliminar Marco Antonio León y Horacio Aránguiz Donoso (Santiago, 2001, 466 págs.).
- Vol. XIX *Arquitectura política y seguridad interior del Estado. Chile 1811-1990*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2002, 528 págs.).
- Vol. XX *Una flor que renace: autobiografía de una dirigente mapuche, Rosa Isolde Reuque Paillalef*, edición y presentación de Florencia E. Mallon (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Vol. XXI *Cartas desde la Casa de Orates*, Angélica Lavín, editora, prólogo Manuel Vicuña (Santiago, 2003, 105 págs.).
- Vol. XXII *Acusación constitucional contra el último ministerio del Presidente de la República don José Manuel Balmaceda. 1891-1893*, recopilación de Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2003, 536 págs.).
- Vol. XXIII *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2005, tomo 1: Komintern y Chile 1922-1931, 463 págs.).
- Vol. XXIV *Memorias de Jorge Beauchef*, biografía y estudio preliminar Patrick Puigmal (Santiago, 2005, 278 págs.).
- Vol. XXV *Epistolario de Rolando Mellafe Rojas*, selección y notas María Teresa González F. (Santiago, 2005, 409 págs.).
- Vol. XXVI *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, selección y estudio preliminar Sergio González Miranda (Santiago, 2006, 1.054 págs.).
- Vol. XXVII *Los actos de la dictadura. Comisión investigadora, 1931*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2006, 778 págs.).
- Vol. XXVIII *Epistolario de Miguel Gallo Goyenechea 1837-1869*, selección y notas Pilar Álamos Concha (Santiago, 2007, 8 págs.).
- Vol. XXIX *100 voces rompen el silencio. Testimonios de ex presas y presos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)*, compiladoras Wally Kunstman Torres y Victoria Torres Ávila (Santiago, 2008, 730 págs.).

- Vol. xxx *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2009, tomo 2: Komintern y Chile 1931-1935, crisis e ilusión revolucionaria, 492 págs.).
- Vol. xxxi *El Mercurio Chileno*, recopilación y estudio Gabriel Cid (Santiago, 2009, 636 págs.).
- Vol. xxxii *Escritos políticos de Martín Palma*, recopilación y estudios Sergio Villalobos R, y Ana María Stuvén V. (Santiago, 2009, 436 págs.).

Colección Sociedad y Cultura

- Vol. I Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850-1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).
- Vol. II Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas. 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).
- Vol. III Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).
- Vol. IV Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).
- Vol. V Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).
- Vol. VI Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).
- Vol. VII Ricardo Nazer Ahumada, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX* (Santiago, 1994, 289 págs.).
- Vol. VIII Álvaro Góngora Escobedo, *La prostitución en Santiago (1813-1930). Visión de las elites* (Santiago, 1994, 259 págs.).
- Vol. IX Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. X Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. XI Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: Un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 301 págs.).
- Vol. XII Marco Antonio León León, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932* (Santiago, 1997, 282 págs.).
- Vol. XIII Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)* (Santiago, 1998, 831 págs.).
- Vol. XIV Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 1997, 279 págs.).
- Vol. XIV Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 312 págs.).
- Vol. XV Larissa Adler Lomnitz y Ana Melnick, *Neoliberalismo y clase media. El caso de los profesores de Chile* (Santiago, 1998, 165 págs.).

