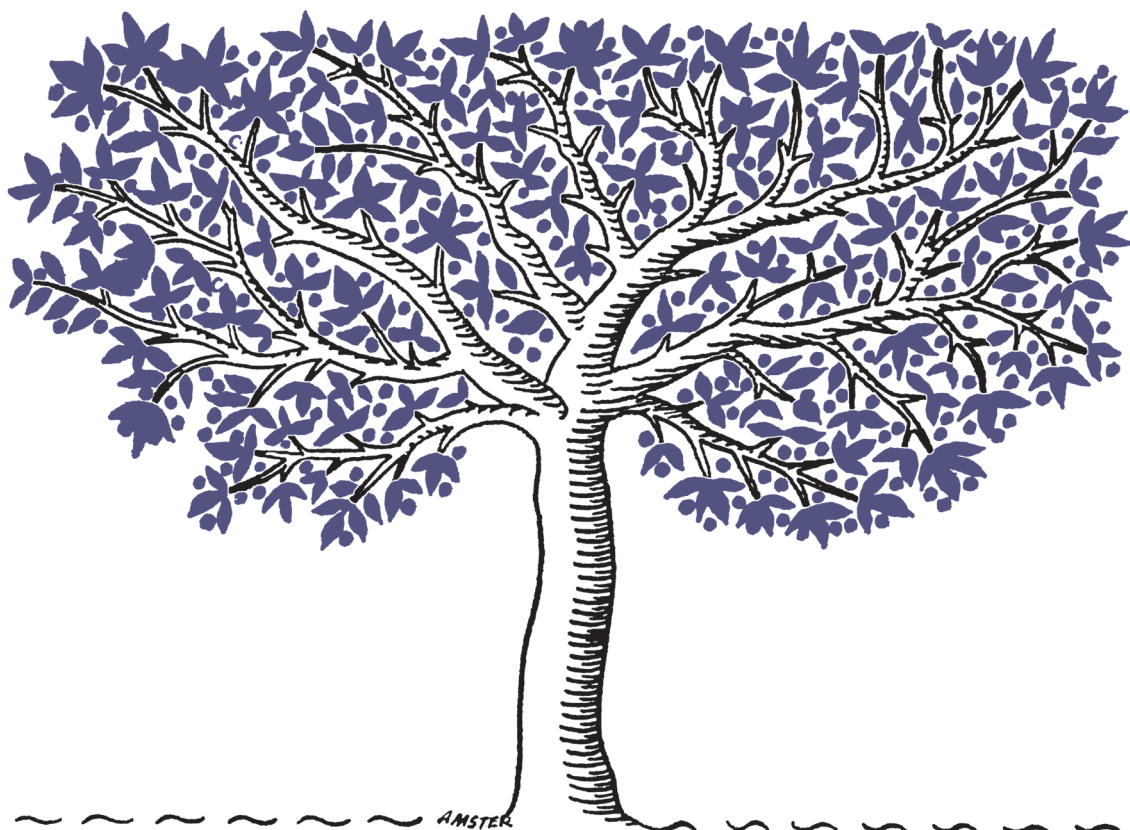


2015 / No. 77  
Primer semestre



MAPOCHO

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



# MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación

*Thomas Harris E.* / Pág. 7

DOSSIER

VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS Y MARGINALIDADES

La vanguardia en Chile: formas de una tierra

*Jaime Concha* / Pág. 11

Ángeles sin cielo en el arte de vanguardia

*Selena Millares* / Pág. 27

La memoria alegórica: lo visual y lo mágico en Rosamel del Valle

*Macarena Urzúa Opazo* / Pág. 49

“Vallejo es una pistola al cinto”

Apropiación neovanguardista de textos vallejanos en un poema-manifiesto del Movimiento Kloaka (1984)

*Luis Fernando Chueca* / Pág. 63

Gustavo Ossorio: Catábasis y Anábasis en la materialización discursiva del “yo”

*Pablo Lacroix* / Pág. 75

Pablo de Rokha, un vanguardista marginal: *Los Gemidos*

*Naín Nómez* / Pág. 95

HUMANIDADES

Filosofía y Literatura

La sombra del filósofo en Merleau-Ponty

*Pierre Champion* / Pág. 113

La filosofía positiva de José Victorino Lastarria

*Marcelo Pérez* / Pág. 129

El vuelo de un viejo sueño

La idea de integración hispanoamericana en pensadores decimonónicos

*Clara Alicia Jalif de Bertranou* / Pág. 149

El campo cultural chileno y la transición a la democracia:  
rupturas y continuidades

*Lorena Fuentes* / Pág. 169

La Sociedad Bach como articuladora de litigios culturales:  
su conflicto con el Conservatorio Nacional y el Teatro Municipal (1924-1928)

*Joaquín Montalva Armanet / Pág. 191*

Historia territorial de Colchagua durante el siglo xx

*Juan Guillermo Miranda Navarro / Pág. 213*

Una ficcionalización de la cultura italiana del siglo xx en

*Historia de una absolución familiar* de Germán Marín

*Mariela Fuentes Leal / Pág. 247*

#### TESTIMONIOS

Fernando Pessoa en América Latina

*Armando Romero / Pág. 267*

Sobre la *Historia mínima de Chile* de Rafael Sagredo

*Pedro Lastra / Pág. 283*

Los Gajos del oficio

Texto presentación del libro de Grínor Rojo, *Los gajos del oficio*.

*Ensayos, entrevistas y memorias*

*Omar Saavedra Santis / Pág. 289*

Dos poetas peruanos

*Juan Cristóbal / Pág. 295*

La mirada de Carlos Decap o *Asunto de ojos*

*Thomas Harris E. / Pág. 301*

La disciplina del hedonismo

(Sobre *Obra Poética* de Juan Marín. Francisco Martinovich y Cristóbal Gómez,  
editores)

*Mario Verdugo / Pág. 307*

#### RESEÑAS

CECILIA SÁNCHEZ, El conflicto entre la letra y la escritura.

Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-  
América y América-Latina

*Kemy Oyarzún / Pág. 313*

XIMENA VALDÉS, LORETO REBOLLEDO, JORGE PAVEZ, GERARDO HERNÁNDEZ,  
Trabajos y familias en el neoliberalismo. Hombres y mujeres en las faenas de  
la uva, el salmón y el cobre

*Sonia Montecino / Pág. 317*

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



BIBLIOTECA  
NACIONAL  
DE CHILE

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE

## AUTORIDADES

Ministro de Educación  
Sr. *Nicolás Eyzaguirre Guzmán*

Director de Bibliotecas, Archivos y Museos  
Sr. *Ángel Cabeza Monteiro*

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

Director Responsable  
Sr. *Carlos Ossandón Buljević*

## 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. *Manuel Loyola Tapia*  
Sr. *José Ricardo Morales Malva*  
Sr. *Carlos Ossandón Buljević*  
Sr. *José Promis Ojeda*

Preparación de Archivos  
Sr. *Ricardo Acuña Díaz*

Diseño de Portada  
(Idea original de Mauricio Amster)  
Sra. *Claudia Tapia Roi*



## PRESENTACIÓN

El año 2014 se cumplieron cien años de la lectura del primer manifiesto creacionista —y también vanguardista— de Vicente Huidobro y del continente latinoamericano: el *non serviam*. Esta lectura se realizó en el Ateneo de Santiago de Chile, y se considera por la mayoría de la crítica especializada como el comienzo de una vanguardia ya finalmente orgánica y con propuestas claras y definidas. Rápidamente, la actitud iconoclasta y beligerante del movimiento se extendió por todo el continente. La ruptura se transformó en una tradición —como plantea Octavio Paz— y la literatura —sobre todo, a partir de la poesía, aunque también de cierta narrativa y crítica— se plantea frente a la sociedad de la época como un trasunto del malestar cultural y permanente oposición a las instituciones establecidas. Paralelamente a las vanguardias europeas, en nuestro continente se gesta un movimiento homónimo, con sus propias características y propuestas, sus particulares manifiestos y visiones de mundo, su hibridez e identidad latinoamericanas. De esta manera, la vanguardia en el continente se transforma en una manifestación situada toponímica y cronológicamente —entre 1914 y los años 1930—, pero que cada cierto tiempo reaparece como actitud de innovación y confrontación, de ruptura e iconoclastia, ya sea en las llamadas post vanguardias, neovanguardias u otro tipo de denominación *ad hoc*. Pero lo que subyace es siempre una situación de inconformismo y transgresión, como también de deseos y utopías, sueños y juego, ironía y lucidez.

Con ocasión de este aniversario, la Biblioteca Nacional de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile, el centro IDEA de la Universidad de Santiago de Chile y la Universidad Nacional Finis Terrae, organizaron el Simposio “*Non serviam*: vigencia de las vanguardias latinoamericanas”, que se llevó a cabo entre los días 22 al 24 de octubre de 2014 y en el cual se debatieron en conferencias y mesas grupales temas atingentes, como la relación de las vanguardias con revistas y manifiestos, libros fundacionales y emblemáticos, distintas visiones del proceso, las vanguardias más ocultas o marginales, los movimientos más significativos en Chile y Latinoamérica, la vanguardia y el cine, el resurgimiento de actitudes propias del movimiento en épocas posteriores como la neovanguardia de los años 1970 y 1980, y otros tópicos pertinentes al proceso que fundó la literatura y el arte contemporáneo en Occidente y del cual aún resuenan ecos significativos y rearticulados. A esta actividad de relecturas y nuevas propuestas, asistieron intelectuales y académicos desde sus respectivas universidades en el exterior, como Selena Millares de la Universidad Autónoma de Madrid, Noé Jitrik de la Universidad de

Buenos Aires, Ángeles Pérez de la Universidad de Salamanca y Jaime Concha de la Universidad de California, San Diego, para unirse a los foros y debates.

Revista *Mapocho*, como órgano oficial de extensión cultural de la Biblioteca Nacional de Chile, se suma a la revisión y relectura de este acontecimiento cultural que determinó estética y vitalmente el siglo xx, publicando el *dossier* que abre este número y que hemos denominado VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS y MARGINALIDADES, por los tópicos más recurrentes que se desarrollan en los diferentes artículos que lo constituyen. Agradecemos a los autores que hicieron posible la compilación de este mediante la generosa cesión de sus trabajos, que sin duda constituyen un valioso aporte a una relectura de un proceso que parece ser inagotable, y hacemos, a la vez, extensivo este reconocimiento a los organizadores del evento —Ana María Berthelon, Patricio Lizama, Antonio Ostornol y Naín Nómez— y a las instituciones a las que representan.

Destacamos, además, en la sección “Humanidades”, el texto hasta ahora inédito en español del académico francés Pierre Champion “Filosofía y Literatura. La sombra del filósofo en Merleau-Ponty” que indaga, a través de la relación de este con Husserl y la fenomenología, tanto las condiciones de la interpretación como las siempre complejas y polémicas relaciones entre filosofía y literatura; los aportes de José Victorino Lastarria y de otros pensadores latinoamericanos decimonónicos; las rupturas y continuidades producidas en el campo cultural chileno en el periodo a la transición democrática, así como otros aportes reconocibles en un sentido general en los registros de la historiografía cultural y regional. Destacamos igualmente las secciones “Testimonios” y “Reseñas”, que nos ponen al día con las últimas publicaciones que han aparecido en el ámbito de la historia, la literatura y los estudios culturales, tales como la *Historia mínima de Chile* de Rafael Sagredo, *Asunto de ojos*, poemario de Carlos Decap, el reciente libro de Grínor Rojo y la recepción histórica de Fernando Pessoa en América Latina, entre otras interesantes contribuciones.

Finalmente, destacamos el nuevo diseño gráfico de la cubierta de la revista realizado por Claudia Tapia R., que reproduce, con las variantes del caso, la idea original de Mauricio Amster de los años 70, donde la imagen estilizada de un árbol simbolizaba las estaciones del año en que aparecía la publicación y, por qué no, una alegoría de los conocimientos y saberes que comporta, y que nos recuerda, desde la modernidad que vivimos en el nuevo milenio, el espíritu republicano y estatal que este proyecto ha mantenido desde su fundación, en la década de 1960, y que busca sostener como su más valiosa impronta hasta nuestros días.

*Thomas Harris E.*  
Secretario de Redacción



*D O S S I E R*

VANGUARDIAS,  
NEOVANGUARDIAS Y  
MARGINALIDADES



## LA VANGUARDIA EN CHILE: FORMAS DE UNA TIERRA

*Jaime Concha\**

Empiezo con una ojeada a lo que, a través de estos años, he planteado acerca de la vanguardia o de autores relacionados con ella. Como le expliqué al colega Antonio Ostornol cuando me invitó a participar en este simposio, nunca he enfrentado directamente la cuestión de la vanguardia, aunque, por supuesto, me he ocupado de sus exponentes más representativos en el país y, también en ciertos casos, de la vanguardia en otras regiones. A veces, por las circunstancias y características del trabajo o de la ponencia de turno, no correspondía abordar el tema en general, en toda su magnitud y con sus múltiples ramificaciones; otras veces lo esquivé deliberadamente, obedeciendo a un oscuro instinto —a lo mejor lucidez— de que el asunto estaba erizado de dificultades. Siempre con el riesgo de meter la pata —nuestro atributo mayor como bípedos racionales— trataré hoy de desprender algunas consecuencias de mis ensayos anteriores, presentando una hipótesis mínima (“ocurrencia”, diría Carla Cordua) sobre el carácter de las vanguardias en nuestro país; conjetura idiosincrática que, de seguro, no va a concitar adhesión. Me referiré exclusivamente a la poesía, salvo que especifique otra cosa.

Parece innecesario recordar que, cuando se estudia la vanguardia en estas latitudes, uno cuenta ya con indudables y buenos precedentes. Los menciono de una vez por todas, pues de otro modo tendría que estar haciendo constante referencia a ellos. En la cronología de mi memoria, no sé si muy fiel, doy primacía a Nelson Osorio, cuyas contribuciones, especialmente por la publicación de una serie de manifiestos y de textos teóricos indispensables, echaron las bases para el análisis y la investigación sólida del fenómeno literario y cultural de la vanguardia. Ana Pizarro, con perspectiva comparatista y gracias a su excepcional familiaridad con el ámbito brasileño, nos ha permitido acceder a lo iberoamericano propiamente tal. Vienen en seguida a la mente Bernardo Subercaseaux y Federico Schopf, el primero con una aproximación socio-cultural en su *Genealogía de la vanguardia en Chile*, el segundo con una colección de estimulantes estudios sobre Neruda, Huidobro, etcétera, incluso —o exclusive, más bien— Nicanor Parra (aclaro esto más adelante). Por último, pero en grado de ningún modo menor, Patricio Lizama nos ha hecho

---

\* Académico de la Universidad de California, San Diego.

comprender en su conjunto y con gran acierto el campo plástico (la pintura, sobre todo) y la recepción del arte europeo en el país, gracias a su edición y comentario de los notables artículos firmados por Juan Emar en *El Mercurio* durante los años veinte. Con Naín Nómez todos estamos en deuda, en gran parte por haber hecho accesibles los autores del grupo “Mandrágora”. Sospecho que existen más trabajos en la bibliografía aferente a la vanguardia, pero son estos los que conozco y con los que he interactuado al redactar estas páginas.

En mi primer trabajo, “Interpretación de *Residencia en la tierra*”, más que la “interpretación” del título, trataba de hacer en realidad una lectura, una simple lectura de la obra nerudiana, en buena medida reaccionando contra la etiqueta de “poesía hermética” que le había asignado Amado Alonso en su influyente monografía. Alonso nunca aclaraba en qué sentido empleaba la noción de hermetismo —no aludía ni a su acepción esotérica ni a ningún hermetismo histórico de entre los producidos a lo largo del siglo— lo cual llevaba a pensar que tenía en mente la significación un poco laxa y convencional de poesía difícil o impenetrable<sup>1</sup>. Por el contrario, a mí me parecía que leyendo atentamente el conjunto del libro y respetando la secuencia misma de los poemas, uno podía hallar significaciones regidas por líneas de fuerza bien marcadas: dualidades u oposiciones estructurales, relaciones internas entre las partes del libro, simetría de ciclos, etc., lo cual determinaba una reconocible estructura de sentido. Sin embargo, mi trabajo estaba todavía inmerso en un clima diltheyano, habiendo sido elaborado, además, con categorías bachelardianas y con los procedimientos interpretativos puestos en práctica por el romanista Leo Spitzer, cuyos ensayos circulaban en la órbita de la estilística peninsular. Como muchas veces, se trataba de un caso más de hispanoamericano leyendo a remolque de publicaciones y traducciones al día, todo lo cual obviamente no podía producir sino un cóctel poco potable. Mucho tiempo después descubriría que el énfasis en lo simbólico y la correlación de textos como práctica interpretativa habían sido las armas privilegiadas de Orígenes, el más grande pensador cristiano entre San Paulo y Agustín, probadas abundantemente en sus grandes comentarios bíblicos y en sus numerosas homilías<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pienso en el “ermetismo” poético italiano. La tradición hermética como tal se remonta a los primeros siglos de nuestra era. El *Poimandres*, primer libro del *Corpus hermeticum*, se adscribe hoy al siglo I.

<sup>2</sup> Sus pronunciamientos más claros en materia de exégesis los hallo en el Comentario a San Mateo (*Commentaire sur l’Evangile selon Matthieu*, I, introducción, traducción y notas de Robert Girod, Cerf, 1970, esp. pp. 177 ss.). Cf. Jean Daniélou, *Origène*, 1948 (hay trad. al español en Sudamericana); y Henri de Lubac, *Histoire et Esprit: l’intelligence de l’Ecriture d’après Origène* (Aubier, 1950).

En cuanto “lectura”, mi ensayo no se ocupaba ni tenía por qué ocuparse de los aspectos relativos a la vanguardia. Naturalmente, no dejaba de llamarme la atención la constante referencia de Neruda a los sueños y a lo onírico como material de su poesía, pero por suerte no se me ocurrió lidiar con ellos. De hecho, no me habría sido posible, porque mi familiaridad con Freud en ese momento era igual a cero, y mi conocimiento de los grandes poetas surrealistas era escaso, prácticamente nulo. Pero el recurso a los sueños y a lo onírico no dejaría de rondarme la cabeza.

Al comenzar mi carrera profesional en la Universidad Austral de Chile, en un medio intelectualmente estimulante como pocos (con Guillermo Araya, Carlos Santander, Gastón Gaínza y Leonidas Morales como colegas), una de las primeras conferencias que di fue sobre el *Allazor* de Huidobro. La materialidad omnipresente en el poema era el aire, que por un lado fijaba el universo de la aventura del héroe, y por otro encarnaba la raíz sensorial, primitiva, de la voz con que concluía el poema. Aquí, más que en Neruda, era inevitable tener en cuenta el factor explícito de la vanguardia. El futurismo, que nuestro compatriota ya había combatido desde muy temprano dándolo olímpicamente por superado, volvía ahora para ser resignificado, no ya como estética de la novedad tecnológica ni himno a la velocidad artificial, sino como dinamismo del orbe y del sistema planetario. Huidobro, siempre bien informado, había ido conociendo en Europa los recientes descubrimientos y las nuevas teorías astronómicas que ampliaban hasta el vértigo nuestro domicilio terrestre, abriendo una ventana al horizonte de nébulas y galaxias sin fin<sup>3</sup>. Bañándose angélicamente en el elemento de Anaxímenes, enarbolando por doquiera el principio aéreo, la suya no era de ningún modo una “residencia terrestre”: ¡más bien todo lo contrario! El resultado será uno de los dos grandes poemas astronómicos de nuestro siglo veinte hispanoamericano. El otro es el *Canto cósmico* (1989), de Ernesto Cardenal, ligado a un período posterior de la astrofísica, la cosmología del Big Bang.

Esta transformación huidobriana del futurismo daba mucho que pensar. ¿Era una simple ocurrencia del poeta? ¿En qué medida el importante movimiento europeo, que pese a los traspies de Marinetti y a sus continuas sandeces —cada vez mayores según pasaba de conservador a fascista—, había tenido una gran influencia en la primera vanguardia, la de preguerra, en qué medida —digo— podía dar origen a la metamorfosis altazoriana?

---

<sup>3</sup> Cf. la clásica exposición de uno de los principales exploradores del nuevo universo, Edwin Hubble: *The Realm of the Nebulae* (Yale, 1982; ed. original, 1936); y el libro de divulgación de Harlow Shapley, *Beyond the Observatory*, New York, Scribner's Sons, 1967.

El cambio me parecía responder a una triple lógica: la continuidad misma en la obra del poeta, una cierta dialéctica mediante la cual el chileno le jugaba al italiano con sus propias armas y una especie de “naturalización” hiperbólica de la velocidad. En cuanto a lo primero, desde *Ecuatorial* y los *Poemas árticos* la geografía del poeta se proyectaba en el plano estelar, ya sin los polos norte y sur, más allá de los extremos que siempre desgarraron el itinerario físico, intelectual y vital del poeta, más allá también de la guerra y de la revolución rusa que había visto acontecer en su juventud. Antes de terminar *Altazor*, el poeta se dedicaría a componer su *Mío Cid Campeador. Hazaña* (1929), que por mucho que haya sido una operación comercial necesaria (la Ximena le cuesta caro y la gran “mamadrastra” amenaza con cortarle la plata para el bolsillo), no era menos una operación de arcaísmo para el gran poeta neofuturista. En cuanto a lo segundo, la actitud lúdica convertía el espectáculo cósmico en juguete manipulado por un niño. En esto, la cabeza de Picasso —es decir, el famoso rostro del poeta dibujado por el franco-español— resulta genial e iluminador al captar como nadie el ojo infantil del poeta. Por último —y para decirlo un poco en broma— la magna hipérbole estelar cancelaba el futurismo histórico, imponiendo a la Fiat y a la industria norditaliana (de donde indudablemente Marinetti había tomado su estándar de velocidad) una marca y un sorpresivo *record* sudamericanos difíciles de aventajar.

Muy posteriormente, publiqué un librito sobre Gabriela Mistral, en realidad una introducción bastante extensa a una antología de su obra poética. El punto de partida lo constituía un artículo de *Araucaria*, en el que había intentado esclarecer el sentido mistraliano de la carne (tal como se manifiesta en su gran soneto “El Pensador de Rodin”, que abre *Desolación*) y la sensibilidad plástica que desarrolla la poetisa para expresar la angustia y el sufrimiento corporal y anímico —sensibilidad inspirada directamente en Dante, como lo muestran “Paraíso” y otros poemas de *Tala*. Gestualidad del *Inferno* para el dolor y la culpa, geometrización y fulgor del éxtasis paradisiaco. Al revisar el corpus mistraliano desde *Desolación* hasta el *Poema de Chile*, se hacía visible cuánto pesaba en su obra el enclave regional, cada una de las estancias geográficas de su paso por la tierra. De hecho, pueden engarzarse como en un rosario poético el valle natal de los poemas tempranos, el infierno patagónico, los espacios mexicanos, la cordillera americana (objeto de uno de sus tres grandes himnos continentales), su paraíso antillano y hasta el habitat californiano de los últimos días. Desenlace y corolario de todo esto será la larga peregrinación del *Poema de Chile*, poema extrañísimo donde la patria y sus emblemas se convierten en tajante negación del Chile histórico en que le tocó vivir, antevivir, desvivirse, sobrevivir y contravivir. En cierto respecto, no resulta infundado concebir la finalidad de su obra como una especie de sacralización de los lugares chilenos, lugares amados, a veces remotos e invisibles para el ojo ciudadano. Sacralización, digo; santificación, quizás.

Esta impresión se reforzaba por una doble constatación, de distinto alcance. En primer lugar, podía verse con facilidad cómo la poesía mistraliana cambiaba fuertemente a partir de la sección final de *Desolación*, la sección “Naturaleza”. ¿Puede detectarse allí una transición hacia un cierto vanguardismo? La respuesta podría ser afirmativa si se la une a un segundo hecho, el intenso, sostenido y esencial arcaísmo en esta poesía. Paradójicamente, lo nuevo y renovador se reviste en ella de un poderoso arcaísmo, lingüístico y formal, pero a la vez cultural y hasta psicológico. Frente al cinetismo vertiginoso de un Huidobro, la Mistral posee el *tempo* solemne de lo permanente. Su sentido del habla poética es más cercano a estos versos de un hermoso poema asiático escrito nada menos que en nostrático: “El lenguaje es un vado a través del río del tiempo, / que nos lleva al recinto de aquellos que se fueron”<sup>4</sup>. Si vanguardia hay en la Mistral, entonces se trata de una vanguardia arcaizante, hondamente autóctona y endógena<sup>5</sup>. El caso no es único en el panorama iberoamericano; podrían citarse también a grandes poetas como el peruano César Vallejo y la brasileña Cecilia Meireles (1901-1964).

Mi próximo ensayo, mucho menos tangencial y de radio más amplio, sería la colaboración que me pidió Leslie Bethell, editor de la *Cambridge History of Latin America*, para el volumen sobre cultura latinoamericana del siglo xx (volumen x). Bethell, historiador británico especialista en el Brasil, insistió con razón en que incluyera una sección substancial sobre la poesía brasileña contemporánea. Su petición me puso en aprietos, porque, como todos los de mi generación, yo me eduqué en un mapa de la literatura latinoamericana en que las letras portuguesas y brasileñas eran coto cerrado. Haciendo de tripas corazón y aprovechando lecturas previas realizadas simplemente por gusto personal, terminé apreciando la enorme peculiaridad del “modernismo” brasileño, su profunda originalidad y la reflexión superior que los Andrade impulsaron en el país. Un movimiento como el de Antropofagia (1928) era singular entre los testimonios de la vanguardia americana y único como síntesis entre lo propio y la inspiración foránea.

La lectura y revisión de muchos textos vanguardistas menores —situados en la transición de los años veinte hacia una vanguardia emergente que se imponía más y más— me reveló igualmente otro lado del fenómeno. En Argentina, en el Brasil y en otros países, el coeficiente nacional tendía a agudizarse, a veces desde los mismos títulos de los libros (movimiento “*Verdeamarelo*”, *Raca* (1925),

<sup>4</sup> Vladislav Illich-Svytich, citado en: Alexander Vovin, “The end of the Altaic Controversy”, *Central Asiatic Journal*, 49, 2005, 1, p. 71.

<sup>5</sup> “Endógeno”, es casi innecesario aclararlo, no significa algo puro, prístino o virgen, sino que implica un desarrollo interno a partir de un contexto previo que lo condiciona.

de Guilherme de Almeida; *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade; *Argentina* (1927), de Martínez Estrada, etcétera). No dejaba de ser sorprendente, entonces, que en un movimiento nacido con clara vocación internacional, de hecho internacionalista, lo nacional e incluso los extremos nacionalistas se presentaran con tanto descaro y virulencia. El marco regional que había divisado en la obra mistraliana empezaba a coexistir con esta dimensión nacional como una alternativa en medio de un fenómeno paradójicamente internacional. Lo regional, lo nacional, lo internacional: tres escalas distintas, y una sola vanguardia no más.

Luego vendrían De Rokha y Prado: el primero, apenas un esbozo parcial para un congreso que organizó en Berkeley Antonio Cornejo Polar, ya minado por una enfermedad mortal; el segundo, tema en un volumen sobre las *Vanguardias literarias*, coordinado por Patricio Lizama.

En lo leído en Berkeley, insistía sobre el nexo entre el posmodernismo chileno y los orígenes y aparición de la vanguardia, nexo que siempre me pareció fundamental, pues pone de relieve el desenvolvimiento interno del nuevo lenguaje poético que estaba constituyéndose. Esto lo había verificado tiempo atrás en la obra más temprana de Angel Cruchaga Santa María, que pasa de *Las manos juntas*, de 1914, hasta sus libros de los años veinte, *La selva prometida* (1922) y *Los cirios. La ciudad...* (1928). En casi un decenio de silencio y de búsqueda, en que el poeta madura y formula un nuevo proyecto, su singularidad vanguardista será la que ofrece mayor afinidad con el intimismo posmodernista. Hasta cierto punto, es solo otra versión del intimismo espiritualista ambiente<sup>6</sup>.

*Los gemidos*, del mismo año 1922, es otra cosa. Hay que decirlo y proclamarlo de una vez por todas, porque se trata de un hecho decisivo, que parte aguas en la historia y cronología de nuestra poesía: en 1922, en Chile, nadie escribe como Pablo de Rokha, no hay ninguna vanguardia tan radical y tan audaz como la suya. La fuerza de su impulso vanguardista, su papel revolucionario, la polifonía de tradiciones y de los lenguajes allí incorporados, hacen de este libro una piedra miliar en el desarrollo poético del país. El poeta funda con él la única rama o vertiente autóctona de una vanguardia propia, en cierta medida alternativa a la que encabeza Huidobro. Y no sería raro que el giro huidobriano desde sus micropoemas al horizonte ancho y expansivo de *Altazor*, deba mucho a *Los gemidos*. En estos, todo lo europeo que pueda haber ahí es siempre aferente, nunca adventicio. En este senti-

---

<sup>6</sup> Con acierto, B. Subercaseaux habla de un “espiritualismo de vanguardia” por esos mismos años (cf. *Génesis...*, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, s.f., 1997, p. 56). En Cruchaga, eso sí, falta obviamente la connotación aristocrática de clase.



do, los poetas de fines del decenio y en torno a 1930 —Rosamel del Valle y Díaz Casanueva— traen otras preocupaciones, son de un talante diferente y representan inflexiones respectivas, uno hacia la tradición neorromántica, otro con un intelectualismo de estilo filosófico, calmo y meditativo. El volcán rokhiano —es imposible evitar estas asociaciones cuando se habla de Díaz Loyola— es de erupción absolutamente genésica en nuestra poesía, lava ardiente de un caos fundacional.

Más que otra cosa, me interesaba comprender en *Los gemidos* la presencia de lo rural, que recorre y tensa toda la composición del libro. Contra la ciudad y la megalópolis de tipo norteamericano, De Rokha rescata el elemento de lo floral, de lo vegetal, la comarca nuestra de todos los días que es el *hinterland* profundo del país. Las “hierbas” whitmanianas de Manhattan lo sumergen, por inversión, en el paisaje nacional. Comprender *Los gemidos* es, en lo esencial, comprender la conjunción de esta exaltación de lo rural y del ethos campesino con un anarquismo de vena stirneriana. El “Yo” es una propiedad que marca a fuego esta poesía desde su raíz misma. ¿Pueden coexistir elementos tan dispares? Ahí residen, me parece, todos los dilemas de la poesía rokhiana. En *Los gemidos* su alquimia es formidable. Se abre con “La balada de Pablo de Rokha” y se cierra nada menos que con un retrato de De Rokha que ilustra el poema: “Pablo de Rokha por Pablo de Rokha”, más un “Ex Libris” con el nombre de Pablo de Rokha. ¡Muchos De Rokha para un solo poeta no más! Egotetría tal vez plebeya, cerril y montaraz, que contrasta con la egotetría de *pije* seguro de sí mismo que llevaba Huidobro prendida en el ojal.

Mi contribución a Pedro Prado, se concentró en el primer período de su poesía, antes de *Los pájaros errantes* (1915), libro que indudablemente sitúa al autor entre los creadores de la vanguardia en Chile. Hablaba en ese trabajo de una protovanguardia o prehistoria vanguardista que arrancararía débilmente con *Flores de cardo* (1908), incluyendo los libros siguientes, especialmente *El llamado del mundo* (1913), que a partir de motivos bíblicos y evangélicos —constante de época en más de una línea vanguardista— tematiza, poetizándola, una determinada exploración de la tierra. En varios aspectos esta experiencia de lo terrestre y de las aguas se toca con la primera Mistral, no solo por una ostensible espiritualización de los objetos, sino por el sentido de ciclo, de proceso y desenvolvimiento gradual que adquiere la sucesión de los poemas. La figura de Lázaro, como más tarde el Job de Cruchaga y de De Rokha y las matriarcas de la Ley hebrea en la Mistral, se yergue como un Orfeo en modo menor, precediendo al gran sujeto de los *Cantos materiales* nerudianos —*mutatis mutandis*, por supuesto, y con la distancia sideral que ha ido estableciendo la creciente constelación de la vanguardia.

Sopesando todo esto y observándolo retrospectivamente, quisiera llamar la atención sobre tres puntos: 1) la insuficiencia terminológica; 2) cuestiones

de método; 3) el problema crucial del trasplante de un movimiento europeo a nuestras coordenadas culturales.

Al comienzo de su libro, Federico Schopf formula una afirmación perentoria: “El vanguardismo es una peripecia literaria que pertenece ya al pasado”, nos dice<sup>7</sup>. Un aserto como este provoca de inmediato aceptación y rechazo: aceptación de su validez cronológica, como algo por lo menos razonable si se tiene en cuenta que el texto data de 1986; rechazo, porque en seguida vienen a la mente datos contrafactuales. De hecho, Niall Binns, en su importante monografía sobre Teillier, ve las cosas de otro modo. Objetando a Paz, escribe: “En realidad, (la vanguardia) se cerró solo de manera parcial: las neovanguardias de la segunda mitad del siglo xx —los Beats y el *Pop Art*, en Estados Unidos; en Chile, la antipoesía— muestran que esta tradición rupturista sigue viva hasta bastante más tarde”<sup>8</sup>. Se ve: según Schopf, la vanguardia está bien muerta; para Binns, en cambio, sigue vivita y coleando a través de sus múltiples neovanguardias.

Ahora bien, mi afán no es hacer disputar aquí, como *tertius gaudens*, a dos amigos (además, amigos entre sí), sino mostrar hasta qué punto esta aparente discrepancia se funda en distintas concepciones de la vanguardia; de hecho, en dos distintas cronologías. Para el caso chileno, pienso que la vanguardia cumple su curva de sentido entre la segunda década del siglo pasado, cerrándose en 1945 o 1950, si se ve como gozne principal su conexión con los ismos históricos europeos y con su fiebre de manifiestos. Lo que viene después será otra cosa. Pero la justificación íntima de las neovanguardias, en muchas de sus variedades, es tratar de vivificar un espíritu que se perdió, que se ve como algo difunto, y de reencender la chispa. Este es quizás uno de los atractivos que ofrece la obra de Roberto Bolaño, en sus textos en prosa por lo menos (como poeta, creo que es bastante “malito”, como él solía decir). En este sentido, coexisten dos magnitudes temporales de la vanguardia: una, bien acotada, que corresponde a un fenómeno histórico preciso y que no sobrepasa la primera mitad del siglo xx; otra, que es la renovación constante de un impulso original ya perdido, que se acuña a veces con la ambigua expresión de “tradición de lo nuevo” y que consiste en la sucesión de neovanguardias durante la segunda parte del xx y en lo que va del presente siglo. El caso no es raro, y podría parangonarse con los usos del romanticismo o del barroco que, junto a marcos cronológicos estrictos, admiten fórmulas más elásticas como las de neobarroco o las variantes de postromanticismo, neorromanticismo, etcétera. En nuestro caso, en su sentido más amplio y por ende menos

<sup>7</sup> F. Schopf, *De la vanguardia a la antipoesía*, LOM, 1986, p. 13.

<sup>8</sup> Niall Binns, *La poesía de Jorge Teillier: La tragedia de los lares*, Concepción, Ediciones LAR, 2001, p. 13.

preciso, la vanguardia equivale o vendría a equivaler a la escritura contemporánea en general, incluyendo, por ejemplo, el teatro del absurdo de un Beckett y Ionesco, los *angry young men* británicos, etcétera —y en Chile, al gran dramaturgo Jorge Díaz. Algunos llegan a incluir el “nouveau roman”, lo cual me parece un despropósito, a no ser que se piense solo en la obra de Duras. Robbe-Grillet, Butor y Simon escapan en la letra y en espíritu a tal categorización.

En nuestro país, la distinción se hace imperativa para poder conceptualizar un fenómeno como el de la antipoesía, que, acabamos de ver, Binns incluye en las neovanguardias, y que Schopf, en un deslinde capital de su libro, ve primero como antivanguardista (los “Poetas de la Claridad” de los treinta) y luego, ya consolidada, como fuera de la vanguardia —y esto pese a que la antipoesía lleva en su mismo nombre la marca de la vanguardia por antonomasia, el signo “anti”. ¿Habría que verla entonces como una vanguardia folclórica o, a lo sumo, como un epifenómeno menor de la vanguardia? *Chi sà...<sup>9</sup>*.

Más determinante aún, la distinción es necesaria para evaluar una de las grandes poesías que ha producido el país, como fue la de Jorge Teillier, cuya poesía lírica no solo instaura un poderoso vínculo con la tradición bohemia del siglo antepasado, sino que, a la vez, funda el máximo anclaje en lo local como territorio del canto. Igualmente, todas las expresiones de arte de avanzada (como se oía decir en la década de 1980), que plasman en las obras sobresalientes de Raúl Zurita, de Tomás Harris, de Juan Luis Martínez, de Clemente Riedemann y de Carmen Berenguer, constituyen el renacer de una real vanguardia, en condiciones que hacían necesario rescatar las exigencias de libertad y de liberación en un sentido pleno y literal. Es decir, la neovanguardia trasplanta la poesía chilena a nuevos lugares (La Frontera legendaria de Teillier, el desierto dantesco de Zurita, las periferias urbanas de Harris), enraizándose en el momento más turbio y grave de la historia nacional.

¿Cómo hablar con sentido de un fenómeno que nació con el audaz propósito de “cambiar la vida”, que al sincronizar con grandes procesos históricos se definió a sí mismo como revolucionario y antiburgués y cuya motivación fundamental consistía en la destrucción del viejo orden del arte? Antirracional, antiburguesa, antiartística: la triple antítesis, fundamental en sus inicios, proyecta la ambición de la vanguardia hacia una meta decididamente utópica.

---

<sup>9</sup> Dos poetas importantes han reaccionado a la antipoesía en forma hostil: “escupo de mosca” es lo menos que dice De Rokha para caracterizarla (entrevista de 1965, cf. Shopf, cit., pp. 115-6); Gonzalo Millán, de modo menos agresivo, ve el legado de Parra como un pesado “lastre” para la nueva poesía: “La antipoesía es un lastre, se transformó en un lastre” (*Veneno de escorpión azul*, Zaldívar y Braithwaite editores, Universidad Diego Portales, 2007, p. 92).

“Aullaba: del Arte y de la Historia basta!”, proclama Martínez en un poema póstumo<sup>10</sup>.

Las causas de esta gran revolución artística e histórico-cultural, que sigue vigente en nuestro imaginario y en los hábitos del lenguaje creador, son difíciles de aprehender en todas sus aristas. Siempre se menciona como acontecimientos principales a la guerra del 14 y a la revolución del 17, olvidando a menudo que las primeras formas de la vanguardia anidan en la *Belle Époque*, pudiendo detectarse ya en los procesos internos que conducen, por ejemplo, de los varios postimpresionismos al fauvismo de un Matisse, al protoexpresionismo de Rouault o a los futuristas posteriores. Es archisabido que el descubrimiento y consiguiente valoración del arte africano enriquecen y amplían la mirada plástica. Siempre he visto a *Las señoritas de Avignon* (1907) como un autorretrato dual de Picasso, travestido en pose africana —o asiria, o egipcia o celtibera, según los críticos. En otro extremo, incidirá también el renacimiento del arte bizantino. Piénsese simplemente, cerca de nosotros, en la influencia prerrenacentista presente en los primeros murales de Rivera, recién vuelto a México, luego de su aprendizaje italiano. Una forma religiosa de otro tiempo, quieta y hasta quietista, trasplantada a Yucatán, cataliza y pone en movimiento, en 1921, una fuerte vibración revolucionaria.

A la cuestión de etiología hay que sumar la cuestión de la forma, la imposibilidad de describir el funcionamiento del lenguaje vanguardista a partir de sus rasgos o procedimientos formales. Una frase que se juzga emblemática del espíritu vanguardista, perteneciente a Gertrude Stein: “the rose is a rose is a rose is a rose”<sup>11</sup>, que rompe tanto la norma sintáctica como nuestros hábitos semánticos, se descubre casi idéntica siglos atrás, en plena Edad Media o a principios de la era cristiana, al inicio del *Zohar*: “Like a rose among thorns... (es cita del *Cantar de los cantares*). Who is a rose? [...] For there is a rose, and then there is a rose! Just as a rose among thorns...”<sup>12</sup>. Claramente, la rosa bíblica no es aquí en absoluto un *hapax legomenon* judío desde Salomón a la Stein. No hay (no ha habido, que yo sepa) un Woelfflin del estilo o de los estilos vanguardistas. En realidad, resulta a todas luces imposible constituir un repertorio de procedimientos que sea válido para el conjunto de la vanguardia y su ingente variedad de formas históricas.

<sup>10</sup> “Compresión”, en *Poemas del otro*, Edics. de la U. Diego Portales, 2003, p. 16.

<sup>11</sup> G. Stein, *Writings 1903-1932*, “Sacred Emily”, New York, The Library of America, 1984, p. 395.

<sup>12</sup> *The Zohar*, 1, trad. y comentario de Daniel C. Matt, Stanford, 2004, 1:1a. La doble fecha que doy se debe a que el libro, que se supone escrito en la España del siglo XIII (probablemente un apócrifo de Moisés de León), se adscribe a la sapiencia del rabino Simeón Bar Yochai, uno de los inspiradores de la Cábala en el siglo II de nuestra era.

Un caso simple, muy instructivo, es el abandono de los patrones métricos tradicionales. Poetas como Huidobro y críticos tempranos caracterizaron la novedad poética por la introducción del verso libre y el rechazo a viejos hábitos inveterados en nuestra experiencia de lectores. Que la disposición regular y simétrica de los versos en la página desapareciera súbitamente tenía que resultar desconcertante, lo mismo que la pérdida de la eufonía y las extrañas disonancias del sonido y del sentido. “Cacofónica” se juzgó a la nueva poesía en nuestro país y por doquiera. Este fue probablemente el efecto inicial que debieron de suscitar *Los gemidos* y los libros nerudianos posteriores a sus *20 Poemas*. La actitud sinfónica de Huidobro, de supeditar el verso a la unidad de la estrofa, y la amalgama “polifónica” de prosa y versículo que impone De Rokha, halla en el Neruda de *Tentativa* y de las *Residencias* una opción intermedia. Su verso se muestra menos innovador que el de los otros, porque no desdibuja el perfil de la frase poética, manteniendo su onda y ondulación específicas. Por ello, conserva más la memoria fónica inscrita en la lengua, el fluir en la secuencia de los versos, etcétera. De hecho, el verso residenciario gravita asintóticamente hacia el endecasílabo y el alejandrino. De un modo secreto y complejo, su gesto métrico rompe y continúa con la eufonía y la policromía rubenianas. Se desprende raigalmente de estas, y sin embargo “dariíza” a su manera, en gris y en blanco y negro, creando una musicalidad densa, espesa, pastosa, de resonancia inimitable. Nasal, diría más de un malicioso<sup>13</sup>.

*O sueños que salen de mi corazón a borbotones,  
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,  
sueños llenos de velocidades y desgracias.*

Estos versos, con su triple anáfora, que dota a los sueños de singular patetismo, nos recuerdan que *Residencia en la tierra*, desde su tercer poema, “Caballo de los sueños”, hasta “El reloj caído en el mar”, pieza situada hacia el término del libro, está recorrida por la presencia acuciante de los sueños.

<sup>13</sup> Este verso magnífico, que volveré a citar: “sueños llenos de velocidades y desgracias”, es un buen ejemplo. Verso de catorce sílabas, no es posible leerlo como un alejandrino, porque carece de cesura y de la división en hemistiquios que le son connaturales desde Berceo a Darío. Sin embargo, el verso gana simetría en sus extremos, al apoyarse en dos cláusulas tetrasilábicas: “sueños llenos”, “y desgracias”, incrustando además rimas internas que son típicas de Neruda: “de velocidades y desgracias”. Así, la rima, dejando de ser tatuaje externo y vistoso, se hace parte de la fisiología misma del verso.

De hecho, “El reloj...” es en gran medida un homenaje al tema onírico en cuadros conocidos de Dalí<sup>14</sup>.

“El hombre, este soñador definitivo, cada día más descontento de su suerte...”: esto se lee a la entrada del *Manifiesto del surrealismo* (1924), de Breton<sup>15</sup>. En paráfrasis mía: el hombre sería por definición un soñador, estaría definido por su capacidad de soñar. La idea se contraponen al hombre diurno de la acción cotidiana, más claramente, al sujeto racional de la tradición aristotélica e ilustrada. A través del laberinto nocturno que, con el tesoro del sueño, se proyecta en cauces de negación y de esperanza, el hombre lleva a cuestras un reino de libertad que es el secreto precioso de su ansia de liberación. De ahí el interés juvenil de Breton por el viejo Freud, cuya obra, como se sabe, entra tarde en Francia, interés que culminará con el desgraciado encuentro de Viena, de 1921. Todas las limitaciones del viejo Freud y del joven Breton se acumulan allí. El petulante francesito empieza reconociendo a su anfitrión como “el más grande psicólogo de este tiempo”, para terminar viéndolo como “un viejito sin gracia, que recibe en su pobre gabinete de médico de barrio”<sup>16</sup>. La escena quizás revele un fondo insuperable de desencuentro entre una teoría como la de Freud y la tradición empecinadamente intelectualista y racionalista de que Breton era parte y a la cual buscaba combatir. Personalmente, el surrealismo francés (no otros) siempre me ha parecido un movimiento máximamente intelectual: lógico, argumentativo, racionante, incluso especulativo en el sentido filosófico. Y pasa lo mismo con otras formaciones antiintelectualistas francesas, como el existencialismo de posguerra (buenas páginas de *El ser y la nada* se destinan a refutar la noción del inconsciente) y, más recientemente, el postestructuralismo.

Si, por el contrario, uno recorre la cartografía de los sueños residenciales, lo que encuentra es un eslabón que la encadena a lo real, sobre todo a la sociedad opresiva en que transcurre la vigilia del sujeto. Los sueños, que pertenecen a la metafísica nocturna que preside todo el libro, refrescan y serenar sin duda en el acto mismo del dormir (es el gesto de la posición horizontal siempre valorado por Neruda), pero en cuanto sueño —en la

<sup>14</sup> Alonso, que cita estos mismos versos, los relaciona con el romanticismo y con el expresionismo, en lo cual obviamente se equivoca (cit., p. 50). En otra ocasión en que reincide, el gran hispanista italiano Roberto Paoli lo corrige con razón: “La definición de ‘expresionista ejemplar’ que Amado Alonso ha dado de Neruda no me parece acertada”, escribe en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea* (Università degli Studi di Firenze, Firenze, 1985, p. 89).

<sup>15</sup> André Breton, *Oeuvres Complètes*, I, Gallimard, 1988, p. 311.

<sup>16</sup> Breton, *op. cit.*, “Interview du professeur Freud”. Es una pobre página, que desentona en la galería de *Les pas perdus*, donde Breton congrega sus “faros” e ídolos mayores: Apollinaire, Jarry, Lautréamont, etcétera (pp. 255-6).

experiencia misma de las imágenes, de los estímulos oníricos, de su materia porosa y evanescente— oprimen, angustian, no liberan. “Colección nocturna”, magno poema de los sueños, es un inventario del mal social, que registra todo el espectro de los serviles y humillantes oficios humanos. Anuncia y prepara así la terrible imagen del “camarero humillado” que gravitará en el “Arte poética”. Sin traicionar el sentido último del poema, “Colección nocturna” podría traducirse sin más como “colectividad en medio de la noche”. Más que un inconsciente en sentido estricto, lo onírico nerudiano es factor de consciencia, pues su coeficiente social y su sensibilidad histórica se exacerban al máximo. El escenario de los sueños es el lugar geométrico no de una vida privada (esto es, privada de vida), sino de una trascendencia que desenmascara la causalidad y los efectos de lo social. Si esto es surrealismo, entonces el surrealismo nerudiano, por lo menos en su dimensión onírica, es el reverso de la escritura de Breton. En esta, los sueños todavía se conciben como parte de una esfera en que lo psicopatológico, que interesaba al estudiante de medicina que había sido Breton, aún se unía a su obsesión de escritor por captar los mecanismos de la escritura automática. En Neruda, su valor y significación son otros.