- Vol. XVI Marcello Carmagnani, *Desarrollo industrial y subdesarrollo económico. El caso chileno (1860-1920)*, traducción de Silvia Hernández (Santiago, 1998, 241 págs.).
- Vol. XVII Alejandra Araya Espinoza, *Ociosos, vagabundos y malentretidos en Chile colonial* (Santiago, 1999, 174 págs.).
- Vol. XVIII Leonardo León, *Apogeo y ocaso del toqui Francisco Ayllapangui de Malleco, Chile* (Santiago, 1999, 282 págs.).
- Vol. XIX Gonzalo Piwonka Figueroa, *Las aguas de Santiago de Chile 1541-1999. Desafío y respuesta. Sino e imprevisión* (Santiago, 1999, tomo I: "Los primeros doscientos años. 1541-1741", 480 págs.).
- Vol. XX Pablo Lacoste, *El Ferrocarril Trasandino. Un siglo de transporte, ideas y política en el sur de América* (Santiago, 2000, 459 págs.).
- Vol. XXI Fernando Purcell Torretti, *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880* (Santiago, 2000, 148 págs.).
- Vol. XXII María Loreto Egaña Baraona, *La educación primaria popular en el siglo XIX en Chile. Una práctica de política estatal* (Santiago, 2000, 256 págs.).
- Vol. XXIII Carmen Gloria Bravo Quezada, *La flor del desierto. El mineral de Caracoles y su impacto en la economía chilena* (Santiago, 2000, 150 págs.).
- Vol. XXIV Marcello Carmagnani, *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial: Chile 1860-1830*, traducción de Sergio Grez T., Leonora Reyes J. y Jaime Riera (Santiago, 2001, 416 págs.).
- Vol. XXV Claudia Darrigrandi Navarro, *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta* (Santiago, 2001, 191 págs.).
- Vol. XXVI Rafael Sagredo Baeza, *Vápor al norte, tren al sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile. Siglo XIX* (Santiago y México D.F., 2001, 564 págs.).
- Vol. XXVII Jaime Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago, 2001, 492 págs.).
- Vol. XXVIII Cristián Guerrero Lira, *La contrarrevolución de la Independencia* (Santiago, 2002, 330 págs.).
- Vol. XXIX José Carlos Rovira, *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano* (Santiago, 2002, 145 págs.).
- Vol. XXX Emma de Ramón, *Obra y fe. La catedral de Santiago. 1541-1769* (Santiago, 2002, 202 págs.).
- Vol. XXXI Sergio González Miranda, *Chilenizando a Tunupa. La escuela pública en el Tarapacá andino, 1880-1990* (Santiago, 2002, 292 págs.).
- Vol. XXXII Nicolás Cruz, *El surgimiento de la educación secundaria pública en Chile (El Plan de Estudios Humanista, 1843-1876)* (Santiago, 2002, 238 págs.).
- Vol. XXXIII Marcos Fernández Labbé, *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920* (Santiago, 2003, 245 págs.).
- Vol. XXXIV Juan Carlos Yáñez Andrade, *Estado, consenso y crisis social. El espacio público en Chile 1900-1920* (Santiago, 2003, 236 págs.).

- Vol. xxxv Diego Lin Chou, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (1845-1970)* (Santiago, 2003, 569 págs.).
- Vol. xxxvi Rodrigo Hidalgo Dattwyler, *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo xx* (Santiago, 2004, 492 págs.).
- Vol. xxxvii René Millar, *La inquisición en Lima. Signos de su decadencia 1726-1750* (Santiago, 2005, 183 págs.).
- Vol. xxxviii Luis Ortega Martínez, *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880* (Santiago, 2005, 496 págs.).
- Vol. xxxix Asunción Lavrin, *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, traducción de María Teresa Escobar Budge (Santiago, 2005, 528 págs.).
- Vol. xl Pablo Camus Gayán, *Ambiente, bosques y gestión forestal en Chile 1541-2005* (Santiago, 2006, 374 págs.).
- Vol. xli Raffaele Nocera, *Chile y la guerra, 1933-1943*, traducción de Doina Dragulescu (Santiago, 2006, 244 págs.).
- Vol. xlii Carlos Sanhueza Cerda, *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo xix* (Santiago, 2006, 270 págs.).
- Vol. xliii Roberto Santana Ulloa, *Agricultura chilena en el siglo xx: contextos, actores y espacios agrícolas* (Santiago, 2006, 338 págs.).
- Vol. xliv David Home Valenzuela, *Los huérfanos de la Guerra del Pacífico: el Asilo de la Patria'* (Santiago, 2006, 164 págs.).
- Vol. xlv María Soledad Zárata C., *Dar a luz en Chile, siglo xix. De la "ciencia de hembra" a la ciencia obstétrica* (Santiago, 2007, 548 págs.).
- Vol. xlvi Peter DeShazo, *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927* (Santiago, 2007, 390 págs.).
- Vol. xlvii Margaret Power, *La mujer de derecha: el poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973*, traducción de María Teresa Escobar (Santiago, 2008, 318 págs.).
- Vol. xlviii Mauricio F. Rojas Gómez, *Las voces de la justicia. Delito y sociedad en Concepción (1820-1875)*. Atentados sexuales, peticiones, bigamia, amancebamiento e injurias (Santiago, 2008, 286 págs.).
- Vol. xlix Alfredo Riquelme Segovia, *Rojo atardecer. El comunismo chileno entre dictadura y democracia* (Santiago, 2009, 356 págs.).
- Vol. l Consuelo Figueroa Garavagno, *Revelación del Subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón 1900-1930* (Santiago, 2009, 166 págs.).