A decir verdad —pero, claro, esto sería tema de una larga exploración que desborda esta ponencia— Neruda parece situarnos en el umbral de una nueva modalidad onírica. La profunda historicidad de una experiencia —la de la vida nocturna y del tiempo humano de los sueños, tercio de nuestra existencia en la tierra— se hace aún más nítida cuando se yuxtaponen sus extremos cronológicos. Al nivel remoto, con técnicas de oniromancia, en que los sueños son puentes de comunicación con los dioses y con el futuro de la comunidad, se contraponen nuestra experiencia aislada de lo que soñamos, en el seno de la burbuja personal, revelándonos apenas el miserable esplendor de lo privado. “Freud ha psicologizado el sueño”, escribe Foucault en su introducción a Binswanger<sup>17</sup>. Algo de este crepúsculo de los sueños lo capta bien el hermoso relato de García Márquez, incluido en sus *Doce cuentos peregrinos* (1992), “Me alquilo para soñar”. Por lo menos, en el caso de la mujer colombiana, adivina de antaño perdida en Viena, Lisboa y La Habana, todavía sus sueños tenían valor o eran valorados por la familia que la contrataba. El nexo del dinero y del servicio doméstico muestra toda la caída y degradación de una práctica ejercida ayer en el templo o en el palacio, hoy huérfana del sacro o regio mecenazgo que la sostenía<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Dits et Ecrits, 1, 1954-1969*, Gallimard, 1994, p. 80.

<sup>18</sup> Ver *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, sous la direction de Francis Joannès, Paris, Laffont, 2001, pp. 718-720. En los preliminares de *La interpretación de los sueños*, Freud se refiere a la especificidad del estudio “precientífico” del tema. Su recurso constante a Artemidoro y a otros autores clásicos prueba el punto.

En el caso de Neruda, siempre he visto en sus sueños residenciarios un inconsciente histórico en acto. Inconsciente histórico y trascendencia social otorgan a esta zona de su poesía una significación más allá de toda irrelevancia individual. Su sensorialidad onírica es la misma sensorialidad de lo real, agudizada e hipertrofiada hasta el límite. El párpado nerudiano, piel profunda plegada sobre sí misma que trabaja de noche y durante la siesta, elabora una experiencia específica intransferible. “Yo veo”, “yo oigo” exclama el poeta hasta el cansancio viviendo y percibiendo el asedio nocturno de lo real, la guerra de lo real. De hecho, la primera vez que el sujeto pronuncia explícitamente su “yo”, lo hace con un enfático “Yo sueño” en “Caballo de los sueños”, como si este fuera el *cogito* supremo de su relación con el mundo. Este “yo sueño” es también la experiencia honda de un co-soñar: “Yo oigo los sueños de viejos compañeros y de mujeres amadas”. Su “colección nocturna” es, entonces, a la vez, una colectividad plural soñando, otra forma de vivir lo colectivo en fusión. Esto está muy lejos del sistema de los sueños que nos proponía Breton en los cuatro puntos de su *Manifiesto* (cit., pp. 317-9). Y su contraste es también mayúsculo con los sueños de hoy, esas fantasías que todos soñamos ante la Televisión, hechas de temores y de anhelos neoliberales. En el afán consumista y en nuestros reflejos gregarios, la banalización del sueño se hace completa, brindándonos la “copia feliz del Edén” que siempre habíamos añorado.

De lo anterior, es decir, de los trabajos que he tratado de sintetizar y de las consideraciones que acabo de hacer, creo que es posible desprender una certeza y algo que es solo una conjetura. Como ya dije, estoy convencido de que la vanguardia nace y se desarrolla por evolución interna en nuestro país y posiblemente en más de algún otro país sudamericano. En el Perú, por ejemplo, Eguren y el primer Vallejo verifican el proceso de un modo casi estratigráfico, conservando cabalmente las huellas y las fases intermedias por que atraviesa la transición.

Esta situación en el fondo no es rara, si se tiene en cuenta que las versiones europeas más señeras de la vanguardia la reflejan. En Francia, el joven Breton fue a menudo acusado de “mallarmizar” de lo lindo, cosa que sus poemas iniciales confirman con creces. *Mont de piété*, su primer libro de 1919, con poemas fechados entre 1913 y 1919, prodiga faunos, ninfas y las mitologías más comunes de Mallarmé, hundiéndose igualmente en las vastedades del “azur”. Y es que alrededor de 1915 es imposible escapar de esa gran sombra de hielo; solo Rimbaud producirá el milagro liberador, que aparece ya en el poema “Forêt Noire”, señalado por el mismo autor. Por otra parte, la célebre anécdota del origen de *Littérature*, revista fundacional del surrealismo, es susceptible de ser interpretada en el mismo sentido. Según la leyenda, los jóvenes iconoclastas (Breton, Aragon, Soupault) se habrían acercado a Valéry para que les sugiriera un nombre con el cual bautizar su nueva publicación.



Sin pensarlo mucho, Valéry recomienda: *Littérature*, pónganle Literatura. Así, con tono irónico y gesto despectivo, se enfatiza la ruptura con el arte y la literatura tradicionales, como si lo nuevo fuera apenas el revés de lo viejo, lo viejo revirado. En Italia, hace tiempo Walter Binni subrayó la enorme influencia que D'Annunzio y Pascoli ejercieron sobre crepusculares y futuristas<sup>19</sup>. Y para concluir esta brevísima revisión, en Portugal Pessoa saldrá del pequeño grupo lisboeta que conformaba con Sá-Carneiro y los pintores modernistas de *Orfeu* (1915). El ismo paulista que inventa efímeramente no deja de ser avatar de un simbolismo tardío, con valores poéticos semiverlainianos.

En Chile, Huidobro no es la norma, sino la excepción. Pero aun en él, donde es más apreciable la discontinuidad, sus primeros cuatro libros de poesía ofrecen ya la novedad del caligrama. En pleno *Azul* —es el nombre de la revista, al parecer sin ironía, en que se gestan Huidobro y Díaz Loyola— se plasman motivos y temas vanguardistas. Personalmente, he perseguido en particular el motivo posmodernista de la tarde que, de pictórico y predominantemente descriptivo en un Magallanes o en Mondaca, se irá haciendo gradualmente tiempo henchido, temporalidad viva, hasta asociarse con el umbral nocturno de *Tentativa* y de las *Residencias*. Los famosos micropoemas de este último libro dan cuenta de esa transformación, elaboración concreta, celeste y textil, en que se teje la tarde en un ambiente rural que destila ansiedad y una sensación angustiada de orfandad personal y colectiva. De este modo, adaptando nuevas formas y la experimentación del lenguaje inventadas y copiosamente practicadas en otras partes del globo, los poetas vanguardistas nuestros trasplantan la innovación a un contexto y condiciones locales específicas, haciendo germinar y fructificar nuevos injertos, formas aún impredecibles.

Finalmente, lo que es solo probable. Obviamente, es casi imposible hallar un común denominador para las múltiples formas que adopta la vanguardia entre nosotros. No obstante, en algunos de sus poetas mayores entrevemos una relación con la tierra y con el paisaje que pudiera constituir una dimensión esencial de esta poesía.

No olvidemos que Chile carece de novela de la tierra en sentido propio. Obras tan representativas como *Don Segundo Sombra* para la pampa argentina, *La Vorágine* de la selva colombiana o *Doña Bárbara* y *Canaima* sobre la sabana de Venezuela o en el mundo de la Guayana, no tienen equivalente en nuestro país. ¿Se trata solo de una peculiaridad geográfica? “Chile, país de rincones”: la fórmula de Mariano Latorre, que justamente eligió hacer una narrativa por regiones y en torno a lugares aislados, tal vez esclarezca por qué nos falta ese texto único y representativo. La tentativa de narración marina,

<sup>19</sup> Cf. Walter Binni, *La poética del decadentismo*, Editorial Universitaria, 1972, p. 175.

que despusa en un Coloane o en Subercaseaux, fija un tropismo oceánico alternativo que al parecer no cuajó. En todo caso, cualesquiera sean las razones reales que pesan en nuestra carencia, uno podría pensar que quizás la reemplace la gran poesía chilena. En *Ersatz* magnífico, lo que la novela no dio, otro género lo suple. La cronología está a favor de una hipótesis como esta. La vanguardia crece y se consolida en el mismo período y en pleno dominio del mundonovismo. Al coincidir con él, al insertarse en él, injerta una anastomosis cultural en que lo que se comparte es nada menos que un telurismo raigal, la expresión y el *pathos* del amor a la tierra.

Por su base familiar y por su posición social, el proyecto liberal y nacionalista de Prado incluye y se centra en la tierra. “El llamado del mundo” que él proclama es eso: un descubrimiento de Chile más allá del fundo y del campo propio, como tierra en sus recursos potenciales, en lo geográfico, lo ecológico, lo urbanístico y lo cultural. Su *Lázaro* no solo vuelve a respirar junto a nosotros, sino que desentierra el cuerpo de todo un ámbito de vida, recibiendo su bautismo de tierra en las letras nacionales. Sus seguidores más atentos escucharán y ahondarán el mensaje. Mistral y Neruda se pronunciaron explícitamente, reconociendo y atesorando la herencia. Es significativo que en el famoso homenaje que le rindió, Neruda asocie a Prado con Latorre, como indicando una dirección convergente de búsqueda. Su mayor texto en prosa de vanguardia, *El habitante y su esperanza* (1927), posee aire y contornos criollistas, dimensión inherente a una historia de ambiente regional y pueblerino. Se trata nada menos que de un “habitante” insular, con la “esperanza” de habitar un mundo que le permita establecer una real “residencia en la tierra”. La obsesión agrícola de la Mistral ara en la misma heredad, y su imaginario esencial de valles y montaña, de ríos y de agua, es parte de un proyecto territorial que completará sin duda en su *Poema de Chile*. Su culto por el occitano Frédéric Mistral, a quien acaso deba su nombre literario, pasa por un regionalismo de época que perdurará en la escritora. Más tarde, cuando conozca Francia, se sentirá más cerca de una campesina provenzal que trabaja en los olivares que de las pitucas santiaguinas que le hicieron por años la vida imposible. En sus mejores *Residencias*, Neruda se adentra en el alma mineral de nuestro subsuelo, tocando un fondo subterráneo que será fuego central de su poesía. De Rokha, por su parte, crea una épica del país. Recorre y persigue los remotos lugares del campo, antropomorfizándolos, fijando los vasos comunicantes que metabolizan la relación del hombre con los alimentos terrestres. En todos ellos, hay una revelación del país, una metageografía de lluvias, de sol y de cosas sensibles, sugiriendo que nuestra vanguardia pudiera ser el gran Libro lírico y terrestre de nuestro estar en el mundo. ¿Justifica esto hablar de ella como una “poesía de la tierra”, así como se dijo de la novela? No sé, a lo mejor me equivoco, y todo esto no sea sino una mera ilusión de exilado, o simplemente la cache de l’espada.

## ÁNGELES SIN CIELO EN EL ARTE DE VANGUARDIA

Selena Millares\*

...ser humano, mitad siervo y mitad dios  
Paul Klee\*\*

Con las alas cantan las cigarras y los grillos. Y los ángeles.  
Miguel de Unamuno\*\*\*

Ya en figura de aves, ya de ángeles o de otras criaturas aladas, el simbolismo de lo aéreo como representación del espíritu y de su vocación vertical —su anhelo de infinito— surca toda la tradición artística de la humanidad. Y la presencia de lo específicamente angélico, vinculado a la tradición cristiana, es una constante del arte occidental. Una constante que logra, paradójicamente, sobrevivir a la crisis religiosa —llamada *muerte de Dios*— que signó los umbrales de la modernidad y arrojó la conciencia humana al abismo de una trágica orfandad. Esa pervivencia ya la observa Jorge Luis Borges en un texto temprano e iluminador, “Historia de los ángeles”, incluido en *El tamaño de mi esperanza* (1926): ahí recuerda la antigua identificación hebrea entre estrellas y ángeles, que todavía permanece en la mención del lucero de la mañana, identificado con el ángel caído. Recuerda asimismo que son innumerables los ángeles que hay en la Biblia, en especial en la *Revelación de San Juan*, y también en el Islam y la cábala. Toda esa reflexión va abocada a la constatación de lo que Borges supone casi un milagro:

La imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, quimeras, serpientes de mar, unicornios, diablos, dragones, lobizones, cíclopes, faunos, basiliscos, semidioses, leviatanes y otros que son caterva) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles<sup>1</sup>.

Esa afirmación borgeana corresponde además a un momento —la vanguardia histórica— en que eclosiona especialmente esa criatura, tan familiar como enigmática, a menudo asociada a su versión más humana: el ángel caído, expulsado del cielo, cuyo grito de rebeldía, *non serviam* —‘no te serviré’—, inauguró en la voz de Vicente Huidobro la vanguardia latinoamericana.

---

\* Académica de la Universidad Autónoma de Madrid.

\*\* Paul Klee, *Diarios 1898/1918*, ed. y pról. de Félix Klee, México, Ediciones Era, 1970, p. 455.

\*\*\* Miguel de Unamuno, “El filósofo y la abeja”, en Alfonso Calderón, *Ángeles de una sola línea*, Santiago de Chile III, 1998, p. 27.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1998, p. 73.

BREVE APROXIMACIÓN A LA ANGELOLOGÍA

La consideración de Luzbel como emblema del artista de vanguardia, y de su rebeldía furibunda frente al poder establecido, surcará la producción de las primeras décadas del siglo xx. “No hay obra de arte sin colaboración con el demonio”, comenta André Gide en palabras que invoca Juan Emar en su *Miltín*, para continuar con su proverbial humorismo: “Yo, Satán, te he invocado, te invoco y te seguiré invocando muy a menudo, pues le temo, por encima de todo, a nuestro santo padre el hastío”<sup>2</sup>.

En 2007 Harold Bloom le dedica al motivo del ángel caído un extenso ensayo que insiste en su universalidad, y sitúa el origen de esa figura en el zoroastrismo, que concibe a Ahrimán, Espíritu del Mal, como hermano gemelo de Dios. Para Bloom, Satanás “nos perturba porque sentimos que nos une a él un vínculo íntimo”, y aunque se suele atribuir a los románticos la creación de ese vínculo, “es más antiguo que el romanticismo y alude a elementos muy profundos de nuestro interior”<sup>3</sup>. Por su parte, José Jiménez dedica al mismo motivo del ángel caído un lúcido ensayo en 1982, para referirse sobre todo a su presencia en los poetas de la generación del 27 y los pintores coetáneos, y habla de la deuda de Alberti con el *Paraíso perdido* de Milton: la rebelión contra Dios supone la pérdida de la luz, y en el libro tercero “aparece una de las más nítidas equiparaciones entre la ceguera del poeta y la condena a la oscuridad de Satanás”<sup>4</sup>. Recuerda además que las alas del ángel le dan la naturaleza de espíritu mediador, y considera a las primeras representaciones aladas de los ángeles como derivaciones de la cultura griega, en particular las figuras de Eros, Ícaro y Hermes.

Mucho antes, ya Borges, en *El libro de los seres imaginarios*, de 1967, ofrecía un amplio muestrario de criaturas aladas: las arpías, divinidades con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña, que se confunden con las parcas, mensajeras de muerte; el grifo, monstruo alado que se llegó a identificar con el demonio pero también con Jesucristo; los ángeles Haniel, Kafziel, Azriel y Aniel de la visión de Ezequiel según el Zohar; Lilith, la primera esposa de Adán, que en la Edad Media dejó de ser considerada serpiente para representarse como espíritu nocturno y como ángel; los ángeles y demonios de Swedenborg (respectivamente, las almas que han elegido el cielo y el infierno); los yinn, ángeles de fuego según la tradición islámica.

<sup>2</sup> Juan Emar, *Miltín 1934*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1935, pp. 138-139.

<sup>3</sup> Harold Bloom, *El ángel caído*, Barcelona, El Arco de Ulises, 2008, pp. 19-20.

<sup>4</sup> José Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 18.

## EL ÁNGEL NUEVO

Precedido por esa tradición fecunda y diversa, el *ángel nuevo* es un símbolo de enorme riqueza que recorre el arte de la vanguardia. Sus múltiples connotaciones —no excluyentes— trascienden el marco interpretativo religioso: así, por ejemplo, los ángeles de Paul Klee o de Rafael Alberti se desmarcan de lo explícitamente cristiano para acusar la orfandad del hombre y de su alma desasida del amparo de un dios. Las significaciones de ese nuevo emblema pueden ser muy diversas:

i. Su sentido fundamental, el de la rebeldía, es inaugurado en *El Paraíso Perdido* por John Milton; su ángel caído o Gran Enemigo se revela como héroe épico y tiene una función alegórica: representa a Oliver Cromwell frente a la monarquía de Carlos I. Con una figura imponente y ojos llameantes, ese Satán es comparado con los Titanes y con Leviatán, la gran bestia marina del Antiguo Testamento. Sus palabras son las de un líder orgulloso y valiente: “here at least/ we shall be free”; “better to reign in hell, than serve in heaven”<sup>5</sup>. Entre sus herederos más ilustres está Blake con *El matrimonio del cielo y el infierno*, y Rimbaud con su *Estación en el infierno*.

ii. Vinculada con ese infierno está la figura de Orfeo, también muy querida por vanguardistas como Jean Cocteau y Guillaume Apollinaire, e identificada con el poeta y su catábasis, o viaje descendente hacia las entrañas del conocimiento —la visión— y del dolor. Las evocaciones de ese descenso órfico y simbólico son innumerables en la vanguardia: abundan los sótanos, ascensores y alcantarillas, que hablan de una sed de exploración de lo subterráneo y desconocido, versión a menudo del propio subconsciente. (Ernesto Giménez Caballero, Pablo Palacio, Rafael Alberti o Maruja Mallo frecuentarán esos espacios).

iii. El ángel caído, asociado a Ícaro o Faetón, habla de la aventura fracasada y el esfuerzo inútil del antihéroe o héroe vencido, que en los tiempos modernos suplanta al héroe clásico con su destino amargo. Son representativos aquí Vicente Huidobro y Rafael Alberti, con sus imágenes de caída, de destierro de ese cielo que simboliza la posibilidad de la religión, del amor o incluso de la propia escritura.

iv. Su naturaleza de mediador entre lo visible y lo invisible hace del ángel un ser que habita la frontera entre la vida y la muerte. Tiene la dimensión del médium, y a esa idea se acogen algunas de las expresiones más conocidas de Paul

<sup>5</sup> John Milton, *El paraíso perdido*, ed. bilingüe, libro 1, trad. y ed. de Francisco Arcos García, Barcelona, Ediciones 29, 1986, p. 82.

Klee, el gran pintor de los ángeles nuevos: “Estoy armado, no estoy aquí, / estoy en la profundidad, estoy lejos... / estoy tan lejos... / Ardo entre los muertos”<sup>6</sup>.

v. El ángel nuevo supone en buena medida un espejo del artista, es decir, del ser humano: de su desaliento, su imperfección, su figura a menudo *clownesca* o ridícula en busca de un sueño imposible, su fragilidad. Puede recordarse aquí, por ejemplo, el retrato que Luis Cardoza hace de Antonin Artaud —“un demonio en el cielo o un ángel en el infierno”— o de Lorca: “tan dulcemente incandescente, que muchas veces pudimos percibir en La Habana tu esqueleto de ángel”<sup>7</sup>.

vi. Pervive también en ese ángel nuevo, patético y grotesco, mucho del vínculo con la infancia —paraíso perdido pero cercano— y su inocencia, como en ese antecedente emblemático que es el *Alsino* de Pedro Prado, y ya en la vanguardia, los ángeles candorosos que obsesivamente dibuja y pinta Norah Borges, o en la misma línea, las figuras aladas que pueblan el firmamento de las piezas de Joan Miró.

vii. Finalmente, ha de recordarse la permanencia de lo sagrado en la figura del ángel, por muy humanizado que se presente. Marc Chagall en sus memorias relata la visión de un ángel que lo lleva a pintar su cuadro *La aparición*, inspirado en *La Anunciación* de El Greco, donde se identifica al ángel con la musa que inspira al creador:

De repente, se abre el techo y un ser alado desciende con estrépito y rapidez, llenando la habitación de corrientes y nubes.

Un crujido de alas que se arrastran.

Pienso: “¡Un ángel!”. No puedo abrir los ojos, todo es deslumbrante, demasiado luminoso.

Tras fisgonear por todos lados, levita y se escabulle por la grieta del techo, llevándose con él toda la luz y el aire azul.

Vuelve a oscurecer. Me despierto.

Mi cuadro *La aparición* evoca este sueño<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Paul Klee, *Diarios 1898/1918*, p. 400.

<sup>7</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México, FCE, 1986, pp. 228, 332.

<sup>8</sup> Marc Chagall, *Mi vida*, trad. de Martí Bassets, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 139.



Fig. 1. El Greco, *La Anunciación*, 1603.



Fig. 2. Marc Chagall, *Visión (Autorretrato con musa)*, 1918.

### ÁNGELES PINTADOS

Se ha visto como primer ángel moderno en arte el que representa a *Melancolía* en un conocido grabado de Durero, de 1514, una figura pensativa, enigmática y alada, rodeada de símbolos que invitan a innumerables interpretaciones:



Fig. 3. Alberto Durero, *Melancolía*, 1514.

En la vanguardia, es Paul Klee quien más intensamente se dedica a esa representación: su primer ángel, un Cristo niño, es de 1885. En 1905 dibuja un héroe grotesco, un ángel con una sola ala, que cuestiona la belleza clásica con una imagen tragicómica. Su *Angelus novus*, una acuarela de 1920, llegaría a convertirse en símbolo universal del horror visionario ante la Historia, a partir de su interpretación por Walter Benjamin, propietario de la pieza desde 1921. La obra nos muestra un ángel que mira fijamente, con los ojos muy abiertos y las alas extendidas; para el Benjamin fugitivo de fines de los años treinta, es el ángel de la Historia, espantado ante las catástrofes, que mira hacia el pasado mientras es arrastrado hacia el futuro.

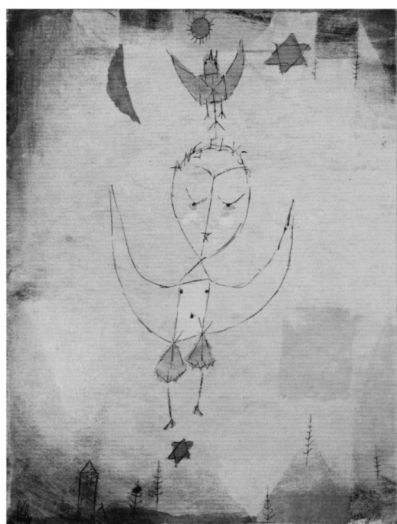


Fig. 4. Paul Klee, *Angelus descendens*, 1918.

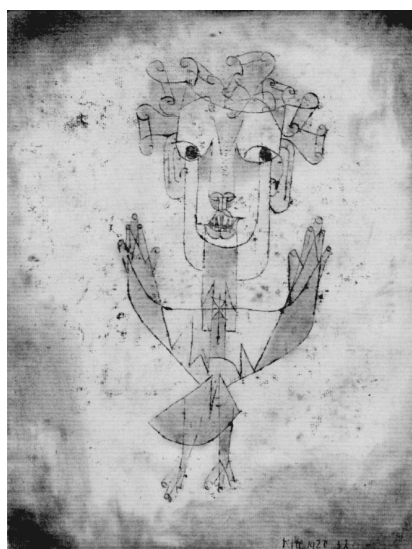


Fig. 5. Paul Klee, *Angelus novus*, 1920.

Durante la Primera Guerra Mundial, destinado a fotografiar aviones en la retaguardia, Klee pinta obsesivamente frágiles pájaros que caen; pintará también otros ángeles espaciadamente, pero en los años treinta se convierten en protagonistas de su producción: desde 1933, año de la subida al poder de los nazis en Alemania, se interesa por la ambigüedad del ángel caído y de Lucifer, y entre 1938 y 1940, coincidiendo con la violencia de la guerra y la llegada de la enfermedad que lo lleva a la muerte, pinta unas sesenta piezas con ese motivo. Son casi siempre ángeles profundamente humanos: borrachos, traviesos, asustados, olvidadizos, feos, pobres...



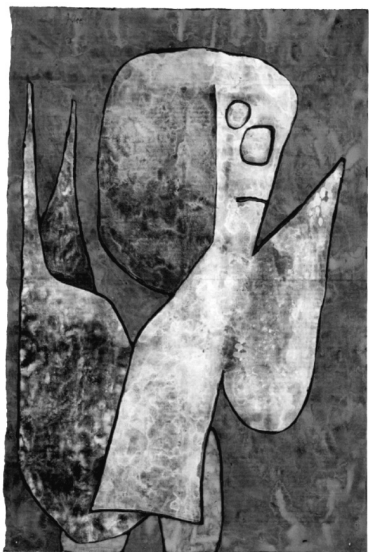


Fig. 6. Paul Klee, *Ángel pobre*, 1939.



Fig. 7. Paul Klee, *Ángel desbordado*, 1939.

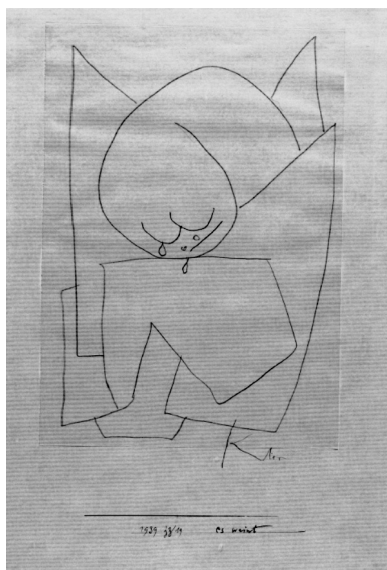


Fig. 8. Paul Klee, *Ángel que llora*, 1939.



Fig. 9. Paul Klee, *Ángel campana*, 1939.

También hay entre ellos representaciones del mal: en 1939, Klee pinta a *Mephisto como Pallas*, escondido en el casco llameante de la diosa de la guerra, y ese mismo año pinta a *Leviatán*, al demonio y al ángel *comeniños*. Esas figuras temibles contrastan con la frágil humanidad de aquellos otros ángeles:



Fig. 10. Paul Klee, *Demonio*, 1939.



Fig. 11. Paul Klee, *Mephisto como Pallas*, 1939.

Su más sobrecogedora representación angélica es la que ocupa su último cuadro, el que dejó en su caballete antes de morir, casi como un testamento. En él, al pie de diversas figuras enigmáticas, hallamos un espacio fantasmal en que luchan Jacob y el ángel, evocando al mensajero final, el de la muerte; se trata de un tema obsesivamente frecuentado por la pintura, con muestras célebres en Rembrandt, Delacroix, Moreau, Chagall o Gauguin.

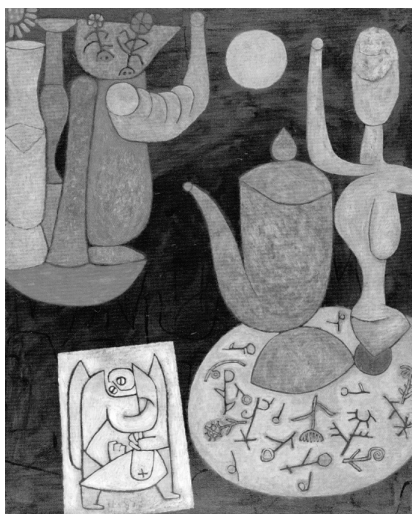


Fig. 12. Paul Klee, *Última naturaleza muerta*, 1940.



Fig. 13. Rembrandt, *La lucha de Jacob y el ángel*, 1659.

El otro gran pintor de vanguardia que cultiva la iconografía angélica es Marc Chagall, estrechamente vinculado con lo poético y lo bíblico, cuyos lienzos están poblados de figuras ingravidas que vuelan o flotan como pájaros y ángeles en un universo fantástico. Chagall estuvo integrado en el círculo de los escritores ya desde muy temprano, cuando a finales de 1911 alquiló uno de los estudios de La Ruche en París, y allí coincidió con Blaise Cendrars y muchos otros vanguardistas que lo acogieron en su entorno. Henry Miller lo llamó “poeta con alas de pintor”<sup>9</sup>, y Cendrars le dedicó dos composiciones en *Diecinueve poemas elásticos*, donde lo situaba “en las escalas de la luz”<sup>10</sup>. Según sus propias declaraciones, su fuente fundamental de inspiración son los iconos rusos, donde, como en los *beatos*, las figuras aéreas resultan familiares. A Apollinaire —cuya poesía está signada igualmente por el simbolismo angélico— le hizo varios retratos, y lo llamó “Zeus dulce” que “en versos, números y sílabas corrientes, iba trazando para nosotros un camino”<sup>11</sup>. Apollinaire, por su parte, lo introdujo en la galería de Herwarth Walden, que organizó su primera exposición individual en el Berlín de 1914, aunque pronto la muerte del poeta truncará esa amistad.



Fig. 14. Marc Chagall, *El violinista*, 1912-1913.



Fig. 15. Marc Chagall, *El circo azul*, 1950-1952.



Fig. 16. Marc Chagall, *La danza*, 1950-1952.

Su emblemática tela *La caída del ángel* refleja el clima de crispación y violencia de los años 30, y da igualmente una visión premonitrice de los peligros que advienen; con el ángel —rojo como un incendio— cae un reloj, representación del tiempo y la Historia, y hay también un sol que languidece, una mujer que protege a su hijo, un judío con las tablas de la ley y un

<sup>9</sup> Ángeles Caso, “Las alas del poeta”, en Jean-Louis Prat, *Chagall*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2012, p. 73.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>11</sup> Chagall, *Mi vida*, p. 137.

Cristo crucificado. Las imágenes populares y religiosas del cuadro ven caer en llamas al ángel con todas sus connotaciones: hay un mundo que muere y una irrupción brutal de la violencia y el dolor.



Fig. 17. Marc Chagall, *La caída del ángel*, 1923-1933-1947.

La vocación por las figuras angélicas puede hallarse también en los pintores latinoamericanos del periodo. La vemos por ejemplo en el argentino Xul Solar —elogiado por Jorge Luis Borges y Aldo Pellegrini por su vocación mística y su culto al arcano, y que a menudo expuso con Norah Borges—, aunque no se aprecia en él esa representación alegórica del periodo histórico que daban Klee o Chagall. Sus piezas evolucionan desde cierta filiación con el simbolismo hasta figuraciones de corte futurista, con híbridos de máquina y humano:



Fig. 18. Xul Solar, *Dos Anjos*, 1915.



Fig. 19. Xul Solar, *Pliente*, 1919.

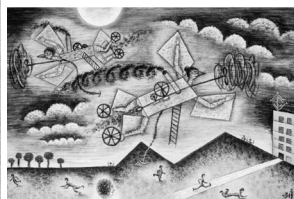


Fig. 20. Xul Solar, *Mestizos de avión y gente*, 1936.

En el caso de Norah Borges los ángeles tienen la significación religiosa convencional, y son un hilo conductor de toda su producción. Los vemos por ejemplo en la ilustración que prepara para la revista *Grecia* en 1920 —la xilografía *El ángel del violoncello*—, o en la que acompaña a los ángeles de Alberti en *La Gaceta Literaria*, en 1929.

#### El Ángel del violoncello



GRABADO DE  
NORAH BORGES

Fig. 21. Norah Borges, *El ángel del violoncello*, 1920.



Dibujo de Norah Borges para ilustrar los ángeles de las ruinas. Publicado en *La Gaceta Literaria*, vol. 49, 1 de mayo de 1929.

Fig. 22. Norah Borges, ilustración para “Los ángeles de las ruinas” de Rafael Alberti, 1929.

Sus ángeles, de una apariencia candorosa y naturaleza femenina, fueron comentados en 1927 por Benjamín Jarnés en *La Gaceta Literaria* de Madrid, y en 1935 por Gabriela Mistral en *La Nación*. Para la poeta chilena, los colores

de Norah pintan “este mundo, pero en su piel de infancia, en sus facciones sin años”<sup>12</sup>. Ramón Gómez de la Serna elogiaría en 1945 su exaltación del ensueño y la melancolía en seres “hermosos como manzanas, verdaderos ángeles”, y Rafael Alberti le dedica versos en su libro de 1948 *A la pintura*:

*Norah Borges, arcángel reclinado  
sobre una balaustrada,  
pensativo, azulado y sonrosado.  
Sirena dulce enamorada*<sup>13</sup>.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial no interrumpe la vocación de los artistas por esa iconografía. Entre sus cultores puede recordarse por ejemplo al cubano Wifredo Lam, que imprime a esas figuras una original identidad a través de un intenso mestizaje. En *La mañana verde* (1943), hay una figura angélica amestizada con emblemas de la selva cubana, y en *Anunciación*, de 1945, vincula lo tradicionalmente cristiano con los ritos afrocubanos, sugeridos en las máscaras del rostro de la Virgen y del ángel, y en todo el dinamismo del conjunto poblado de alas. Más tarde, en 1947, su *Natividad* insiste en las presencias aladas, aunque añade una carnalidad inédita a la escena:



Fig. 23. Wifredo Lam,  
*La mañana verde*, 1943.



Fig. 24. Wifredo Lam,  
*Anunciación*, 1945.



Fig. 25. Wifredo Lam,  
*Natividad*, 1947.

<sup>12</sup> Norah Borges, *Casi un siglo de pintura*, ed. Ana Martínez Quijano, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1996, p. 17.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

Finalmente, en este breve recorrido por los ángeles pintados de la vanguardia puede mencionarse también a Dalí: desde los años cuarenta sus estudios de ángeles empiezan a protagonizar sus cuadros, y en los sesenta prepara las ilustraciones para la *Divina Comedia* —en la estela de Blake—. A 1974 pertenece *El ángel de la alquimia*, donde el *gouache* y la pintura dorada sobre papel dejan vislumbrar a un ángel especialmente inquietante, porque su cabeza resulta ser una calavera. Pintado en la madurez de sus setenta años, pudiera ser, otra vez, ese ángel de la muerte que Paul Klee retratará en sus últimos días para mirarlo a los ojos.

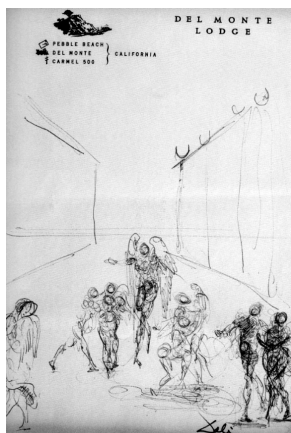


Fig. 26. Salvador Dalí, *Estudio de ángeles*, 1940-1950.



Fig. 27. Salvador Dalí, *El ángel caído*, 1964.

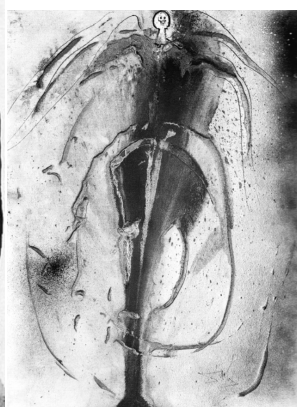


Fig. 28. Salvador Dalí, *El ángel de la alquimia*, 1974.

### ÁNGELES ESCRITOS

Unos célebres versos de Rilke, incluidos en la primera de sus *Elegías de Duino* (1912-1922), inauguran la concepción poética del ángel nuevo, una figura no necesariamente religiosa y de nutrida presencia en las primeras décadas del siglo xx:

*¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los órdenes  
angélicos? Y aun suponiendo que un ángel me estrechara  
súbitamente contra su pecho: mi ser quedaría extinguido  
por su existencia más fuerte. Pues lo hermoso no es más  
que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar,  
y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente,  
rehúsa destruirnos. Todo ángel es terrible.*

[...] ¡Ay!, ¿a quién podremos recurrir? No a los ángeles, ni tampoco a los hombres...<sup>14</sup>.

Ese *ángel terrible* es de nuevo el ángel de la muerte, el que combatió con Jacob y que tanto se ha proyectado en el mundo del arte. La presencia de ese ángel elegíaco aparece desde los primeros poemarios de Rilke —*Libro de las imágenes* (1902-1906), y *La vida de María* (1913)—, pero son las elegías duinesas el monumento a su figura. La segunda elegía —inspirada en los ángeles del Greco contemplados en Toledo— es aún más explícita que la primera en su vínculo con la muerte:

*Todo ángel es terrible. Y no obstante, ¡ay de mí!,  
yo os canto, casi mortíferos pájaros del alma,  
sabiendo lo que sois*<sup>15</sup>.

La quinta se dedica a los saltimbanquis de Picasso, vistos como ángeles que viven entre la vida y la muerte —una interpretación aérea cercana a la de Chagall—, y que caen dramáticamente como la fruta madura: “cien veces al día del árbol del movimiento [...] caes al suelo y das contra la tumba”<sup>16</sup>, leemos en versos que no pueden dejar de recordarnos al Altazor huidobriano. La décima elegía nos ofrece una visión inquietante y funérea: las calles angostas de la Ciudad del Dolor, donde el joven muerto avanza ingrávito hacia la garganta del valle bajo las altas estrellas, y

*Solitario, el muerto asciende hacia allá, hacia la montaña del dolor original.  
Y ni siquiera repercute su paso a través del hado sin sonido*<sup>17</sup>.

Esa imagen del joven muerto que avanza por el aire en pos de su sueño la encontraremos también en un *ángel* nerudiano, el joven poeta Alberto Rojas Giménez, en la inolvidable elegía residencial dedicada a su muerte. En sus memorias, Neruda recuerda que Rojas escribía “siguiendo las enseñanzas de Apollinaire” y que su “figura lo iluminaba todo”, “hacía volar la belleza de todas partes, como si animara a una mariposa escondida...”<sup>18</sup>. En el poema, el

<sup>14</sup> Rainer Maria Rilke, *Nueva antología poética*, ed. y trad. de Jaime Ferreira, pról. de Jaime Siles, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 207.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>18</sup> Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, pp. 60-61.



joven poeta repentinamente fallecido viene volando entre “plumas que asustan” e imágenes de cementerio marino, que evocan, según el propio Neruda, la lluvia terrible que durante aquellos días había anegado el camposanto:

*Oigo tus alas y tu lento vuelo,  
y el agua de los muertos me golpea  
como palomas ciegas y mojadas:  
vienes volando*<sup>19</sup>.

La naturaleza angélica de Rojas, que Neruda vinculara con Apollinaire, recuerda la obsesión del joven fallecido por el autor de los *Caligramas* y gran continuador de la propuesta de Rilke. El poeta francés hizo de los ángeles cotidianos un *leitmotiv* que recorría sus versos, en abierta oposición al maquinismo y materialismo que llegaba con el nuevo siglo, y como figuras mediadoras entre el mundo y el trasmundo. En sus versos las sirenas son criaturas aladas, los ángeles tejen “cielos nuevos con seda de oraciones”, los aviones pueden ser Lucifer y también el “Arcángel de alas radiantes”, el Mediterráneo es “blando como un nido de arcángeles”, y un oficial que pasa al galope es “un ángel azul en la lluvia gris”. En esa casa de los muertos que semeja la gran ciudad con sus escaparates, un ángel de diamante quiebra “todas las vitrinas / y los muertos se me acercaron / con aires del otro mundo”; ángeles son los que habitan la nieve, el eremita es un ángel viejo, y puede ser un ángel la paloma apuñalada en el surtidor, o el poeta encerrado en un espejo<sup>20</sup>:

<sup>19</sup> Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, ed. de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1987, p. 286.

<sup>20</sup> Guillaume Apollinaire, *Poesía (El bestiario. Alcoholes. Caligramas. Poemas divinos)*, trad. de Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 130, 181, 195, 198, 239, 99, 115, 134, 236, 221.

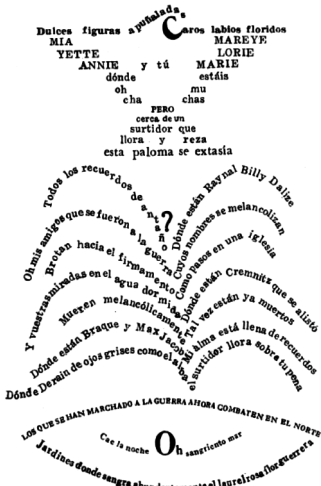


Fig. 29. Guillaume Apollinaire, “La palma apuñalada y el surtidor”, *Caligramas*, 1913-1916.

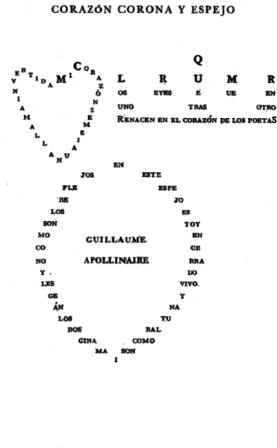


Fig. 30. Guillaume Apollinaire, “Corazón corona y espejo”, *Caligramas*, 1913-1916: “En este espejo estoy encerrado vivo y natural como son imaginados los ángeles y no como son los reflejos”.

Entre los poetas de la vanguardia hispánica son sin duda Vicente Huidobro y Rafael Alberti los principales cultores de esa poética de los ángeles, aunque son muchos más los que frecuentan el símbolo. Así, Luis Cernuda en *La realidad y el deseo* (1932-33) habla del amor como “ángel terrible”, y Gerardo Diego les dedica su libro *Ángeles de Compostela* (1936-1952), elaborado desde “la nostalgia y el dolor de años procelosos, once de ellos en Francia, en el tiempo en que los caminos de la España peregrina estaban encharcados de sangre”, según comenta Rafael Gómez de Tudanca<sup>21</sup>; en su rigurosa configuración como retablo románico se distinguen los cuatro ángeles de piedra del Pórtico de la Gloria (que él llama Maltiel, Uriel, Urján y Razías) y cuatro ángeles de agua: de la niebla, de la ría, de la lluvia y del rocío.

De esa pluralidad semántica del ángel nuevo da cuenta también la célebre interpretación lorquiana del ángel y el duende popular. El poeta, que ya había dedicado en su *Romancero gitano* (1928) poemas fervorosos a San Miguel (Granada), San Rafael (Córdoba) y San Gabriel (Sevilla), ligados plenamente a la tradición, es también autor de una enigmática representación de Luzbel (c. 1928).

<sup>21</sup> Gerardo Diego, *Ángeles de Compostela*, prólogo de Rafael Gómez de Tudanca, introducción de Javier Díez de Revenga, facsímil de los manuscritos originales, ilustraciones de Felipe Criado, Vigo, Xunta de Galicia, 1996, p. 7.



Fig. 31. Federico García Lorca, *Luzbel*, c.1928.

En cuanto a su conferencia “Juego y teoría del duende” —leída en Buenos Aires en 1933—, supone una reflexión que asimila el ángel y el duende, respectivamente, a la luz y la sombra, para concluir que la lucha del hombre y el artista no es con el ángel sino con ese duende que habla de lo oscuro, de “las últimas habitaciones de la sangre”; desciende —nos dice— del demonio de Sócrates y Descartes, y arrastra “por el suelo sus alas de cuchillos oxidados”:

¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas<sup>22</sup>.

Pero el homenaje más directo de la generación del 27 al *ángel nuevo* es el que articula Alberti en *Sobre los ángeles* (1929), donde acusa el quebranto por la pérdida definitiva del paraíso. Por sus versos pululan ángeles derrotados, entre visiones sombrías y apocalípticas de soledad y desamor:

<sup>22</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, III, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Instituto Cervantes y RBA, 2005, pp. 128-129, 138.

*Catástrofes celestes tiran al mundo escombros,  
 alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas,  
 restos de ángeles.  
 No hay entrada en el cielo para nadie*<sup>23</sup>.

La casa celeste que antes acogiera el amor y la belleza se ve convertida en “cielos de azufre, / mares de vinagre”, donde “la luna transparente el esqueleto de los lagartos”. Las visiones son luctuosas y espeluznantes en una atmósfera de pesadilla, por donde deambulan ángeles despojados de su primitivo fulgor: el de los números —amortajado entre cifras—, el desafortunado, el mohoso y el ceniciento, el ángel de carbón —“feo, de hollín y fango”—, el entrañable ángel tonto, los ángeles sonámbulos perdidos entre “los sótanos lentos de la sangre” y “los tubos de los huesos”, y también los ángeles colegiales que saben que “las estrellas errantes son niños que ignoran la aritmética”<sup>24</sup>. Desplomados en la tierra, acogen el combate interior de la luz y de las nieblas en el propio cuerpo, quemado y ya sin plumas en las alas. Todo el poemario se convierte en un exorcismo del dolor, y en él espejean los demonios interiores y sus fantasmagorías como figuraciones del yo y de su lucha agónica, en medio de paisajes interiores devastados. Se trata de un descenso órfico, un viaje abisal o de catábasis por espacios oscuros entre huesos y tumbas, y esos ángeles no dejan de ser máscaras o imposturas del poeta. A través de cada una de sus muecas y contorsiones se delata una pena o una traición —como el “secuestro, por el mar, de los hombres que quisieron ser pájaros”, o “la muerte del agua que siempre miró al cielo”—, y en ellas se esconde también una poética, un elogio de la fealdad, porque “una rosa es más rosa habitada por las orugas”<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Fundación El Monte y Residencia de Estudiantes, 2003, p. 168.

<sup>24</sup> *Ibídem*, pp. 131, 193, 158, 173, 186.

<sup>25</sup> *Ibídem*, pp. 180, 198.



Fig. 32. Rafael Alberti, *El ángel bueno*, 1947.

*Sobre los ángeles* fue escrito entre 1927 y 1928, en un momento de intensa crisis personal de su autor, y fue presentado en 1928 en la Residencia de Estudiantes por Pedro Salinas, que proyectó imágenes de ángeles románicos y nombró a los Beatos medievales como el correlato al que intrínsecamente remiten.



Fig. 33. "El ángel de la quinta trompeta", Beato de Liébana, siglo x.

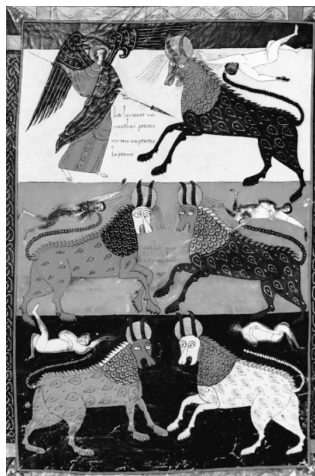


Fig. 34. "Apertura del pozo del abismo y subida de las langostas", Beato de Liébana, siglo x.

Entre las aportaciones americanas al símbolo del ángel, ya hemos comentado la contribución ensayística de Borges, y cabe recordar también los versos que le dedica: en *Fervor de Buenos Aires* (1923) recurre a su misterio y compara a la noche con el plumaje del “Ángel / cuyas alas tapan el día”, y al poniente lo presenta como un Arcángel que tiraniza el camino<sup>26</sup>. Podemos aún encontrar la imagen en *La cifra*, de 1981, donde su presencia oscura, vista como doble o espejo, acusa un hondo fervor religioso:

### El Ángel

*Que el hombre no sea indigno del Ángel  
cuya espada lo guarda  
desde que lo engendró aquel Amor  
que mueve el sol y las estrellas  
[...] Que recuerde que nunca estará solo.  
En el público día o en la sombra  
el incesante espejo lo atestigua;  
que no macule su cristal una lágrima.  
Señor, que al cabo de mis días en la Tierra  
yo no deshonre al Ángel<sup>27</sup>.*

Mucho más humana y próxima es la figuración angélica propuesta por César Vallejo en su *Traspié entre dos estrellas* —de *Poemas humanos* (1939)—, con un título bastante elocuente, y personajes que se acercan a los ángeles de Alberti o Klee. Son “el que tiene chinches, el que lleva zapato roto bajo la lluvia, el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas”; no se corresponden con la armada celeste, pero incluyen un hondo sentido de la *pietas* cristiana, y se debaten entre la vocación ascensional y la condena a la caída inevitable:

*iHay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera  
tienen cuerpo,  
[...] parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír  
claros azotes en sus paladares!*

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 43, 49.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, Sabadell, Emecé, 1989, p. 320.

*Vánse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen  
y suben por su muerte de hora en hora  
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo...*<sup>28</sup>.

No obstante, las figuraciones angélicas pueden también ser divertidas, como ocurre en la conocida sección 1 de *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo, donde se evoca la tradición de Eros, dios alado, en la presentación del amor por una mujer que sepa volar:

Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres [...] me abrazaba con sus piernas de pluma [...] durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles [...] ¡Qué voluptuosidad la de pasarse los días entre las nubes [...] la de pasarse las noches de un solo vuelo!<sup>29</sup>.