Colección Escritores de Chile

- Vol. i Alone y los Premios Nacionales de Literatura, recopilación y selección de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).
- Vol. ii Jean Emar. *Escritos de arte. 1923-1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).

- Vol. III *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (Santiago, 1993, 254 págs.).
- Vol. IV *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).
- Vol. V *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón S. (Santiago, 1993, 204 págs.).
- Vol. VI *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón S. y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 268 págs.).
- Vol. VII *Alberto Rojas Jiménez. Se paseaba por el alba*, recopilación y selección de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1994, 284 págs.).
- Vol. VIII *Juan Emar, Umbral*, nota preliminar, Pedro Lastra; biografía para una obra, Pablo Brodsky (Santiago, 1995-1996, cinco tomos, c + 4.134 págs.).
- Vol. IX *Martín Cerda. Palabras sobre palabras*, recopilación de Alfonso Calderón S. y Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Alfonso Calderón S. (Santiago, 1997, 143 págs.).
- Vol. X *Eduardo Anguita. Páginas de la memoria*, prólogo de Alfonso Calderón S. y recopilación de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 2000, 98 págs.).
- Vol. XI *Ricardo Latcham. Varía lección*, selección y nota preliminar de Pedro Lastra y Alfonso Calderón S., recopilación de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 2000, 326 págs.).
- Vol. XII *Cristián Huneeus. Artículos de prensa (1969-1985)*, recopilación y edición Daniela Huneeus y Manuel Vicuña, prólogo de Roberto Merino (Santiago, 2001, 151 págs.).
- Vol. XIII *Rosamel del Valle. Crónicas de New York*, recopilación de Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Leonardo Sanhueza (Santiago, 2002, 212 págs.).
- Vol. XIV *Romeo Murga. Obra reunida*, recopilación, prólogo y notas de Santiago Aránguiz Pinto (Santiago, 2003, 280 págs.).

Colección de Antropología

- Vol. I Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nam* (Santiago, 1993, 170 págs.).
- Vol. II Rubén Stehberg, *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile* (Santiago, 1995, 225 págs.).
- Vol. III Mauricio Massone y Roxana Seguel (compiladores), *Patrimonio arqueológico en áreas silvestres protegidas* (Santiago, 1994, 176 págs.).
- Vol. IV Daniel Quiroz y Marco Sánchez (compiladores), *La isla de las palabras rotas* (Santiago, 1997, 257 págs.).
- Vol. V José Luis Martínez, *Pueblos del chañar y el algarrobo* (Santiago, 1998, 220 págs.).
- Vol. VI Rubén Stehberg, *Arqueología histórica antártica. Participación de aborígenes sudamericanos en las actividades de cacería en los mares subantárticos durante el siglo XIX* (Santiago, 2003, 202 págs.).

- Vol. VII Mauricio Massone, *Los cazadores después del hielo* (Santiago, 2004, 174 págs.).
Vol. VIII Victoria Castro, *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur* (Santiago, 2009, 620 págs.).

Colección Imágenes del Patrimonio

- Vol. I. Rodrigo Sánchez R. y Mauricio Massone M., *La Cultura Aconcagua* (Santiago, 1995, 64 págs.).