Ese es el clima —la atmósfera— en que se fragua desde 1919 hasta 1931 el homenaje poético al ángel caído de Huidobro: *Altazor*. Su protagonista tiene algo de Luzbel, pero es un Luzbel grotesco y patético —“Con dolor de límites constantes y vergüenza de ángel estropeado / Burla de un dios nocturno”—, tremendamente humano, que increpa al dios que le niega el consuelo de la eternidad y lo convierte en “perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella / perro lamiendo tumbas”<sup>30</sup>. *Altazor* es pájaro, ángel y luciérnaga, es Ícaro y Satán de “alas marchitas” y “gritos en las alas”<sup>31</sup>. Su condición de criatura angélica queda patente sobre todo en el canto 1:

*Soy el ángel salvaje que cayó una mañana  
En vuestras plantaciones de preceptos.  
[...] Sobre el sepulcro de Dios  
sobre el bien y el mal  
soy un pecho que grita y un cerebro que sangra*

<sup>28</sup> César Vallejo, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 1988, p. 261.

<sup>29</sup> Oliverio Girondo, *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, en *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1994, pp. 157-158.

<sup>30</sup> Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor de cielo*, ed. de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1986, p. 68.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 68, 71.

*soy un temblor de tierra*

[...] *Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo*<sup>32</sup>.

En las prosas de *Temblor de cielo* continúa la actitud, pero se busca el exorcismo de esa maldición: la pieza es un paseo por el amor y la muerte, dedicado a una mujer que puede vislumbrarse como un modo de Eurídice salvadora, y un terremoto en el cielo provoca la muerte de Dios y la liberación del ángel prisionero: “las serpientes iluminadas de la tempestad corren a saltos en pos del ángel libertado imposible de atrapar”<sup>33</sup>. Esa catarsis se proyectará después en una nueva actitud del poeta, cuyos versos acogerán un humanismo sereno y esperanzado, aunque en algunos momentos se crispará en imágenes que reviven la tragedia de Altazor. A pesar de los acontecimientos dramáticos que seguirán después con la irrupción de una nueva guerra mundial, será posible el milagro del vuelo, en la certeza de que la misión del poeta es construir para el hombre un poco de esperanza.

CODA

El ángel es, tal y como lo afirmara Borges, la única de las criaturas imaginarias que sobrevive a la invasión del racionalismo y la mecanización contemporáneas. Su pervivencia confirma la necesidad de colmar el vacío dejado por la progresiva retirada de lo espiritual en nuestra vida cotidiana, y tiene que ver con la explicación cortazariana para la pervivencia de la fantasía: el hombre necesita aún y siempre abrir la puerta del zaguán y hallar el prado donde relincha el unicornio.

Durante la vanguardia histórica, la figura del ángel se hará espejo de las tribulaciones existenciales del artista, y como tal permanecerá después en su imaginario: estará en la “Sinfonía de cuna” de Nicanor Parra, con su ángel absurdo, feo y fatuo (*Poemas y antipoemas*, 1937-1954), o en el “ángel fieramente humano” de Blas de Otero (1950), y también en el cine (e.g. *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders), o en narraciones como “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez (1972) o *La fiesta de la insignificancia* de Milan Kundera (2014). Quebradizos, fantasmagóricos, trágicos o esperpénticos, son espejo del hombre, su angustia ontológica y su eterna sed de infinito.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 73-74.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 154.



LA MEMORIA ALEGÓRICA:  
LO VISIAL Y LO MÁGICO EN ROSAMEL DEL VALLE

Macarena Urzúa Opazo\*

En los años cincuenta, un poeta chileno deambula por la ciudad de Nueva York con una cámara Leica colgada al cuello y un cartel que dice: “SOY ROSAMEL DEL VALLE / POETA / NO SE HABLAR INGLES” (Sanhueza 8). Así Rosamel del Valle (1901-1965), fotografía la ciudad y escribe sus crónicas sobre Nueva York, ciudad a la que llega en 1946 a petición de la oficina de las Naciones Unidas, que solicita a la embajada chilena un funcionario<sup>1</sup>. Rosamel del Valle al llegar a Nueva York, había publicado varios libros de poemas, así como también había sido incluido en la renombrada *Antología de poesía chilena nueva* (1935), editada por los poetas Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

Del Valle lee en francés —es un políglota autodidacta— textos de Apollinaire, Rimbaud, Verlaine, Lautreaumont y Gerard de Nerval, entre otros. Este es el contexto socio-cultural en el que del Valle desarrolla su obra; marcado por variadas influencias, como la poesía francesa, las vanguardias y la importante presencia de lo visual, como se verá más tarde en su estadía en Nueva York, a través de su afición por la fotografía y el cine. Se sabe por medio de Hernán Castellano Girón, así como también por testimonios de Humberto Díaz Casanueva, que del Valle solía usar una cámara *Súper 8* para hacer videos de sus amigos. Se dice que se grabaron veladas con poetas en Nueva York, entre ellos algunos representantes de los beatniks como Allen Ginsberg. Sin embargo, no se cuenta con ningún registro de esos videos y aparentemente las cintas estarían ilocalizables. En cambio, sí contamos con algunas imágenes de Rosamel con Díaz Casanueva en Nueva York, las que aparecen en la película realizada por Rodrigo Díaz, una trilogía sobre Rosamel, Humberto Díaz Casanueva y Ludwig Zeller, llamada *Los videntes* (2011).

---

\* CIDOC-Escuela de Literatura, Universidad Finis Terrae.

<sup>1</sup> El nombre real de Rosamel del Valle, según el carnet de identidad era Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez, y que cambiará su nombre a Rosamel del Valle, debido a un romance que el autor tuvo con una costurera llamada Rosa Amelia del Valle. Así lo ha señalado el escritor Leonardo Sanhueza en su artículo “Rosamel del Valle. Un poeta del porvenir”, 10. Leonardo Sanhueza realiza una edición en donde recopila toda la poesía de Rosamel del Valle, *Obra poética* (Juan Carlos Sáez editor, 2000). De este volumen he extraído la mayoría de la bibliografía en relación a del Valle, asimismo agradezco a Leonardo Sanhueza, a quien debo el conocimiento de datos y anécdotas “rosamelianas”.



Fotogramas del documental *Los Videntes* de Rodrigo Díaz

Para Ginsberg, según cuenta Hernán Castellano Girón, Rosamel era el poeta visionario más extraordinario que había conocido. “Yo vi unas películas de ocho milímetros filmada por Rosamel donde aparecía Ginsberg con otros poetas de la Gran Manzana, mientras recitaban sin voz, danzaban y se divertían frente al lente mágico... (p. 232)”. Como un lente mágico que registra crea y transforma, creo que debemos imaginar las películas, leer sus poemas, cartas, crónicas para ver tras el objetivo junto a este poeta visionario y fotógrafo aficionado, quien ve en ese lente mágico una posibilidad de ser parte de lo nuevo. En la siguiente carta de Rosamel a su amigo Humberto Díaz Casanueva, le comenta con fascinación de un nuevo invento:

...dejando de lado la técnica atómica de los “3 dimensions” —muy interesante— pero en la que el drama o la comedia no pueden entrar, ya que se trata de trucos espectaculares, acaban de presentar el invento francés del “cinemascope”, maravilloso y formidable y en el cual podrá entrar todo cuanto a la creación cinematográfica se refiere” (del Valle, p. 324)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Carta escrita desde Nueva York, fechada el 4 de octubre 1953; antologada la selección de la correspondencia entre Díaz Casanueva y Rosamel del Valle en *Brígida o el olvido* y *La Radiante Remington*, Santiago, Cuarto Propio, 2009. pp. 269-333. El cinemascope del que habla del Valle, se refiere al invento hecho en los años cincuenta, en donde el cine intenta ser tridimensional para el espectador.

Valeria de los Ríos, al analizar la literatura latinoamericana en relación a las tecnologías visuales, sostiene que: “El cine se presenta como algo nuevo y sorprendente, una fantasmagoría que mezcla una tecnología cuyo proceso de producción es ignorado por los espectadores...” (p. 173). También señala el carácter efímero de estas imágenes a diferencia de la escritura así como la relación espectadores / público versus lector / individual). Me parece que para Rosamel del Valle y Díaz Casanueva el uso de la cámara es parte de sus experiencias poéticas y de vida, pero también es para del Valle una entrada particular a la modernidad, en su condición de latinoamericano, chileno, inserto como viajero, paseante, extranjero, en el NY de los años 50. Hay que recordar que a principio del siglo xx el cine mudo simbolizaba la “vida moderna”, como sostiene Bernardo Subercaseaux. Por todo lo anterior, creo que la obra de Rosamel del Valle puede leerse desde la interdisciplinariedad, porque en ella podemos observar, como si lo hiciéramos a través de un lente fotográfico o una cámara *Súper 8*, un registro de las tendencias estéticas de la época.

En este contexto, la lectura de uno de los primeros poemarios del escritor, *País blanco y negro* (1929), nos acerca a la vanguardia, así como también a la novela *Eva y la fuga*, particularmente al surrealismo de André Breton. Novela de del Valle, que para Anna Balakian, su traductora al inglés, por su temática y elementos similares —una mujer que aparece y desaparece, bellos fantasmas— tendría más de una semejanza con *Nadja* de Breton, sería una suerte de *Nadja* latinoamericana. En ambas aparece la figura femenina que tiene la función de comunicar con otro mundo, con otra realidad, de cuestionar. Son “bellezas convulsivas”, como diría Sanhueza parafraseando a André Breton (“Reencuentro con el sonámbulo”, p. 22).

La imagen, la visualidad en los textos de Rosamel del Valle, es protagonista y sobre todo las imágenes fantasmagóricas como las que aparecen en las novelas anteriormente citadas. Veamos una cita de otra de sus novelas, *Brígida y el olvido*:

Me estremecí. Una mujer pasó casi rozándome. La noche hizo un movimiento como aclarándose un poco y hasta llenándose de cierto dulce calor. Mi pensamiento se detuvo. Caí otra vez en la nada... Aquella mujer lo había vuelto en sí... No hubo ya una sola casa a oscuras... A veces hablaba (la mujer). Pero era un pequeño ruido que salía más bien de las manos que de la boca” (pp. 190-191).

La imagen femenina como un fantasma que aparece repentinamente para iluminar, tal como la aparición de Brígida: “Sólo cuando me sentí caminando entre las dos mujeres y tomado de un brazo por cada una, me di cuenta

de que la recién llegada era Brígida. Brígida vestida de blanco, sonriente y perdida en el tiempo” (p. 191)<sup>3</sup>.

La imagen o espectro es una presencia fantasmagórica, tal como estas mujeres son apariciones: como sostiene Valeria de los Ríos es algo que está presente y ausente, visible e invisible, perceptible e imperceptible al mismo tiempo. El espectro opera como un suceso, porque su aparición sucede en la forma de una visita (p. 213).

En su libro sobre el surrealismo, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Anna Balakian describe la forma en que los surrealistas conciben la escritura poética. Para ellos el rol creativo del lenguaje era fundamental en su poesía, esta ya no era una expresión de ideas o emociones, sino la creación de una serie de imágenes que no necesariamente debían su existencia a algún tema *a priori* (“The Surrealist Image”, p. 143). Balakian retoma el siguiente postulado de André Breton quien en su artículo “Misère de la Poésie” llamó a las ideas vanas e inefectivas comparadas a la fuerza de la repentina e inesperada imagen (p. 143). Los hilos invisibles (de los que el poeta desentraña su sentido, tal como era su deber, según Vicente Huidobro) en la obra de del Valle<sup>4</sup>, devienen en las imágenes que se hallan en concordancia con las ideas en torno a la imagen poética planteada por Pierre Reverdy y por el mismo Breton cuando sostienen que la imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas; en cuanto más lejana es esta, más fuerza tendrá esa imagen y más realidad poética<sup>5</sup>. O bien, dicho en palabras de Rosamel al hablar sobre la poesía: “El paisaje / juega con cartas de música / sobre las ventanas de las palabras que escribo” (p. 72)<sup>6</sup>. Así podemos leer estos versos

<sup>3</sup> Sobre la presencia femenina en las novelas de Rosamel del Valle, es decir Eva (*Eva y la fuga*), Elina (*Elina, aroma terrestre*) y Brígida (*Brígida o el olvido*) son para Leonardo Sanhueza “eco de la serie de mujeres de *Las hijas del fuego*, de Nerval, autor, por lo demás, de cabecera del poeta chileno” (p. 23). El autor afirma también que se podrían agregar a estas las figuras de Annabel Lee e incluso las mujeres del Marqués de Sade en el “universo femenino rosameliano” (p. 23).

<sup>4</sup> Huidobro sostiene: “el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas” (*Índice de la nueva poesía americana*).

<sup>5</sup> En esta misma línea de pensamiento podríamos incluir aquí el postulado del poeta norteamericano Williams, parte de la vanguardia o *modernism*, quien afirma “Not ideas but in things”. Esta expresión llama a la escritura poética a centrarse en el objeto, y transparentarlo en el texto. Esta frase aparece en su poema de largo aliento, *Paterson*, cuyo primer tomo fue publicado entre 1946 y que Williams continuó escribiendo hasta 1958.

<sup>6</sup> En Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro, *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*, Buenos Aires, 1926. También los poetas Juan Florit, Seguel y Díaz-Casaneva contribuyeron con sus poemas en el mismo volumen. Varios de esos poemas aparecen también años más tarde en la *Antología de poesía chilena nueva*

como un lugar en donde las palabras aparecen tal como ventanas en donde asomarse y tomar aire, transformando la realidad como un mago, al decir de Rimbaud, con la varita mágica de la palabra. De esta manera, para Balakian la función del poema apunta en dirección al lector al otorgarle aquello que Paul Éluard llamó “*donner à voir*”, es decir, proporcionarle una visión.

Vemos estas imágenes cercanas al surrealismo en numerosas líneas de *País blanco y negro* (1929): “Me gusta ver pasar los peces que caen de los árboles...Vive en mí lo mágico...Me rodean cosas y sucesos pequeños. Mis ojos transforman estas cosas y estos sucesos sin el sentido que representan” (p. 49). Humberto Díaz Casanueva en su artículo “La nueva literatura chilena: *País blanco y negro* por Rosamel del Valle”, sostiene que en este libro se disuelven las rutinas de una retórica y hace hincapié en las imágenes poéticas cercanas a las vanguardias históricas, destacando también una tendencia hacia lo fantasmagórico: “Es cierto que una mujer atraviesa el libro, además de ciertas calles que nos son conocidas...En efecto, la clásica mecánica de la composición literaria desaparece” (p. 23). Se asemeja a un cuadro cubista, a velocidad o visiones de embriagados.

Es esta, la obra de Rosamel, un *País blanco y negro*, un bosque lleno de claroscuros en el que debemos penetrar, como el juego de luz y oscuridad que necesita una fotografía para ser revelada. “Es un flujo y reflujo de visiones dislocadas, anárquicas, que revelan la poderosa vida impulsiva del poeta” (p. 24), dice Díaz Casanueva en el mismo artículo; por lo tanto el libro, y más aún el poema, aparecen como una luz que debe ser desentrañada en donde el texto realiza “el juego fantástico de las imágenes” (p. 24).

En el año 1925 Rosamel del Valle forma parte del grupo de poetas jóvenes “Ariel”, que deriva del texto homónimo y de las ideas expuestas por el autor modernista uruguayo José Enrique Rodó. Como sostiene Luis Sánchez Latorre, este grupo de poetas fue el primero en reconocer la importancia del creacionismo y de la obra de Huidobro. De hecho, Florit es citado al recordar una de las acciones del grupo: “Desde la imperial de un tranvía desparramaron octavillas en que se invitaba a la rebelión ciudadana contra los viejos usos de la poesía” (“Florit” 239). En la revista *Ariel*, señala Naín Nómez, publicaban poetas como Baudelaire, Verlaine, Juan Ramón Jiménez, entre otros. El grupo “Ariel” estuvo formado por cinco poetas: Fenelón y Homero Arce, Gerardo Moraga Bustamante, Juan Florit, Rosamel del Valle y el artista Efraín Estrada. Ellos tienen poco más de veinte años cuando, a principios de 1925, resuelven fundar una revista “y asustar con ella a los burgueses pacatos y detenerlos en su lectura de los poetas antiguos”, como

---

(Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935), cuyos editores fueron como ya señalamos Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

señala Patricio Lizama en su artículo: “La revista Ariel: manifiestos y voces de la vanguardia”, p. 235). Siguiendo la idea planteada por Lizama, *Ariel* no solo tiene un manifiesto literario que lo vincula con el reciente dadaísta (1918), sino que, también, un manifiesto visual en donde se representa a un individuo moderno que rompe con lo anterior : “La sociedad emergente se visualiza de dos maneras complementarias. Los íconos de la modernidad y la civilización científico-técnica, la locomotora en movimiento, el aeroplano y los rascacielos, son cuerpos que no están tachados” (Lizama p. 238).

Lo fragmentario de la realidad y la relevancia del mundo de los sueños, y el uso de la cámara, aparecen en la poética y estética de Rosamel, acaso como una forma de aprehender una realidad más moderna, que, sin duda, crea otro paisaje, reemplazando o acompañando al ojo y la palabra. Desde esta perspectiva nos resulta fácil comprender esa fascinación por el lente mágico, la *Súper 8*, la Leica o el “cinemascope” (invento del que le habla a Díaz Casanueva en la carta ya citada): esa síntesis que capta la simultaneidad de diversos movimientos junto con la posibilidad de pasar de una imagen a otra sin intervalos largos de tiempo.



Fotogramas del documental *Los Videntes* de Rodrigo Díaz

#### LAS OTRAS ARTES Y EL MISTERIO: IMÁGENES PICTÓRICAS-POÉTICAS EN MOVIMIENTO

Rosamel del Valle escribe desde la imagen, saca fotografías, graba películas, y también escribe sobre arte, en algunas ocasiones para *La Nación* en Santiago. Resulta interesante leer en sus palabras una visita al MOMA, contada en una carta a DC, donde describe cuadros de Picasso como el *Guernica*, “Tres mujeres” de Fernand Léger, y otro de Paul Gauguin, “La luna en la tierra”. Este último se describe así:

la poesía en estado salvaje, el lenguaje ‘flotando en bruto’, el nacimiento del primer mundo con el verde más profundo que yo he podido imaginar y con un cuerpo de mujer ‘hechizada por la luna’ como que se me cerró la garganta... Y así muchos otros, tantos, tanta maravilla reunida en un solo sitio, como uno reúne a la poesía alrededor de la mesa de trabajo. Parece que el mundo fuera eso solamente (Carta a Díaz Casanueva, pp. 196-197).

El mundo de lo visual y pictórico es también para del Valle una parte del mundo poético y, por lo tanto, puede captar simultáneamente diversos movimientos e imágenes, en un solo cuadro.

En la misma carta continúa con su descripción, o más bien crónica, de su visita al museo, lo que le permite reafirmar la concepción que ambos tienen sobre la poesía que escriben:

He tenido en mis narices, en mi garganta, en mis ojos, en mi ser todo, la neta y auténtica maestría de esos artistas. Ellos pudieron pintar “rafaeles” si hubieran querido. Es la confianza en la capacidad, en la maestría, en saber hacer las cosas. No se diga, como en Chile, que son infantiles, primarios, extravagantes. No. Ahora comprendo mucho más eso. Es como uno, usted y yo, que podríamos hacer el soneto perfecto, la oda con todos sus atributos, la poesía con toda su coreografía inmediata. Y no lo hacemos, simplemente porque no lo queremos (p. 194)<sup>7</sup>.



Fotografía. Rosamel del Valle en Nueva York. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional (alrededor de 1952).

<sup>7</sup> Cartas escritas desde Nueva York a Díaz Casanueva. Aparecen citadas en *La Medusa y otros textos inéditos*, fechadas en 1946.

Del Valle es plenamente consciente de su deseo de ruptura con lo conocido, llevándolo a declarar que él como poeta ya no persigue una forma, sino que prefiere entregarnos sus vistas, panorámicas, estereoscópicas.

Desde este lugar podemos leer el siguiente fragmento de su crónica “Mary Allan va a Baltimore”:

Fui a una galería de arte donde hay un cuadro de Gaugin. Un cuadro que para admirarlo y recordarlo y no olvidarlo jamás basta con decir una palabra: Tahití...yo estaba en un mundo Gaugin y un color que hace ruido no podía extrañarme...yo estaba llevado por algo, sujeto por hilos invisibles, enredado en algo así como el peso que debe poner la noche en las escamas de los peces. Y sentí que también había entrado la obscuridad en el cuadro de Gaugin. Y, lo curioso, en mi corazón... Y también hay que creerme si digo que entonces, solamente entonces, me sentí el extranjero más nostálgico de Nueva York (p. 53).

Para Rosamel, el arte, la ciudad, las calles, el paseo, las fotografías y postales imaginarias, le van revelando constantemente realidades, imaginarios, los que iluminan sus visiones de ardillas, esculturas y huellas que se esconden y se le revelan, abriendo al mismo tiempo un espacio para la nostalgia. Su escritura es una apertura de cámara (ojalá cinemascope) que le permite mirar por la rendija un pedazo de su tierra. El creacionismo, del que también se nutre del Valle, está presente en la memoria del poeta, quien no buscará representar la naturaleza o un momento, sino que imágenes que desentrañen esos hilos invisibles que saquen a la luz ese peso de la noche, que revelen aquellos disparos de luz de lo que escribe con su Leica. Su poética, entonces, opera como una cámara fotográfica, donde son expuestas tanto las luces como las sombras que habitan su poesía:

*Mi sombra y tu sombra  
Hablaban del sol extranjero  
De la caja de música que todos  
Llevan debajo de la lengua  
En el país del corazón colgado  
Sobre la ciudad  
Entre dos ríos apretados de gaviotas  
Y aceitosos remolcadores*

(“Viaje a Bear Mountain”, p. 182 oc II)



En este poema, “Viaje a Bear Mountain” se dirá en otro verso: “el sol es el ojo que mira”. La luz aparece como una visión que necesita también de la sombra, la oscuridad, el juego de claroscuros como en un cuadro, como en un laboratorio cinematográfico. En el poema aparecen descritas diversas temporalidades, lugares, Nueva York, París, el río Sena, la música, mujeres, personas y el sujeto poético es quien habita al mismo tiempo que rememora todos estos espacios. Es decir, el poema sugiere la sensación de simultaneidad: el pasar de un fotograma a otro, característica inherente a la tecnología cinematográfica, donde se registra no solo una acción, o una imagen, sino varias en sincronía, resultado que se ve proyectado en una pantalla blanca, una tabula rasa, como la hoja en blanco donde la posibilidad de cualquier resultado azaroso es posible. El poema como cine, y el cine como poema. La crónica en Rosamel del Valle surge como otra imagen escrita, que se presenta en ese movimiento propio de la “retórica del paseo”, como sostiene Julio Ramos al hablar de la crónica hispanoamericana, rasgo que se hace presente en la escritura de Rosamel.

En el siguiente extracto, describe en parte el Harlem, barrio de Manhattan, habitado mayoritariamente por afroamericanos e hispanos, en “Canción negra en Harlem” de *Crónicas de Nueva York*:

Y Harlem canta. Canta, sin duda, hacia el futuro. Como los judíos sueñan con la Tierra Prometida, ¿por qué no soñar ellos en una época prometida?... Mientras tanto, la primavera sigue siendo negra, a menudo. Y las heridas crecen en el jardín público. Pero las jóvenes negras cantan y siguen otro camino... Harlem canta. Y el río atraviesa Manhattan. Y sus aguas son negras y silenciosas. Un gran arroyo casi oscuro entre el Este y el Oeste. Más acá bulle la gran Manhattan, con el Central Park, la Quinta Avenida, el Times Square, Wall Street. Más allá el Bronx con sus colinas y bosques fantásticos. Y en el centro, la estrella de Harlem. La estrella de Baltasar en busca del Niño de que hablan los pastores (p. 49).



Fotograma del documental *Los Videntes* de Rodrigo Díaz

En esta crónica, sorprende en primer lugar la sensación que tiene del Valle como periodista del momento histórico y cultural que vive Harlem. Por otra parte, el poeta capta algo esencial, se siente testigo y parte de la postal recreada en su escritura. El canto, el ritmo, parecen empapar esta crónica, al llamar este barrio una estrella de Nueva York. La postal olvidada, la poesía vivida en la ciudad que para Rosamel es su París: “Anoche he subido al piso 28 de mi hotel, a la terraza —me escribía poco después— y me he maravillado con la vista nocturna de la ciudad, con el temible Empire State al centro. Me sentí cerca del cielo y del dios desconocido que existe por y para los poetas” (Arce, pp. 97-98)<sup>8</sup>.

La idea de la memoria como una cámara fotográfica que registra vivencias, transformando la experiencia en palabras e imágenes, se hace presente otra vez en la poética rosameliana. Es en esa memoria alegórica o mágica donde se forman las imágenes, para luego ser reveladas como poemas.

La película necesita luz para ser revelada y oscuridad para ser descubierta, como el país blanco y negro, la poesía será así una sucesión de imágenes, como un caleidoscopio, que si recordamos su etimología, es observar formas hermosas. Así la tira de pruebas de ese rollo de fotos es el álbum de crónicas escritas por el poeta, quien llevaba colgada a su cuello una cámara y un cartel. Del Valle escribe sus crónicas desde la poesía, así es como su habitar se plaga de imágenes, colores, sensaciones que traspasan la hojas y nos permiten ver, como un caleidoscopio, una imagen sacada con su Leica como en esta foto del poeta con una ardilla en Central Park, a la que podríamos agregar el siguiente extracto como pie de foto:

Ayer pasé gran parte de la tarde en el Central Park. Es decir, como hace un año, volví a tenderme en el césped a perderme entre los boscajes a monologar con las ardillas... Y luego en lo más enmarañado de un rincón solitario, tuve la grata sorpresa de encontrarme con la estatua de Schiller, perdida como un sol de otro mundo en las ramas. Mi único pensamiento fue entonces el de que, en verdad, la poesía no vive sino en lo oculto. Es decir en lo que menos se ve (“Diario de un extranjero en Nueva York”, p. 186).

---

<sup>8</sup> Carta a Homero Arce, incluida en “La mágica existencia de Rosamel del Valle”.



“La ardilla de Central Park”. *La Nación*, 28 de mayo de 1972. Licha Ballerino.

Veamos el poema “Memoria”, el que puede leerse como una postal y también como una poética:

*Pienso en la ciudad que ha perdido mi corazón  
Océano de memoria, país de color sin nombre*

.....

*Alrededor de palomas ciclistas.*

*Hay que romper la memoria, el tiempo que rema desde el fondo  
de los años,*

.....

*Digo las cosas de los ojos, las cosas del corazón o los cielos en tempestad  
Vivo sobre el reflejo de estas ciudades nocturnas (p. 314).*

En este texto, el sujeto poético declara romper la memoria y decir lo que se ve o se siente más allá del recuerdo que está siempre bajo peligro de anquilosarse.

#### LA POESÍA Y EL MISTERIO, VIDENCIA POÉTICA

Del Valle en su texto “Poesía”, se refiere a la idea de la videncia poética como un extraño secreto que tiene y que lo distingue del resto de los seres. Así afirma que la poesía sí obedece a la ley y a la forma: “[...] la poesía obedece a un esfuerzo de inteligencia, a un control vigoroso de la sensibilidad y su

expresión extrae al ser del sueño en que se agita... Pero entonces ¿qué sería la poesía?: Nada más irreal que la existencia” (p. 5)<sup>9</sup>.

En un pasaje de “Diario de un extranjero en Nueva York”, da cuenta de algunas de sus impresiones en torno a qué es lo poético y el lugar que tiene, y en el que se encuentra, con la poesía, en lo que está oculto para el resto. Al deambular una tarde por Central Park, en un texto ya parcialmente citado, dice:

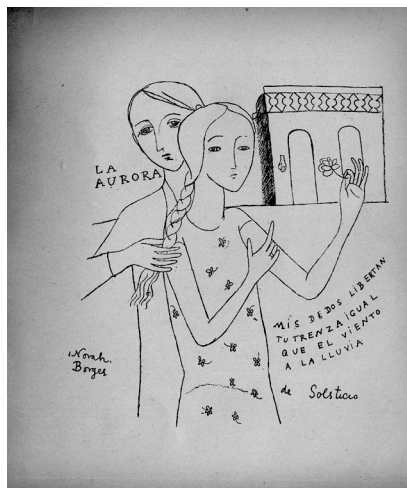
Pero de pronto me sentí fatigado al contacto de tanto prodigio y opté por perderme definitivamente al través de los pequeños bosques y de las pequeñas colinas floridas. Y luego, en lo más enmarañado de un rincón solitario, tuve la grata sorpresa de encontrarme con la estatua de Schiller, perdida... Mi único pensamiento fue entonces el de que, en verdad, la poesía no vive sino en lo oculto. Es decir en lo que menos se ve (p. 186).

Este pasaje del diario de escritor nos habla de la constante búsqueda por la imagen poética que aparece develada como un misterio resuelto. Anteriormente en ese mismo diario, relata su errar por el parque, en el que, de casualidad, se encuentra con la estatua de Schiller. Para Rosamel del Valle, el poema siempre es videncia y alegoría, remite a la experiencia poética develada, a la posibilidad de ir más allá, de usar su pluma cual película fotográfica. Díaz Casanueva lo reafirma: “Del Valle nos da toda una magia poética a base de expresión pura tan soluble en nosotros como un misterio” (p. 26). Su póstica capta los movimientos y las pocas certezas que el escritor tiene sobre lo real. Así lo sostiene Leonardo Sanhueza, quien, a propósito de este asunto, recuerda estos versos tempranos: “No sé cómo se pueda llamar a una cosa que reúna en sí a todos los colores a la vez”. Versos que parecieran tener respuesta en el título de su libro póstumo *Adiós enigma tornasol*. La imposibilidad de aunar todos los tonos visibles y audibles, podríamos agregar, de la cámara en colores que tal vez podría haber visto del Valle. La experiencia de lo vivido, así como aquello que inspira el ser escritor, se materializa con la tecnología fotográfica y cinematográfica. La imagen en movimiento filmada, adivinamos, ya fuera por la cámara de Díaz Casanueva o de Del Valle, inventa este imaginario de la ciudad, de lo moderno, de la experiencia de esa vida de paseante en algo más real para ellos, pero sin duda más fantasmagórico para nosotros.

Quisiera por último terminar con unos versos finales del poemario *La reina de Saba* de Humberto Díaz Casanueva, publicado en 1926 por las ediciones

<sup>9</sup> Este texto fue la nota que antecedía a sus poemas publicados en la *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguila y Volodia Teitelboim, 1935, p. 102.

Panorama fundada por Rosamel del Valle junto con la revista homónima que, como toda revista latinoamericana, desapareció luego de publicarse dos números.



*El aventurero de Saba* (sin número de página)

Aquí la imagen —en este caso con dibujos de Norah Borges que ilustran el poemario— se hace presente en el inicio y el final, y estos versos pueden servir para leer en ellos una suerte de semblanza poética que encierra, creo, a la figura de su amigo y compañero Rosamel del Valle:

El aventurero de Saba tantas cosas que no dice todavía

*Cierra su abanico de imágenes*

*El tiempo desciende como un párpado*

(“Solsticio”, p. 59).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arce, Homero, “La mágica existencia de Rosamel del Valle”, *Separata 63, Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago, 1966, 97-99.
- Balakian, Anna, “The Surrealist Image”, *Surrealism. The Road to the Absolute*, Chicago, Chicago University Press, 1986, 140-169.
- Ballerino, Licha, “La ardilla de Central Park”, *La Nación*, 28 de mayo 1972, 12.
- Castellano, Hernán, “Mi memoria alegórica de Rosamel del Valle”, “Viaje a Bear Mountain”, *Un Orfeo del Pacífico: antología poética*, Lom, Santiago, 2000, 231-234.

- De los Ríos, Valeria, *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, Santiago, Cuarto Propio, 2011.
- Del Valle, Rosamel, “El espejo mágico de Manhattan”, “Magia invernal de Manhattan”, “Un árbol cree en Brooklyn”, “Edgar Allan Poe en Fordham”, “Canción negra en Harlem”, *Crónicas de New York*. Recopilación de Pedro Pablo Zegers, Santiago, RIL, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Mary Allan va a Baltimore”, *Revista Atenea* (283-284), 1948, 51-60.
- \_\_\_\_\_, “Tower Funeral Home”, *Revista Atenea* (281-282), 1948, 39 - 47.
- \_\_\_\_\_, “Walt Whitman en Long Island”, *La Nación*, 12 de junio, 1949, 2,7.
- \_\_\_\_\_, “Diario de un extranjero en Nueva York”, *Revista Atenea* (297), 180-187.
- \_\_\_\_\_, *Brígida o el olvido y La Radiante Remington*, Santiago, Cuarto Propio, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Viaje a Bear Mountain”, “Memoria”, *Obra poética. Rosamel del Valle*, Prólogo y edición de Leonardo Sanhueza, Santiago, J.C. Sáez, Dolmen 2000, Volumen II, 182.
- Díaz Casanueva, Humberto, *El aventurero de Saba. Poemas de Díaz Casanueva*, Santiago, Panorama, 1926. (En memoriachilena.cl).
- \_\_\_\_\_, “La nueva literatura chilena: País blanco y negro” por Rosamel del Valle”, *Revista Letras*, octubre 1929.
- \_\_\_\_\_, *La Medusa y otros textos inéditos*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.
- Lizama, Patricio, “La revista Ariel: manifiestos y voces de la vanguardia”, *Revista Chilena de Literatura*, 72, 2008, 235-254.
- Nómez, Naín, “Rosamel del Valle”, *Antología crítica de la poesía chilena*, Volumen 2, Santiago, Lom, 2000, 168.
- Ramos, Julio, “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- Sánchez Latorre, Luis, “Florit”, *Memorabilia (Impresiones y recuerdos)*, Santiago, Lom, 2000, 239.
- Sanhueza, Leonardo, “Reencuentro con el sonámbulo”, Prólogo, *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, Santiago, Cuarto Propio, 2009, 17-32.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura*. (Tomo IV), Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

“VALLEJO ES UNA PISTOLA AL CINTO”  
APROPIACIÓN NEOVANGUARDISTA DE TEXTOS VALLEJIANOS  
EN UN POEMA-MANIFIESTO DEL MOVIMIENTO KLOAKA (1984)\*

*Luis Fernando Chueca\*\**

UNO. En la segunda mitad de los 20, Vallejo, en Europa, donde llegó luego de publicar *Trilce* —poemario mayor de la vanguardia en español—, escribe los textos que luego integrarían *Contra el secreto profesional*, que aparecerá póstumamente, en 1973. El título —según Georgette Philippart, su viuda y editora del libro— lo decidió Vallejo al regresar de su primer viaje a Rusia en 1928. Pero “contra el secreto profesional” había sido utilizado ya por el poeta como título en un artículo publicado en la revista *Varietades* de Lima en 1927. En él, arremete contra “la actual generación de América” (la vanguardista), acusándola de “falta de honestidad espiritual” y de “continuar los mismos métodos de plagio y de retórica de las pasadas generaciones” (1996: 57). Rechaza, además, etiquetas que, como la de “espíritu nuevo”, considera “fuera del arte”, y enumera los rasgos más comunes que dichos poetas repiten, los que, a su modo de ver, por ser resultado del remedo, no los ayudan “a revelarse y realizarse”. Al final invoca “otra actitud”: propender a “un timbre humano, un latido vital y sincero [...] a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores” (*ibíd.*).

Este pronunciamiento resulta y no resulta, a la vez, extraño. No lo es porque Vallejo desarrolla allí lo anticipado en “Poesía nueva”, aparecido en 1926 en *Amauta*, en que recusa la tendencia a utilizar imágenes o un léxico vinculados con las novedades tecnológicas, y afirma que para una poesía de verdad nueva no se necesitan imágenes nuevas sino “sensibilidad nueva” (1926b:17). Pero resulta extraño porque “Poesía nueva” apareció también en el primer número de *Favorables-París-Poema*, revista de indiscutible “vanguardismo” que el poeta codirigía en Europa junto con Juan Larrea. En ella publicó también, por ejemplo, “Estado de la literatura española”, en que exhorta a “[q]ue esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas, se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador” (1926a: 7).

---

\* Este trabajo ha sido escrito en el curso de mi investigación doctoral en la Universidad Católica de Chile, apoyada durante el año 2014 por CONICYT-Chile: CONICYT-PCHA/Doctorado Nacional/2014- 63140188.

\*\* Académico Pontificia Universidad Católica de Chile.

Estas contradicciones y la excesiva generalización en contra de la vanguardia se pueden explicar a partir del tajante rechazo de Vallejo a todo programa de escuela que —en esto es enfático— constriñe la libertad creadora. Pero se entienden mejor, además, en el marco de los replanteamientos del poeta acerca de sus propias convicciones estético-ideológicas de cara a su mayor acercamiento al materialismo y al marxismo. En este proceso, en que se pregunta más sistemáticamente por las responsabilidades del escritor frente a la sociedad, hay ideas que persisten y otras que cambian, así como consideraciones estratégicas; por ejemplo, sobre cómo el arte debería contribuir a la esperada revolución socialista mundial que garantizaría la realización plena del hombre. De este modo, la extrema autoexigencia de libertad de *Trilce* para lograr una palabra auténtica que expresara con hondura vital sus radicales replanteamientos (sobre la vida, el ser humano y el lenguaje), se amplía incorporando sus nuevas preocupaciones.

En ese trance, Vallejo, como lo anuncia el título, se declara “contra el secreto profesional”<sup>1</sup>, entendido tanto como uso de técnicas aprendidas mecánicamente y que se alejan del “timbre humano”, cuanto como *arte autónomo*, ajeno “a la convulsa realidad de la época” (Del Priego: xc). A ello se dirige en el artículo citado y en el mencionado libro. En este hay apuntes sobre materialismo y dialéctica, narraciones de vanguardia, notas sobre poética, textos que desafían las fronteras entre el relato y poema en prosa, y diversos casos de montajes, dispositivo fundamental para expresar los nuevos modos de percepción en el mundo contemporáneo (Didi-Huberman 2008). Se trata, en suma, de un libro que no busca una unidad estructural, y que se mueve entre un vanguardismo ajeno a cualquier coacción de escuela y un más acusado interés por el marxismo. La edición incluye, al final, algunos apuntes que expresan preocupaciones afines a los textos del libro: pensamientos, aforismos o anotaciones sobre proyectos de escritura, tomados de los carnés correspondientes a los años que van de 1929 a 1938, en que muere. Casi en paralelo, Vallejo va preparando *El arte y la revolución*, en que reflexiona más sistemáticamente sobre las relaciones entre el artista y la sociedad; entre ellas, las definiciones que la supuestamente inevitable revolución socialista mundial exige al escritor.

Lo comentado, aunque somero, permite inscribir la producción vallejjiana de estos años, y en particular *Contra el secreto profesional*, en el contexto de sus oscilaciones y replanteamientos estético-ideológicos. Y esto para relacionar dicha escena con otra: la del grupo neovanguardista Kloaka, fundado en Lima en 1982, que, en el trance de sus propias redefiniciones y en el marco del agravamiento de la guerra interna peruana, se apropia de textos de dicho

---

<sup>1</sup> En alusión al título del libro de Jean Cocteau de 1922: *Le Secret Professionnel*.



libro para producir uno de sus gestos finales de agitación, en tanto grupo en actividad, en el campo poético peruano. Esto ocurre en abril de 1984.

nos. En 1980 el Perú regresa a la democracia formal luego de doce años de dictadura militar. Este retorno, que fue posible en gran medida gracias a la presión del movimiento popular en el multitudinario paro nacional de 1977, despertó grandes expectativas que, sin embargo, fueron disipándose en los primeros años del nuevo gobierno, entre medidas económicas que empobrecieron y dejaron sin empleo a amplios sectores del país, una creciente corrupción, el relativo alejamiento de la izquierda parlamentaria de sus bases populares y el agravamiento de la violencia política. Esta última en aumento desde que, también en 1980, el grupo maoísta Sendero Luminoso decidiera iniciar su lucha armada contra el Estado peruano. El panorama recrudece a partir de 1983, cuando el Ejército comienza a encargarse de combatir a Sendero. El número de muertos y desaparecidos ese año es casi cuatro veces mayor que el de 1982. Y será mayor aún en 1984<sup>2</sup>. Es en ese álgido y violento contexto que el Movimiento Kloaka —que frente a lo que evaluaba como la “situación cloaca” del país había apostado por la beligerancia vanguardista anti-institucional y anti-burguesa, por la radicalización en clave callejera, popular y lumpen de su lenguaje poético, y por extremar las posibilidades y dimensiones de la fusión arte-vida— confecciona y distribuye un manifiesto que recuerda los 46 años de la muerte del mayor poeta peruano. Se titula “Vallejo es una pistola al cinto”.

Esto ocurre, como anticipé, en los meses finales de la existencia del grupo, que se disuelve a mediados de 1984. En el lapso que va de enero a mayo de ese año, en sus declaraciones se va evidenciando un alejamiento respecto de sus posturas más propositivas (emitidas, no obstante, en el marco de sus gestos epatantes) y se muestra, consecuentemente, una acelerada radicalización que se expresa como estallido *anarcoide*. Aunque desde sus momentos iniciales se habían autodeclarado “santos, inocentes, puros, locos, fanáticos, peligrosos, visionarios, proscritos, transparentes, bandoleros y delirantes” (De los Dolores: 18), en sus manifiestos hasta 1983<sup>3</sup>, al lado de su confrontación con las instituciones formales y canónicas, destacan un carácter crítico (que se expresa por ejemplo en su análisis y denuncia sobre la masacre de ocho periodistas en la comunidad altoandina ayacuchana de Uchuraccay) y un horizonte

<sup>2</sup> La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) indica que hay 576 casos reportados de muertos y desaparecidos en 1982, 2.256 en 1983 y 4.086 en 1984 (CVR 2003).

<sup>3</sup> Los manifiestos del grupo han sido recogidos en Zevallos 2002 y en De los Dolores 2014.

utópico de apuesta por la revolución integral, la plena liberación erótica, la tarea del artista como movilizador de conciencias y la “intensa realización de la vida [...] como la forma más perfecta de oponerse al dolor social que nos golpea” (De los Dolores: 37). Todo ello acompaña su convicción sobre la urgencia de un arte nuevo, politizado, impregnado de las tensiones de la sociedad en convulsión y de la energía “chicha” (es decir, mixta, híbrida, informal y efervescente) de Lima como ciudad migrante. La radicalización de 1984 los lleva hacia expresiones más descentradas sobre poesía, sociedad, revolución y deseo, y a actitudes que José A. Mazzotti ha identificado con una “marginalidad total y la explosión personal y sin consignas de los sentidos, al más puro estilo de la malditez ultraperiférica” (p. 136).

Así, en el manifiesto incluido en el único número de la revista *Kloaka*, aparecida en “verano del 84, en Estado de Emergencia”, los miembros de la recién constituida “instancia suprema” del grupo<sup>4</sup> reafirman “todos sus planteamientos iniciales”, pero “profundizados a la luz de los nuevos acontecimientos y al surgimiento de estrategias puras en revolución y poesía para continuar en la tarea/subversiva/vanguardista que nos hemos trazado”. “LAS WAKAS SE ESTÁN LEVANTANDO”, afirman con un dejo de mesianismo andino y guiños a la violencia, real o latente. Concluyen diciendo que “[c]on Poder queda claro que el Gran Pacha-kutik de la Poesía en el Tercer Mundo ya comenzó” (Zevallos: 86). “Wakas”, como se sabe, son entidades o lugares sagrados de los incas, y el término “Pachakutik” refiere un movimiento de inversión del mundo que da fin a una era e inicia otra.

La radicalización se expresa con virulencia también en la dinámica interna del grupo y en sus relaciones en el campo literario. Sobre lo primero, 1984 se inicia con el “Parte de expulsión” en que, con tono delirante y lúdico y parodias en varias direcciones, se anuncia que algunos miembros del grupo “quedan expulsados del paraíso para siempre/ por incapacidad ideológica y poética/ haber claudicado en distintas y reveladoras performances. [...] / Negaron 3 veces seguidas a Nuestro Señor/ como Pedro./ Serán la mofa del pueblo./ El que no computa NO computa/ Así es./ PORQUE DE KLOAKA SOLO SE SALE MUERTO O EXPULSADO (QUE NO ES LO MISMO, PERO ES IGUAL)” (Zevallos 2002). En cuanto a lo segundo, redactan la “Carta a los imbéciles de la poesía peruana”, subtítulo “(Quema de basura)” que, de modo no solo irreverente sino frontalmente insultante, acusa a poetas emblemáticos de las diversas promociones en actividad (Martín Adán, Alejandro Romualdo, Antonio Cisneros y Jorge Pimentel) de ser “falsos íconos” cuya destrucción “(o sea su desvalorización

<sup>4</sup> Integrada, según las firmas del manifiesto, por Edián Novoa, José A. Velarde, Domingo de Ramos, Enrique Polanco, Roger Santiváñez, Dalmacia Ruiz Rosas y José A. Mazzotti.

como propuestas poéticas) es imprescindible para el desarrollo del Gran Pachakutik de la cultura peruana, cuya vanguardia es el MOVIMIENTO KLOAKA” (De los Dolores: 58). En dos de estos textos incluyen citas de Vallejo.

En paralelo, la poesía de Roger Santiváñez y de Domingo de Ramos, miembros del grupo, así como la de Dalmacia Ruiz Rosas, “aliada principal”, exacerbaban la “lumpenización” de su lenguaje, a través de mayores niveles de desestructuración morfosintáctica, una más compleja exploración de lo fónico, usos léxicos y diversidad de planos de conciencia. Esto es más notorio en el caso de Santiváñez, quien junto con Mazzotti (también “aliado principal” y miembro de la “instancia suprema” de Kloaka) confeccionó el manifiesto sobre Vallejo. En algunos poemas de *Homenaje para iniciados* de Santiváñez (1984) se observan, además de imágenes del hablante-poeta como sujeto descentrado, iluminado y marginal, manifestaciones de un lenguaje más decididamente fracturado, hasta lindar con el hermetismo y la incomunicación<sup>5</sup>.

Estos procesos, como he señalado, deben entenderse en relación con el crecimiento acelerado de la violencia y la descomposición en el país. Los poetas de Kloaka, con su radicalización estético-ideológica, *replican*, así, en un sentido doble de *repetir* o, mejor, *re-interpretar*, y de *responder*, la vorágine de violencia, caos y polarización que brota indetenible de la sociedad. Y en ese camino, como hemos visto, conjuran la presencia de Vallejo.

TRES. No es necesario abundar en qué significa Vallejo en la literatura peruana, aunque sí recordar que su condición icónica ha limado con frecuencia algunas de las puntas más afiladas de su poesía y su actitud. Las imágenes del Vallejo triste o pensativo, o del poeta del dolor, por ejemplo, sin dejar de ser ciertas, han opacado muchas veces al Vallejo polémico e incisivo, al que se asoma a los “bordes espeluznantes” (Vallejo 1997: 179) en pos de nuevas posibilidades de lenguaje, al atento al rol del artista en la sociedad, al revolucionario y comunista, o al interesado en explorar cierta veta de erotismo o las posibilidades del humor. Desde esa perspectiva, “Vallejo es una pistola al cinto” puede verse, en una de sus líneas, como un desafío de esos usos icónicos más tradicionales o aquietantes. Veamos esto, en primer lugar, a partir de la distribución del manifiesto, por parte de Santiváñez y Mazzotti, a la salida de una concurrida conferencia de Julio Ramón Ribeyro en el marco del canónico y oficial “Mes de las Letras” peruano de 1984<sup>6</sup>. Cuando menos

<sup>5</sup> He trabajado sobre este libro a partir del poema “La guerra con Chile” en Chueca 2013.