Colección de Documentos del Folklore

- Vol. I *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, compilación y estudio Micaela Navarrete A. (Santiago, 1998, 302 págs.).
Vol. II *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*, compilación y estudio de Micaela Navarrete A. y Tomás Cornejo C. (Santiago, 2006, 302 págs.).
Vol. III *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*, compilación y estudios de Micaela Navarrete A. y Daniel Palma A. (Santiago, 2008, 726 págs.).

Colección Ensayos y Estudios

- Vol. I Bárbara de Vos Eyzaguirre, *El surgimiento del paradigma industrializador en Chile (1875-1900)* (Santiago, 1999, 107 págs.).
Vol. II Marco Antonio León León, *La cultura de la muerte en Chiloé* (Santiago, 1999, 122 págs.).
Vol. III Clara Zapata Tarrés, *Las voces del desierto: la reformulación de las identidades de los aymaras en el norte de Chile* (Santiago, 2001, 168 págs.).
Vol. IV Donald Jackson S., *Los instrumentos líticos de los primeros cazadores de Tierra del Fuego 1875-1900* (Santiago, 2002, 100 págs.).
Vol. V Bernard Lavalley y Francine Agard-Lavalley, *Del Garona al Mapocho: emigrantes, comerciantes y viajeros de Burdeos a Chile. (1830-1870)* (Santiago, 2005, 125 págs.).
Vol. VI Jorge Rojas Flores, *Los boy scouts en Chile: 1909-1953* (Santiago, 2006, 188 págs.).
Vol. VII Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Santiago, 2006, 117 págs.).
Vol. VIII Marcello Carmagnani, *El salariado minero en Chile colonial y su desarrollo en una sociedad provincial: el Norte Chico 1690-1800* (Santiago, 2006, 124 págs.).
Vol. IX Horacio Zapater, *América Latina. Ensayos de Etnohistoria* (Santiago, 2007, 232 págs.).

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO DEL ESCRITOR DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE
(1996-2007)

- Neruda, Pablo, *Crepusculario en germen. Facsimilares de primeros manuscritos (1919-1922)*, (Santiago, 1995, 11 hojas).
- Mistral, Gabriela, *Desolación en germen. Facsimilares de primeros manuscritos (1914-1921)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 1996, 11 pp.).
- Plath, Oreste, *El Santiago que se fue: apuntes de la memoria*, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor y Editorial Grijalbo. (Santiago, 1997, 331 pp.).
- Huidobro Vicente, *Epistolario*. Selección, prólogo y notas de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 1997, 211 pp.).
- Epistolario selecto* 1. Selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Introducción de Volodia Teitelboim, DIBAM y Archivo del Escritor (Santiago, 1997, 109 pp.).
- Guzmán Cruchaga, Juan, *Recuerdos entreabiertos*. Prólogo de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 1998, 158 pp.).
- Redondo Magallanes, Mireya, *De mis días tristes (Manuel Magallanes Moure)*, DIBAM, Archivo del Escritor (Santiago, 1999, 145 pp.).
- Huidobro, Vicente, *Atentado celeste: (facsimilares)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 11 hojas).
- Oyarzún, Luis, *Epistolario familiar*. Selección de Thomas Harris E., Claudia Tapia Roi y Pedro Pablo Zegers B., DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 200 pp.).
- Castro, Oscar, *Epistolario íntimo de Oscar Castro*. Selección de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Prólogo de Manuel Peña Muñoz, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 58 pp.).
- El Libro de los juegos florales*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 114 p.).
- Rokha, Pablo de, *Fuego negro: poética: (facsimilares)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2001, 11 hojas).
- Peña Muñoz, Manuel, *Memorial de la tierra larga: Crónicas chilenas*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2001, 397 pp.).
- Vial, Sara, *Valparaíso, el violín de la memoria*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2001, 359 pp.).
- Ossandón Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*, DIBAM, Archivo del Escritor y Universidad ARCIS (Santiago, 2001, 158 pp.).
- Oyarzún, Luis, *Necesidad del arcoiris: poesía selecta*. Compilación y prólogo de Thomas Harris E. y Pedro Pablo Zegers B., DIBAM, Archivo del escritor y LOM Eds. (Santiago, 2002, 270 pp.).