<sup>6</sup> El “Mes de las Letras” se empezó a celebrar cada mes de abril, desde los años cincuenta, gracias a una iniciativa del poeta y crítico Augusto Tamayo Vargas. La elección del mes se debió a que en dicho mes (en que se celebra el “día del idioma”

debió provocar desconcierto y hasta escozor el hecho de recibir, casi como si fuera un volante político, un texto cuyo título yuxtapone “Vallejo” y “pistola” en momentos en que las balas corrían intensamente en el país. Según ambos protagonistas, varios rehusaron el papel, mientras otros, entre ellos Ribeyro, lo aceptaron con interés o curiosidad. Seguramente, además, no pocos de los presentes, identificaron a los poetas, conspicuos miembros de la escena joven. Esto pudo haber contribuido a una mayor inquietud, sobre todo teniendo en cuenta que Kloaka había lanzado hacía poco su “Quema de basura” y que los miembros del grupo eran conocidos por sus desplantes e irreverencia de corte dadá en varios de los actos a los que asistían. Habían sido, además, objeto de críticas por su radicalismo político y poético anti-institucional.

En esa medida, la frase utilizada del título, enunciada por el crítico literario Abelardo Oquendo un par de años atrás para sintetizar la idea de que todo poeta peruano recibe de Vallejo una suerte de padrino simbólico que lo estimula en su propio trabajo (Cornejo Polar *et al.*: 95), cobraba carácter de provocación: Vallejo ya no como piso firme para los poetas, sino como símbolo de confrontación e incluso insinuación de violencia. Aunque se podría reconocer también cierta resonancia pop en la imagen, que hace un guiño a la cultura de masas. Veamos ahora el documento. Acompaña al título, entre paréntesis, la palabra “Mensaje”, y el texto es una serie de frases distribuidas como versos de un poema. En ellos se lee:

*Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón.*

*El retrato de toda persona, lo encuentras siempre en el reservado.*

*Tengo ganas de escribir una cartita a todos, diciéndoles ¡qué bueno!*

*En el aire frío se veía humear la boca de una persona que hablaba y la mierda del perro que acababa de cagar.*

*Mi anarquía simple, mi gran dolor compuesto de alegrías.*

---

en homenaje a Cervantes) se recuerdan, en relación con la literatura peruana, los nacimientos del Inca Garcilaso de la Vega y de Abraham Valdelomar; y las muertes de José María Eguren y de Vallejo, entre otros. En la versión correspondiente a 1984, Ribeyro, de visita en Lima, fue la figura más importante.

*Te debo 20 francos, préstame cinco y te quedaré debiendo 15 ¿Comprendes?*

*Vá a hacer caca y por eso se pone los anteojos.*

*El pequeño príncipe Paul traído a una parada militar, en tanto que heredero del trono, dio gritos de espanto al ver los soldados, los caballos, los tanques, etc.*

*¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y en el alma?*

*Si no ha de ser bonita la vida, que se lo coman todo.*

*El chico que dijo, señalando el sexo de su madre:*

*Mamá, tienes pelo aquí.*

*La madre le dio un manazo: ¡Chut! mozo liso.*

*El chico vio, sin embargo, una cosa existente y su conocimiento fue roto y controvertido por su propia madre, cuya palabra le merecía toda fe.*

*Aquí está la raíz de la farsa social y de los fracasos de la historia y de las luchas entre los hombres.*

Al final, junto a la firma (“Movimiento Kloaka”), se señala: “Lima / Abril 84 / a 46 años de la muerte” (De los Dolores: 59-60). Texto y paratextos abren diversas preguntas: ¿son los fragmentos inconexos un poema colectivo de Kloaka?, ¿un montaje de textos de Vallejo?, ¿es un poema? Por otro lado, ¿a qué se alude con “la muerte”, sin más especificaciones?: ¿solo a la del poeta?, ¿se quiere insinuar también cierta condición de cadáver de la literatura peruana, lo que se vería reforzado con volanteo del “mensaje” al terminar la canónica conferencia?, ¿resuenan los ecos de las muertes que estaban ocurriendo en el país? Para un lector asiduo de Vallejo no es difícil reconocer que se trata de una serie de fragmentos que, como se puede imaginar por la primera parte de este trabajo, proceden de *Contra el secreto profesional*, y específicamente de los carnés del final.

Dejando para otro momento un comentario a profundidad del manifiesto, paso a realizar algunos apuntes indispensables. Primero, sobre la fuente de esta operación intertextual, que los fragmentos provengan de los carnés de *Contra el secreto profesional* es ya una declaración, en tanto se apela a un conjunto plural, híbrido y en proceso, que transgrede fronteras genéricas, ofrece agudas intuiciones sobre las relaciones entre el arte y el tiempo contemporáneos, y pone sobre el tapete diversas matrices activas

en las redefiniciones estético-ideológicas del poeta de cara a los desafíos de su contexto vital, social y político. Así, que los poetas de Kloaka hayan elegido este libro y no, por ejemplo, el más ideológicamente compacto *El arte y la revolución*, el vanguardismo aún a distancia del socialismo de *Trilce* o la épica humana y revolucionaria de *España aparta de mí este cáliz*, es revelador de sus propias preocupaciones, crisis y redefiniciones en esos momentos de acelerada radicalización e incertidumbre, cuando —sobre esto volveré en un momento— empieza quizá a parecerles imposible sostener las apuestas utópicas que declaraban en sus textos iniciales.

Que se trate de un montaje permite, además, reconocer el creciente interés de Kloaka por lo discontinuo, las estéticas del fragmento, las totalidades no orgánicas y los modos de textualizar y de leer que trazan nexos entre lo aparentemente disímil y ajeno. Esto, por supuesto no como recuperación anecdótica de procedimientos vanguardistas, sino desde la urgencia planteada por la creciente violencia y descomposición social del país, que los empuja a romper con las lógicas lineales y miméticas de aproximarse a ello. Desde esa perspectiva, el poema-manifiesto descarta la claridad anunciada con el subtítulo “(Mensaje)” y apela a una oscuridad discursiva que se irá haciendo cada vez mayor también en sus propios textos poéticos. Se problematizan, también, la noción de autor y el estatuto mismo de poema.

En cuanto a los fragmentos elegidos y las líneas que se trazan entre ellos, que no pretenden unidad ni claridad expositiva, se observa la atención al cuerpo, la materialidad y las excreciones, a los lazos entre lo humano y lo animal, y a otras vías de conocimiento ajenas a la lógica racional. A la vez se cuestionan los órdenes sociales sostenidos en la exhibición del poder, en la mentira o en el ocultamiento como mecanismos de disciplinamiento y de control. Esto último constituye, como dice el fragmento final, la “raíz de la farsa social y de los fracasos / de la historia y de las luchas entre los hombres”. No hay duda, pues, de que en el montaje vallejiiano laten varias preocupaciones y postulados neovanguardistas de los Kloaka.

CUATRO. Me interesa, para terminar, volver al contexto de producción del poema-manifiesto neovanguardista: la relación entre el agravamiento de la violencia en el país y la acelerada radicalización del grupo en sus últimos meses de existencia. Propongo, a partir de ello, que “Vallejo es una pistola al cinto” se revela como síntoma de las tensiones de esos momentos de Kloaka en el cruce de dos direcciones simultáneas. Por un lado, muestra que se mantienen gestos y convicciones vanguardistas: beligerancia, relación arte-vida, nuevas experimentaciones con el lenguaje y cuestionamiento de la institución-arte. Sobre esto último es central el desafío de las imágenes más icónicas de Vallejo a través de los fragmentos elegidos en el manifiesto

y de que estos corresponden al poeta en el trance de sus preguntas y redefiniciones, así como la provocadora aparición al final de la ceremonia del “Mes de las Letras”. De la conjunción de ambos factores podría desprenderse una crítica implícita a la manera como la institucionalidad literaria peruana iba recuperando, desde la década anterior, las figuras más emblemáticas de la vanguardia como soportes de la tradición lírica contemporánea, pero sin incidir, en general, en que textos y gestos vanguardistas, los de Vallejo entre ellos, plantean también interrogantes y responsabilidades estéticas, éticas y políticas, a quienes se sienten y se declaran sus herederos, en relación con sus propios presentes, y más quizá, en un tiempo como el del Perú de los 80. En este sentido, el neovanguardismo de Kloaka da nuevas evidencias de no ser una aventura conducente a la institucionalización de procedimientos a los que intenta dar nueva vida, como critica Peter Bürger en las neovanguardias en general (Bürger 1997: 54-55), sino una crítica aguda, desde sus propias coordenadas temporales, sobre la institución, sus marcos y sus procedimientos, y sobre la sociedad en que esto ocurre<sup>7</sup>.

Por otro lado, el manifiesto, de tono menos beligerante y con la constatación sobre la farsa social como mirada final, parece evidenciar cierta sensación de agotamiento, ya no solo de las posibilidades de la revolución integral que proponían, sino también de los gestos que expresaban su voluntad de estallido. Como si la decisión de mirarse en el espejo vallejian, en el contexto de la violencia de esos días, expresara un reconocimiento de los límites de las actitudes delirantes y explosivas, y condujera a cierto desplazamiento hacia el lenguaje como casi único campo de acción, lo que equivale también a percibir el agotamiento de la acción colectiva. Esto parece confirmarse en el manifiesto siguiente, que puede verse como una despedida de Kloaka en tanto movimiento constituido. En él se habla, en un tono más reposado, a pesar del título de “Mensaje urgente”, de “abandonar la teoría de la ‘vanguardia dirigente’/ para adoptar la teoría más simple y honrada/ de la minoría actuante que desempeña el papel/ de un fermento permanente, que impulsa a la acción/ sin pretender dirigirla” (De los Dolores: 61).

No es difícil relacionar la retracción en la radicalidad discursiva y en el horizonte utópico sostenido, ambos de corte vanguardista, con la afirmación de Domingo de Ramos —uno de los poetas emblemáticos del grupo— de que “la sociedad los venció” (Chueca y Estrada 2002). Señala, en una entrevista acerca de la experiencia y el significado de Kloaka, que en el contexto de la extrema polarización entre dos líneas (la lucha armada de Sendero, “que [...] buscaba una transformación real política e ideológica, y [...] la represión brutal de parte del Estado”), [n]osotros estábamos en el medio, queriendo hacer

<sup>7</sup> Ver también las observaciones de Foster (2001: 3-37) frente a la postura de Bürger.

una comunidad contra estos dos gigantes que destruían todo” (*ibíd.*). “Hacer una comunidad” se debe entender en referencia a las “comunidades totales de realización y de liberación erótica” que proponía Kloaka en sus declaraciones iniciales. Añade De Ramos que “[n]o se podía mantener una utopía de esa naturaleza, era irrealizable” (*ibíd.*). De algún modo también Santiviáñez da cuenta de esto al hablar de los momentos en que escribía *Homenaje para iniciados*, en los meses finales de Kloaka y los que siguieron a su disolución: señala que luego de desencantos y decepciones, “ya no tenía ninguna preocupación estrictamente política” y “me dediqué a cantar al amor erótico y a la separación de los amantes, y a una defensa cerrada de un individualismo anarquista frente a cualquier orden establecido” (Ildefonso 2004).

A continuación menciona que “[a]l mismo tiempo empecé a interesarme por lo que denominamos *fraseo* en la poesía, o sea el ritmo interno de los versos y su capacidad órfica, ondulante, sensual” (*ibíd.*), lo que es revelador también de ese desplazamiento que mencioné hacia el lenguaje como casi único campo de acción. Para esto, por supuesto, ya no se requiere de la existencia del grupo. Los poetas de Kloaka continúan sus caminos individuales, heridos de algún modo por el reconocimiento del quiebre de su apuesta utópica, pero, a la vez, con la convicción de la necesidad de continuar con la radical exploración de su lenguaje para expresar su tiempo, la violencia y las subjetividades sumergidas en ello, hasta llegar, quizá, a las últimas consecuencias. Hasta asomarse a sus propios “bordes espeluznantes”, podría decirse con la frase de Vallejo. Me refiero a que esta radicalización está enmarcada en la visión vanguardista de la indisociabilidad arte-vida, que se traduce en la consideración de que la única manera de poetizar la acelerada descomposición de la sociedad es sumergiéndose en ella. Optan entonces por el acercamiento vital al lumpen y por una rimbaudiana alteración de todos los sentidos a través de, sobre todo, drogas duras, con los riesgos que ello comporta. De esa experiencia, tributaria del espíritu Kloaka, pero ajena a la organicidad grupal, surge una poderosa poesía en la que la violencia y el caos de la sociedad peruana están incorporados en todos los niveles del texto y forman parte de la configuración subjetiva de sus hablantes.

Aunque el grupo, como señalé, se disuelve oficialmente en 1984, esto se mantiene hasta cerca de la mitad de los 90. En ese lapso, hay, entre los ex miembros del grupo, además de desarrollos individuales, algunos intentos de reactivación de proyectos colectivos afines al espíritu Kloaka, e incluso alguna muestra de recuperación de la confianza utópica, de la mano de una radicalización política revolucionaria. Esto último se expresó, por ejemplo, en 1989, en un nuevo “Vallejo es una pistola al cinto”, esta vez una serie visual y textual, en serigrafía, que desarrolló, con la colaboración del poeta Santiviáñez, el colectivo NN de artistas plásticos. En una de las serigrafías se reproduce una imagen de Vallejo con el puño en alto, quizá tomada de los



registros del congreso antifascista de 1937. En otra, acompañan a la emblemática imagen del rostro pensativo de Vallejo un globillo que sale de su boca con el signo de la hoz y el martillo, y una frase tomada de *El arte y la revolución* que dice: “Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social”. Sin que deje de haber puntos de contacto, es evidente la distancia frente al manifiesto de Kloaka. Pero la indagación acerca de esto supone un recorrido distinto al que he querido desarrollar en este momento, por lo que cierro aquí esta exposición.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bürger, Peter, 1997, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003, *Informe Final*, Lima, CVR.  
<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Cornejo Polar, Antonio, Washington Delgado, Mirko Lauer, Mario Montalbetti y Abelardo Oquendo, 1982, *Narración y poesía en el Perú*, Lima, Hueso Húmero Ediciones.
- Chueca, Luis Fernando, 2013, “Violencia política, nación peruana y poesía en “La guerra con Chile” de Roger Santiváñez”, *Pacarina del Sur*, No. 14, enero-marzo. <http://www.pacarinadelsur.com>
- Chueca, Luis Fernando y Christian Estrada, 2002, “La propuesta era lumpenizar el lenguaje”. Entrevista a Domingo de Ramos, *Flecha en el azul* 19, Lima, Octubre, 56-58.
- Del Priego, Manuel Miguel, 2003, “Estudio preliminar”. En César Vallejo, *Ensayos y reportajes completos*, Lima, PUCP. XI-CV.
- De los Dolores, Zachary (editor), 2014, *Kloaka. Antología poética*, Madrid, Amargord.
- De Ramos, Domingo, 1988, *Arquitectura del espanto*, Lima, Asaltoalcielo editores.  
 \_\_\_\_\_, 1993, *Pastor de perros*, Lima, Asaltoalcielo & Colmillo Blanco.
- Didi-Huberman, Georges, 2008, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- Foster, Hal, 2001, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- Ildefonso, Miguel, 2004, “El fuego de la poesía. A 25 años de la publicación de su primer libro de poesía, *Antes de la muerte*. Una entrevista a Roger Santiváñez”, Revista electrónica *Ciberayllu*, 20 de septiembre. [http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI\\_RSantivanez.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI_RSantivanez.html)

- Mazzotti, José Antonio, 2002, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Ruiz Rosas, Dalmacia, 2013, *Palacio de Justicia*, Lima, Hipocampo.
- Santiváñez, Roger, 1984, *Homenaje para iniciados*, Lima, Reyes en el caos.
- \_\_\_\_\_, 1991, *Symbol*, Lima, Asaltoalcielo editores.
- Vallejo, César, 1926a, "Poesía nueva". "Estado de la literatura española", *Favorables-París-Poema*, N° 1, París, julio, 7.
- \_\_\_\_\_, 1926b, "Poesía nueva", *Amauta* No 3, Lima, noviembre, 17.
- \_\_\_\_\_, 1996, *Crónicas de poeta*, Prólogo, selección y notas de Manuel Ruano, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_, 1997, [Carta a Antenor Orrego], en *Poesía Completa II*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, PUCP, 179.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Ensayos y reportajes completos*, Edición de Manuel Miguel del Priego, Lima, PUCP.
- \_\_\_\_\_, 2004, *Obras esenciales*, selección, prólogo y cronología de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, PUCP.
- Zevallos, Juan (editor), 2002, *Kloaka 20 años después. MK (1982-1984): cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*, Lima, Ojo de agua, 2002.

# GUSTAVO OSSORIO: CATÁBISIS Y ANÁBISIS EN LA MATERIALIZACIÓN DISCURSIVA DEL “YO”

*Pablo Lacroix\**

*He aquí un poeta joven que ha preferido la bella desgracia*  
Rosamel del Valle, “Prólogo” de *Presencia y Memoria*

## 1. INTRODUCCIÓN

Gustavo Ossorio, hasta lo que por el momento conocemos, consta de un trabajo poético conformado por tres libros; *Presencia y Memoria* (1941); *El Sentido Sombrío* (1948) y *Contacto Terrestre* (publicado póstumamente en 1964), libros que en el año 2009 fueron reeditados por Beuvedráis editores a cargo de los escritores Javier Abarca Medel y Juan Manuel Silva; obra que contiene, además, poemas inéditos, recortes de prensa y el trabajo visual del poeta; acuarelas con cierto “criollismo”. Ossorio nació en Santiago, fecha posible es el año 1911 o 1912: hasta su data de nacimiento es un misterio, al igual que su voz, hermética, misteriosa y relacionada enérgicamente con los poetas metafísicos del 40 y 50, como Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Juan Negro, Victoriano Vicario, Omar Cáceres y, por qué no, Jaime Rayo y Boris Calderón. Y es que su relación directa con los poetas de la Mandrágora chilena le otorgó esa fuerza y vitalidad mortuoria que define su poesía, como también ese lenguaje cerrado, oscuro y transitivo en la corporalidad que establece su palabra. Sin lugar a dudas, Gustavo Ossorio es un poeta que desgarró el lenguaje para superar los límites del cuerpo y entrar con total profundidad en los planos telúricos de la sombra, en un viaje infatigable por los submundos del yo, del espíritu y la búsqueda de una situación reveladora, amplificante, filosófica y religiosa en su forma. En breves palabras, la poética de Ossorio es un intento por conciliar lo material con la materia espiritual.

Esta ponencia abordará la obra literaria de Gustavo Ossorio como un procedimiento de resignificación del yo poético mediante el viaje por los planos sombríos de la vida. Como un proceso de Catábisis y Anábisis que pone en crisis la realización discursiva del yo, que deja en claro la predominancia de

---

\* Editor independiente.

una experiencia conflictiva del sujeto lírico que plantea la búsqueda de aquella verdad trascendental y absoluta que define y construye al hablante, y que establece como parámetros y territorios de exploración los procesos metafísicos de un sujeto que se inserta en el mundo y el sentido mortuorio, para cumplir su objetivo: encontrarse con su *yo* o ese *otro* que es reflejo irrevocable de su imagen. Se tomará para esta lectura, como punto y base de referencia, los apuntes otorgados por Javier Abarca Medel de su trabajo titulado *Lenguaje espectral de la mente, una visión poética del pensamiento* (inédito)<sup>1</sup>.

2. COMENTARIOS CRÍTICOS EN TORNO A LA OBRA DE GUSTAVO OSSORIO.  
MECANISMOS DE CATÁBISIS Y ANÁBISIS

Varios son los comentarios críticos y artículos que se han realizado sobre la obra de Gustavo Ossorio, la mayoría de ellos pertenecientes al momento histórico de producción o a escrituras que surgen luego de la muerte del poeta, y que apuntan a un tema en común: la presencia de una poética que proyecta los conflictos del mundo interno del hablante, que habita tanto el plano terrestre como, también, los espacios infatigables del espíritu. En palabras de Rosamel del Valle (1941):

Gustavo Ossorio ha preferido bajar la cabeza y escuchar lo que empieza a hacerse presente debajo de su alma, lo que todavía es un ruido, ya que sin duda alguna tiene algo que extraer de la espantosa realidad del ser y su tránsito terrestre. O sea, el lado oscuro de la gracia. (Rosamel del Valle, Prólogo, *Presencia y Memoria*).

Y es que ese lado oscuro de la gracia se manifiesta e intensifica en su palabra, en cada verso que enuncia el pensamiento errático de un alma fugitiva por los planos mentales y espirituales del yo, como se expresa en el poema “Vértigo o viaje” del libro *Presencia y Memoria* (1941): *Yo perdí mi presencia / pude haber el secreto de ir y venir / por el invierno* (19-21). Tal como expresa Humberto Díaz Casanueva en el prólogo a *El Sentido Sombrío* (1948), la poesía de Gustavo Ossorio es “lo que transcurre debajo y encima de los muros terrestres, vivencias que no excluye y que por el contrario acepta como probatorias de su propio espíritu”, un espíritu rebelde a sí mismo, ansioso de respuestas que equilibren esa brújula instalada en la tormenta; ejemplo de esto son los versos 29 al 40 del poema “Entraña” en *El Sentido Sombrío* (1948):

<sup>1</sup> Entrevista personal realizada el 7 de Octubre de 2014.

*¡Ay! Que no se va en vano por plazas solas  
Ni se vuelve de la tiniebla entero  
Y con el cántico igual...*

*Bajo hasta donde un terror hay  
Que no sostiene la torre invisible  
Y allí, apoyado en muros de piedra confundida,  
Me veo, estrechado el destino por extrañas creencias.  
Me veo, con los días que evito,  
Con mi edad tenaz que va conmigo,  
Me veo, diciendo adiós al día terrible,  
Con el aire que me trae la voz desgarrada,  
Con un traje oscuro que no puedo tocar.*

La poesía de Ossorio se puede pensar como el viaje eterno por el campo sombrío de la existencia humana, como un proceso de Catábasis y Anábasis, como un viaje por los submundos del lenguaje y la experiencia humana, que tiene en sus entrañas la esperanza de una resurrección o levantamiento a la luz, posible victoria luego de la desventura por los dolores del hálito. Pilar González Serrano en un artículo titulado *Catábasis y resurrección* (1999) propone que “la idea de la ‘catábasis’: es decir, el descenso al infierno y la posterior salida del mismo (anábasis o resurrección) aparece inmersa desde la más remota antigüedad, en el marco de las creencias funerarias de casi todas las civilizaciones del mundo”, como una respuesta al viaje del alma por los senderos de la muerte o ese mundo más allá de nuestros sentidos sometidos a lo corpóreo. En Ossorio este viaje se intensifica, pero sin socavar el cuerpo a una realidad concreta en torno a la muerte. El cuerpo del hablante no perece, es su conciencia o ese yo dentro del poema quien viaja y se traslada al mundo espectral, con cuestionamientos llenos de vitalidad, mecanismo de búsqueda más allá del sentido clásico de la respuesta, procedimiento nebuloso que instala una ruta desconocida mediante los procesos retóricos de la metonimia, metáfora y el símbolo, estableciendo como eje dominante, tal como expresa Javier Abarca: “una poética de la pregunta”<sup>2</sup>, de modo que el hablante instale su presencia en este viaje, y desde esa ambigüedad entre el mundo corporal y el espiritual, indagar, reflexionar, reconocerse en el espacio y el lenguaje: *SI FUERA POSIBLE TENER UN PIE PERDIDO / EN EL INVIERNO los naufragios que se han sucedido desde el primer / sueño, detendrían sus furias Un tiempo consagrado a lo profundo / amanecería entre las cosas menores y ahondaría en tus palabras* (LEVANTO DE MI LA PASIÓN, 31-34).

<sup>2</sup> Entrevista personal a Javier Abarca Medel, realizada el 7 de Octubre de 2014.

Ese pie perdido en el invierno es la instalación del yo poético que descuadra los límites dimensionales entre lo vital y lo mortuorio, entre los mundos y submundos preconcebidos por la tradición religiosa. En Ossorio, el *más allá* y el *más acá* se vuelven uno, es el hablante el puente entre lo visible y lo desconocido. Tal como expresa Javier Abarca en el prólogo de Gustavo Ossorio, *Obra completa* (2009):

La palabra en Ossorio pregunta y responde a la vez, porque dice y no dice a su antojo, va dejando entre silencios una *húmeda* inquietud, la duda que cuestiona. Pero esta duda es un recurso, un tono mediante el cual logra poner al menos un pie en la orilla de ese mundo invisible (pp. 33-34).