- Peña Muñoz, Manuel, *Cafés literarios en Chile*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2002, 219 pp.).
- Laborde Miguel, *Contra mi voluntad. Biografía de Julio Barrenechea*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2002, 372 pp.).
- Montealegre, Jorge, *Prehistorieta de Chile*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2003, 146 pp.).
- Cartas salidas del silencio*. Selección y notas de Pedro Pablo Zegers B., Thomas Harris E., Daniela Schütte G., DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2003, 165 pp.).
- Neruda, Pablo, *Coral del Año Nuevo para la patria en tinieblas y Homenaje de los poetas franceses a Pablo Neruda*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2004, s/folio).
- Neruda, Pablo, *Las vidas del poeta*, catálogo expo. homenaje en el año del centenario del natalicio de Pablo Neruda (Santiago, 2004, 111 pp.).
- Oyarzún, Luis, *Taken for a Ride. Escritura de paso (Ensayos, reseñas, crónicas)*. Compilación y prólogo de Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers B., RIL Ediciones, DIBAM, Archivo del Escritor (Santiago, 2005, 454 pp.).
- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*. Edición aumentada y corregida de Eduardo Godoy, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Ediciones (Santiago, 2005, 143 pp.).
- Yañez Bianchi, Álvaro, *M[í] V[ida]. Diarios (1911-1917)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2006, 348 pp.).
- Meza Fuentes, Roberto, *Los trágicos días de más afuera*. Recopilación y edición de Thomas Harris y Pedro Pablo Zegers, Prólogo de Alfonso Calderón S., DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2006, 334 pp.).
- Sabella, Andrés, *El Duende Cautivo de Antofagasta*: (facsimilares), DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2006, 11 hojas).
- Benadava C., Salvador, *Faltaban sólo unas horas... Aproximaciones a Joaquín Edwards Bello*, DIBAM y LOM Eds. (Santiago, 2006, 295 pp.).
- Nagy-Zemki, Silvia y Correa-Díaz, Luis, *Arte de Vivir. 20 Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Eds. (Santiago, 2006, 334 pp.).
- Contreras, Francisco, *El pueblo maravilloso*. Edición de Daniela Shutte G., Pedro Pablo Zegers B. y Thomas Harris E., Nota preliminar de Pedro Lastra, DIBAM y LOM Ediciones (Santiago, 2007, 299 pp.).
- Ossandón B., Carlos, *La sociedad de los artistas*, DIBAM, Archivo del Escritor y Editorial Palinodia (Santiago, 2007, 111 pp.).
- Emar, Juan, *Armonía, eso es todo* (facsimilares), DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Ediciones (Santiago, 2007, 11 hojas).

POLÍTICA EDITORIAL

Mapocho nace en 1963 y es una publicación semestral dependiente del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile de la DIBAM. Acercando la literatura con las artes, la filosofía con las ciencias sociales, la revista publica artículos, reseñas o testimonios que busquen arrojar luces sobre tópicos diversos. *Mapocho* se concibe como un espacio abierto, libre, plural, que permite la convergencia de modalidades discursivas muy distintas, desde artículos más literarios o sensibles a las afecciones del alma hasta otros más impersonales o cercanos a las criticidades o positivities propias de las disciplinas científicas. Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

NORMAS EDITORIALES

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos “códices” que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulen a la publicación deben ser necesariamente inéditos.
2. Todos los textos serán evaluados, salvo aquellos que sean expresamente solicitados por la Dirección.
3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página y no al final del texto. Si el autor lo prefiere, puede poner al término del texto, ordenada alfabéticamente, la lista total de las referencias que ha venido mencionando al pie.
4. Los títulos de libros o de obras en general deben ir con letra cursiva (itálica), mientras que los artículos de revistas o capítulos de libros deben ir entre comillas.
5. Las referencias bibliográficas incluidas a pie de página deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: autor, título del libro (artículo o

capítulo de libro), lugar, editorial, fecha y página (s). Ejemplo de libro: Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 347. Ejemplo de artículo o capítulo de libro: Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1980, p. 20.

6. Cuando las referencias se repitan, el autor deberá emplear la nomenclatura clásica contemplada para distintos casos (op. cit., Id., etcétera).

7. Las citas deben ir entre comillas redondas, y la cita dentro de la cita debe ir entre comillas simples. El uso de cursivas se reserva sólo para destacados del autor y para citas de textos poéticos. Ni el uso de negritas ni tampoco el de subrayados forman parte del estilo de la revista.

8. La revista emplea letra estilo Baskerville. El cuerpo del texto es punto 11, interlineado simple, con sangría entre cada párrafo, salvo aquel que comience el texto o sea subcapítulo del mismo. Las citas que se desprenden del texto por su extensión y que se constituyen en un párrafo aparte deben ir con sangría y sin comillas. Las notas a pie de página deben ir en letra estilo Baskerville punto 9. El título del texto debe ir con mayúsculas; los subtítulos en letra versalitas y en mayúsculas; y el nombre del autor se debe poner inmediatamente bajo el título del texto, en cursiva y centrado.

9. El autor debe consignar título, grado académico u otra identificación pertinente, además de su adscripción institucional. Esta información debe ir a pie de página, antes de las notas numeradas, y precedida por un asterisco.

10. Las reseñas de libros deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: nombre del autor (en mayúsculas), título de la obra (en cursiva), lugar, editorial, fecha y número de páginas. El autor de la reseña debe poner su nombre y apellido al final de la reseña (en versalitas).

11. El autor debe enviar textos en archivos que se puedan intervenir o que sean modificables en su formato.

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

REVISTAS EN CHILE Y LATINOAMÉRICA

HUMANIDADES

- Las revistas literarias de vanguardia y la crítica:
Una historia en tres tiempos
Roxana Patiño
- Vanguardia chilena: manifiestos,
revistas e intelectuales
Patricio Lizama A.
- La otra vanguardia:
El expresionismo de Valparaíso en su revista
Litoral
Begoña Alberdi Soto
- Versiones y visiones de una polémica fundacional
en la vanguardia porteña de los años veinte
Gabriela García Cedro
- El diálogo oblicuo
Una reflexión sobre el estudio de dos revistas
culturales latinoamericanas:
Orígenes (1944-1956) y *Sur* (1931-1979)
Nancy Calomarde
- De un lado y del otro
La revista *Babel* de Samuel Glusberg
Delfina Moroni
- Revista *Piel de Leopardo*
Un modelo para desarmar: la crítica literaria
en Chile
Macarena Silva Contreras
- La *Revista de Valparaíso* (1842): índice y
comentario
Pedro Lastra
- La *Revista Católica*: prensa, esfera pública y
secularización en Chile (1843-1874)
Gabriel Cid
- La institución literaria sin literatura:
El *Semanario de Santiago*, *El Crepúsculo* y
La Revista de Santiago
Pilar García
- ¿Modernistas o decadentistas?
El caso de las publicaciones periódicas
El año literario, *Biblioteca Republicana* y
La Ley
Marina Alvarado Cornejo
- El gran encantador:
Alphonse Daudet en Chile
Jaime Galvani
- La década de 1930: un periodo
politizado en la historia de la prensa
de mujeres en Chile
Claudia Montero
- Los almanaques y la construcción de
sentido de la modernidad chilena
Manuel Loyola
- Prensa deportiva y desarrollismo
en Chile
El caso de la revista *Estadio*
Eduardo Santa Cruz A.
- Las revistas de historietas chilenas
Vicente Plaza Santibáñez
- Estrategias de poder y valores políticos
en *Mompato* (1968-1978)
Jorge Rojas Flores
- Atenea* y el cine (1927-1940)
Wolfgang Bongers
- La revista *Zig-Zag* y el arribo del cine a
Chile (1905-1940)
Pablo Faúndez Morán
- Discursividades en ciernes:
el espectáculo cinematográfico en la
revista *Mundo Teatral*
Javiiera Lorenzini
- TESTIMONIOS
- RESEÑAS