El proceso de Catábasis y Anábasis no debe entenderse, entonces, del modo clásico, como ese descenso al mundo espectral (Catábasis), al terreno de las almas purgatorias, castigadas y lastimeras que depuran por los subsuelos del plano terrestre, al igual que tampoco se debe entender la Anábasis como ese renacer y salida desde los planos oscuros del universo espiritual. En este caso no es el encuentro con Tiresias, al estilo de Odiseo, tampoco es la llamada infatigable de Orfeo a Eurídice, en este caso es el yo poético que dialoga con su sombra, con el espejo y reflejo de su imagen, con ese otro yo que necesita encontrar, para así hallar la respuesta. En Ossorio, lo que ocurre realmente es una consumación entre la duda y el conocimiento directo a través de la palabra, conocimiento y palabra que se transforman en poesía:

El hombre-poeta no es sino el vehículo que pone de manifiesto, que tiene la facultad de desentrañar la fuerza extraña que es la poesía. O sea, el creador; el creador es capaz de expresar la batalla del ser, huyendo de la FORMA fácil para hundirse en los estratos profundos y extraer de los propios orígenes emocionales el contenido estético-filosófico —esto es, eminentemente humano— que es la poesía (Ossorio, *Poética*, 39).

Es así como el poeta, ese yo que propone su habla, su voz, mediante el poema, acorde a la poética de Gustavo Ossorio, es la representación mediante el lenguaje de una transmisión del conocimiento que ha sido adquirido de modo directo, innegable, experiencial, a pesar de su contenido y sentido metafísico, una especie de *qualia* como explica y propone la *Filosofía de la mente*, la *Filosofía científica*, cognitiva y cognoscitiva (Nagel, 2003), en donde la experiencia es única, intransferible e imposible de cualquier diálogo interpersonal, pero que, sin embargo, se valida por su contacto, por la presencia del sujeto y su entendimiento y localización en el mundo. Es mediante el mecanismo de percepción interna, del discernimiento del yo con su mundo, por donde

la batalla de la expresión se intensifica, y toda locución poética radica en esa batalla entre el hombre y su subjetividad, entre la visión, la experiencia, la sombra y el mundo. En palabras de Anguita (1942):

Es poesía como “acto de conocimiento”. Y es que, atravesando las capas muy superficiales de la vida diaria y del lenguaje cotidiano, el verdadero poeta de todos los tiempos no teme adentrarse en las profundas heridas, que dejan entrever el ser en su rostro más verdadero, del misterio del ser. Por eso, su oscuridad asustada.

### 3. GUSTAVO OSSORIO Y LA DESMATERIALIZACIÓN DEL YO

La presencia discursiva del yo en el campo lingüístico no solo se refiere al sujeto que enuncia. Se refiere también a una instalación lingüística, discursiva y accionada por el lenguaje. Cuando en un discurso literario se manifiesta el pronombre *yo*, el campo es mucho más amplio y traspasa los planos lingüísticos. En poesía la presencia del *yo* es doble, es la del hablante, la voz dentro del poema, pero también esa voz se sitúa y fusiona con la conciencia y lectura del otro, de aquel que vitaliza el poema, proceso que también es doble (se lee a un tú, pero actuando como ese *yo* del enunciado).

La materialización discursiva del *yo* contiene inevitablemente la presencia del otro, resultando intrínseco, inseparable. Benveniste (1971) en un capítulo titulado “Sobre la subjetividad en el lenguaje, La naturaleza de los pronombres” menciona que “el lenguaje está en la naturaleza del hombre” (p. 180), por lo tanto, el hombre es lenguaje. Si el ser humano se comunica mediante el lenguaje, quiere decir que mediante el lenguaje el hombre existe, se manifiesta y otorga realidad a su existencia. Cualquier persona que no se ha comunicado con el exterior puede transformar su existencia en ilusoria, por lo que, tal como expresa Benveniste (1971), “el lenguaje enseña la definición misma de hombre” (p. 180).

Con esto pasamos a un siguiente nivel: ¿qué entendemos por sujeto y también por sujeto lingüístico o discursivo? Claramente el término *sujeto* alude a la persona, al *ser*, al hombre o mujer que, como dijimos anteriormente, se comunica mediante el lenguaje. Pero Benveniste (1971) nos dice que “el lenguaje define al hombre, es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto, porque solo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ego” (p. 180). *Ser*, por lo tanto, es equivalente a persona, a sujeto, a estar presente como ente comunicativo. Ser humano, por ende, es intrínsecamente acción, lenguaje, porque es por el lenguaje y en el lenguaje donde existe y se manifiesta. Es así como la presencia del sujeto se establece por su poder comunicador: “el lenguaje no es posible sino porque

cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en su discurso” (Benveniste, 1971, p. 181); y con esto, pasamos a otro plano del término *sujeto*, el gramático, donde su carácter funcional es entendido como aquel elemento clave de la acción. Podemos integrar gramaticalmente al sujeto empírico en el lenguaje mediante el uso lingüístico del *yo*, pero también podemos integrar al otro en el lenguaje mediante el uso pronominal del *tú* y de *él*. Con esto, podemos entender que gracias a los pronombres vinculamos al sujeto con el lenguaje, lo cual no quiere decir necesariamente que el sujeto empírico esté en el lenguaje. Se integra al sujeto como elemento lingüístico, discursivo, enunciativo, no como sujeto real, es decir, como plantea Benveniste (1989), remite a una realidad discursiva.

“¿Cuál es, pues, la ‘realidad’ a la que se refiere yo o tú? Tan solo una ‘realidad del discurso’, que es cosa muy singular. Yo no puede ser definido más que en términos de ‘locución’, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal” (Benveniste, 1). El sujeto que nos interesa en estos momentos es aquel que aparece en el discurso y solo en el discurso, ya que el empírico está libre de análisis. El sujeto de estudio es aquel manifestado en instancias discursivas, en las acciones donde se presenta un discurso. La pregunta ahora será cómo integrar esta teoría lingüística, pragmática, a un discurso literario, especialmente en el discurso poético.

“Nuestra aproximación a los textos poéticos trata de clarificar su funcionamiento comunicacional desde la doble perspectiva de su enunciación y su recepción” (Paz, 1999), sin embargo, en este caso sucede un proceso distinto a los modelos narrativos y/o dramáticos convencionales. La presencia del *tú* en el caso del texto poético no se da como una ficción o construcción perteneciente a un mundo posible, como tampoco, en la materialización discursiva de un personaje. En poesía, generalmente, la presencia del *tú* (receptor) no se correlaciona con la instalación concreta de un sujeto, sino que el *tú* resulta revelador de un encuentro lejano, con ese otro que no está ni estará presente en la inmediatez discursiva. La construcción poética contiene un carácter íntimo, a menudo confesional, sentimental y reflexivo, pero de carácter privado, de intención creativa monologal, que luego, en la publicación y salida de imprenta, es decir, multiplicación y distribución de la obra poética, abre los espacios de voyerismo de lo íntimo mediante la lectura. Por lo tanto, ese *tú* no es más que el mismo sujeto enunciante, una especie de presencia fantasma, una memoria, un yo desdoblado, un doble, que cuando el receptor lee el discurso poético no se siente interpelado, sino que asume la postura de esa voz que le enuncia a otro, a un *tú*, que puede ser efectivamente otro sujeto, él mismo, una referencia (tratar un tema mediante la construcción poética), o una fusión entre todas ellas.



Se trata de dilucidar quién habla en el poema, quién lo enuncia y cuál es su estatuto lógico y ontológico; desentrañar la identidad real, ficcional o alguna nueva modalidad existencial de esa misteriosa y escurridiza entidad de enunciación, no menos misteriosa e inexplicable que el enunciado resultante (Paz, 1999).

En la obra de Gustavo Ossorio la presencia del yo, del sujeto que enuncia y comunica, se transforma en un continuo diálogo entre su yo interior, la manifestación de un tú y su imagen futura, como una triada clave que le da sentido al viaje. En Ossorio, la materialización del yo es una construcción que se abre a diversas líneas dialógicas, focalizaciones y caminos dialécticos. El otro en muchos casos parece un espejo, quebrado o no, de su presencia.

### 3.1. PRESENCIA Y MEMORIA (1941). CONSTITUCIÓN DEL VIAJERO Y DEL VIAJE

Para darle claridad al hermetismo de Ossorio tenemos que entender primero que todas sus publicaciones evocan un viaje, pero este desplazamiento se instala en terrenos plasmáticos e inasibles, nebulosos en su esencia. Desde su primer libro se medita sobre la construcción de la verdad. La *poética de la pregunta* nace entonces, en los primeros versos de Ossorio: “*Simultáneamente / Flor / Número del día / Anillo del cielo / Vivo espejo presente*” (vs. 1-6). Desde el primer título de sus poemas —“Presencia numerosa”— el hablante nos indica que el recorrido por los versos siguientes tendrá más de una mirada, más de una interpretación. “En poesía [...] todo parece diferente, nada es lo que debería ser; ni las palabras ni quienes las pronuncian son lo que parecen” (Paz, 1999). La nominación del espejo alude entonces, a una doble visión, al sujeto y su reflejo, al hablante y su mundo, a la voz y su voz interna, a la claridad y la pregunta. “Presencia numerosa” es un poema que, como inicio de un rito gigantesco, pronuncia como base el vuelo nocturno y las palpitations del pensamiento en la interioridad fragmentada de la noche. El poema cierra con estos versos: “*Va desprendiéndose la noche / Como una gran edad*” (vs. 25 y 26).

¿Por qué el libro se titula *Presencia y Memoria*? ¿Por qué su primera publicación lleva este nombre? ¿Qué es la presencia y qué la memoria? El segundo poema del libro, “Permanencia nocturna”, parece darnos una pista: “*En la garganta de la noche / Una gota de delirio / Al hombre no alcanza la fatiga de su sombra*” (vs. 1-3). La figuración de la garganta como corporalidad de lo nocturno, como la profundidad de lo nocturno, nos permite dilucidar que el hablante se dispone a ingresar en un plano más interno de esa oscuridad; y la noche, como metáfora del abismo, de lo misterioso, por lo tanto de la duda, nos permite reflexionar sobre cuál es la marea nocturna del hombre, posiblemente su pensamiento, su alma, espíritu, su conciencia que se adentra en los planos aún no revelados de su cognición.

*La sombra*  
*El hombre*  
*Los pueblos y su naufragio*  
*La agonía del fuerte*  
*La despedida del que nunca partió*  
*Y nuevamente la sombra*  
*Sufriendo la ausencia de su litoral*

(Ossorio, 9-15).

¿Acaso estos versos no nos recuerdan lo que cité anteriormente de Pilar González Serrano? La sombra, el hombre, los pueblos, la agonía, la despedida, la partida, la permanencia del sujeto, la sombra otra vez, la ausencia y la presencia, el fantasma, el alma que viaja por los planos de la muerte, la cultura religiosa que apuesta por el más allá, por la Catábasis y Anábasis, por la muerte y resurrección del alma. Con estos versos Ossorio nos da la gran pista para dilucidar su poética. El viaje de *Presencia y Memoria* no es físico, es espiritual. El hablante no pierde su cuerpo, no muere y viaja como espíritu, es su mente, su cognición, la que se desplaza y es el discurso poético el registro de ese viaje. La presencia en este libro es el hablante que se instala en nuevos terrenos, dejando su cuerpo. La metáfora de la muerte es ese vacío ante la oscuridad. La noche, es ese vacío, ese misterio. La memoria en este libro no es la sombra, es el pasado, los conocimientos previos que serán la base para su peregrinación sombría. La sombra, entonces, es el viajero.

El viaje, por lo tanto, es del hombre en constante tensión con su humanidad, con su agonía filosófica, con su intento por alcanzar la revelación sobre los sentidos del vivir, del morir y el proceder: “*Así podemos gozar / La permanencia de lo ausente / Los ojos / no entienden la permanencia de la nube*” (vs. 17-20). Los últimos versos de “Resumen de ausencia” nos explican que no se puede comprender lo que no es sostenible y soportable con los sentidos. La luz platónica que enceguece a cualquiera que sale de la caverna solo es comprendida por aquellos que destronan su cuerpo, es por ello que el hablante de este libro contiene a la presencia de manera lejana, contiene al cuerpo desde lo lejano; es el alma la que viaja y se desprende de los sentidos para alcanzar un grado mayor, un grado aún negado para el sujeto que viaja, desprendido de sus límites. “*Ojos tuyos gran puerta y lluvia para defender el eco*” (v. 31 de “Espacio de los ojos”).

El hablante de *Presencia y Memoria* posee la claridad para comprender que no se puede continuar el viaje sin alejarse del soporte, ya no se puede seguir con el vehículo contenedor, es momento de alejarse de lo material, de continuar en la soledad por el sentido sombrío:

*El extremo silencio de los ojos  
 Y ese ruido de la vida  
 Que no vemos  
 Que está  
 Innumerable y sin poder avanzar  
 Alrededor de los dedos  
 En las uñas y en el delirio  
 Me anuncian el aire indescifrable  
 Donde crece un árbol para dar sombra al sueño*

(Ossorio, vs. 1-9).

*La vida que no vemos, que está.* El paso por la muerte que es un continuo vivir, un mundo que contiene las respuestas que lo corporal no logra retener, que no logra vivenciar. Este primer libro de Gustavo Ossorio es una alegoría que sostiene con profundidad el gran conflicto filosófico del ser humano: entender los designios de nuestro mundo y entendernos, también, en nuestro interior. La única vía posible es salir de la presencia, convivir entre dos mundos:

*Me dispongo a la espera  
 A la noche  
 A la nube  
 Voy simplemente entre dos vidas  
 Con el destino y la constancia perdida entre los sueños  
 Fuera de la presencia  
 Siguiendo su abatida huella tan de cerca  
 Tan hondo que duelen los huesos removidos  
 Y la estrella y los pasos inseguros  
 Cuando mi sombra admirable regresa a su peligro*

(Ossorio, vs. 76-85).

### 3.2 EN EL SENTIDO SOMBRÍO (1947).

#### INSTALACIÓN DE LA CATÁBISIS EN EL SUJETO POÉTICO

*En lo hondo andamos  
 Y no hay sino visiones en la que creemos*  
 Gustavo Ossorio, "El cimiento interior"

Si anteriormente la voz de Ossorio se instalaba entre el mundo de lo inasible y lo terreno, en el caso de *El Sentido Sombrío* el hablante se sumerge en el mundo de las sombras. El libro comienza de la siguiente manera: "*Que vengan esos primeros sueños; / Que vengan con su quemante copa de voces / No los recordaré /*

*Porque mi cara es otra, y ya no hablo*". En este momento nos encontramos frente a sentencias ineludibles; el hablante ya es otro, el yo se ha materializado en un ser nuevo, sin el rostro inicial, con un nuevo rostro; por lo tanto, una nueva imagen, sin la posibilidad de hablar, vale decir, alejado de su cuerpo, sin la voz que asciende desde los órganos, quedando solo la sombra ambulatoria.

En este libro aparece la primera instalación completa del sujeto poético en el proceso de Catábasis. El sujeto aquí logra instalar su imagen en el sentido sombrío, logra los primeros procesos de revelación. *La retórica de la pregunta* se manifiesta: "¿Recuerdo, recuerdo todo?" (v. 16), "¿Será preciso decir alguna verdad siniestra?" (v. 28), "¿para qué seguiré escondiendo la visión / A todos los ojos?" (v. 36 y 37), "Todo esto es lo que va a quedar sobre mí / Cuando desde el pozo profundo / Sólo vea una luna terrible / Y nadie oiga mis gritos" (vs. 44-47). Desde el primer poema el hablante nos interpela, nos propone el misterio, nos alienta a continuar la lectura para, de esta manera, presenciar, posiblemente, la verdad revelada.

Si realizamos un recorrido por los títulos de algunos poemas pertenecientes a *El Sentido Sombrío*, se aprecia los terrenos ya instaurados del viaje del yo poético y su constante reconstrucción: "Naufragio Lento", "Entraña", "Muerte Encendida", "Celebración Oculta", "El Cimiento Interior", "El Sentido Revelado", "La Sombra Desatada", "Restitución Invisible", "Imagen Recobrada", "Aparición de la raíz", y el poema final, "Conquista del Sueño", demuestran los procesos de transición y cambio del hablante. Desde el viaje inicial con Caronte, la intromisión al mundo de las sombras, la primera revelación del mensaje, la constitución de un nuevo estatuto espiritual/filosófico, la revelación, la permanencia de lo revelado, el completo cambio del sujeto, la constitución completa y la probable victoria del yo, que, desde ahora, más que deambular, camina con seguridad, se manifiestan en esta serie de poemas.

*Mi imagen es una compañía para el apagado nombre.  
Entro y salgo de mí.  
La lámpara yace con sus fervores en silencio.*

*¡Qué invisible entre tantos oleajes!  
¡Qué destruido lleno de pelos, de algas, de pequeñas sombras!  
¡Qué cabeza tantas veces vista tiembla sin sus palabras,  
Sin su almohada, sin sus venas!*

*El terror administro por mi permanencia y mi seguridad  
Para que nadie esté alegre y los perros permanezcan fuera.  
Alguien hay en la puerta que contempla estas cosas terribles  
Y calla.*

(Ossorio, vs. 69-74).

## 3.3 CONTACTO TERRESTRE (1964). ANÁBISIS Y CREACIÓN DE UN NUEVO YO

*La obra de uno que se ha universalizado a fuerza de contemplar el mundo y de interrogarlo.*

Jacobo Danke

En el tercer libro de Ossorio el sentido y uso de la pregunta se intensifica. En este caso el hablante propone una serie de cuestionamientos que parecen surgir luego de cierta revelación. “¿Qué es lo cierto?” (v. 1), “¿Qué se mueve?” (v. 1), son el inicio de los primeros dos poemas del libro, preguntas que cuestionan lo que le rodea, el mundo que lo contiene.

Síntesis y significado parecen estar unidos de manera cautelosa si se quiere, astuta en su simplicidad. ¿Qué es lo cierto?, ¿Qué se mueve? pregunta como un niño atento. Es una elección primero, luego una aceptación de lo que se ha descubierto, entonces negar aquello es permitido porque no se está obligado a responder (Abarca, 2009).

En *Contacto Terrestre* surge con vigor la duda ante el mundo. Desde el primer poema hasta el último, el proceso de Anábasis crece, la vuelta al mundo, la resurrección, se encadena entre cada poema y el engranaje es la pregunta, ejemplo de esto son los versos siguientes:

Del poema I

*¿Qué toca mi mano donde tu mano toca el límite? [...]*

Del poema II

*¿Se suman mis años a mis años?*

*¿Es el medio justo una ilusión familiar, deshabitada? [...]*

*¿En quién habré de confiar?*

*¿Cómo rebelarme contra ti, si siento que creces con mis uñas, vas con mis pasos y te nutres de mi frágil lengua? [...]*

*¿Qué he olvidado, que el espejo nada me dice hoy?*

*¿Por qué lo toco y está rugoso y confundido? [...]*

Del poema III

*¿Por qué salgo a veces oculto por los árboles negros,  
transformado en plácido que nada sabe? [...]*  
*¿Por qué todo calla como si hubiera llegado la hora  
luctuosa?*  
*¿Por qué no hay nadie a mi alrededor? [...]*  
*¿Dónde está la gente de esta casa? [...]*  
*¿Qué haré en este camino oscuro sin morador alguno? [...]*

Del poema IV

*¿Qué justicia esperar si cada cual es sordo y en mucho  
aturdimiento gime solo?*  
*¿De dónde he venido que aún vivo entre alianzas y  
abatimientos?*  
*¿De qué piedra lóbrega y sin santidad llegué, que el  
corazón sin descanso recuerda mi obra  
deshecha?*  
*¿Dónde está mi parte? [...]*  
*De pronto una ventana se abre, donde estoy, preguntando  
a los que pasan: “¿Ya no conocéis la  
maldad?” [...]*  
*¿He de reñir por eso con todos? [...]*  
*¿En qué me apoyo? ¿Cuál es mi sustento? [...]*  
*¿Se espera algo de mí?*  
*¿Alguien, una mujer quizás, con cabellera flamígera,  
aguarda mi pasada por el recodo conocido? [...]*  
*¡Ay, desnudos compañeros, soy yo acaso el mismo que  
veis?*  
*¿He despertado acaso en el fondo de un horno lleno  
de herrumbre y no me lo queréis revelar? [...]*  
*¿Y qué rígido pliegue hace mi capa si por un instante  
me detengo a buscar el plano de mis tesoros  
ocultos? [...]*  
*¿Por qué habré de llamar en mi ayuda a gente enigmática  
y cubierta de negros velos? [...]*

## Del poema v

*¿Quién va delante de mí como huyendo de mi terror?  
 ¿Quién sigue mis huellas pegado a mis talones,  
 cogiéndose a mis ropas? [...]  
 ¿Qué forma, pues, tomar para ganar la fortaleza?  
 ¿Cómo habré de saber esto nunca yo, si los mozos  
 pródigos han apagado sus lámparas,  
 Y en la gruta negra inician su cántico secreto? [...]*

La resurrección, la vuelta al mundo terrestre, ese nuevo contacto con lo terrestre, como se expresa en el título de este poemario, inserta al hablante como un sujeto renovado, como un nuevo yo, como otro que vuelve invadido por la duda. La resurrección, entonces, la Anábasis de la voz de este libro, le revela la ilusión de lo circundante, la pasta nebulosa que pincela al mundo y se siente ajeno, distinto a la realidad que lo rodea.

El constante viaje —que, recordemos, es espiritual y no físico— culmina con la instalación de la verdad en la conciencia del hablante, pero que aún es intraducible. El hablante entonces, ese yo reconstruido por el viaje, es un sujeto nuevo que contiene una verdad intraducible; los versos 65 al 77 del poema II nos sirven de ejemplo:

*Regreso, parto, ando, voy y vengo, sin reparo, sin  
 muro clemente, sin el hálito frío que antes  
 ahuyentaba los temores.  
 De la viña al sepulcro conocido; de la privación  
 hueca y resonante al dilatado círculo en  
 que me espera siempre la carne ardiente,  
 El río que a él llegó por azar y el dulce pan que  
 sobrevive al desdén.  
 ¿Qué he olvidado, que el espejo nada me dice hoy?  
 ¿Por qué lo toco y está rugoso y confundido?  
 He aquí que no comprendo: participo quizás de la  
 muerte; soy menos materia cada vez y mi  
 grito sólo es escuchado por su eco.*

4. LOS SENTIDOS DEL VIAJE. EL ESPEJO Y SU DOBLE

*Cualquiera de nosotros puede ser el hombre que encuentre a su doble.*

Friedrich Dürrenmatt

El doble evoca la soledad esencial del ser humano y nos advierte contra la certeza de nuestra identidad. El tema de El Doble, del *sosias*, del *Doppelgänger* es tan antiguo como la literatura. La palabra *Doppelgänger*, de acuerdo con Juan Antonio Molina Foix, quiere decir “el que camina al lado” o “el compañero de ruta”. Una traducción más literal es el doble caminante ya que la palabra alemana *gänger* significa caminar y *Doppel* significa doble (Estañol, 2012).

El primer estudio sobre el doble es de perfil psicoanalítico y pertenece a Otto Rank y a su libro *Don Juan, eine Gestalt* (Don Juan y el doble) publicado en 1914, que se relaciona directamente con la obra *El Doble (Der Doppelgänger)*, publicada en 1925 por el mismo autor. Según Rank, el doble corresponde a una proyección de nuestro inconsciente, el reflejo en el espejo y que se proyecta como sombra, como otro yo que se puede tornar peligroso:

El doble ancla su sentido en el problema de la muerte, por la cual el “yo” se siente amenazado. La idea del *alma*, de un “yo” *inmortal e invisible*, nace muy pronto en la Humanidad por el temor a los muertos y a la propia muerte, creando así el primer dualismo en el individuo. Antropológicamente, aparece el alma en forma de doble, lo más parecido posible al “yo” (sombra, reflejo, etc.). Constelaciones simbólicas de la sombra y el reflejo son el *nombre*, el *espejo*, y el *retrato* —o *fotografía*—; todo ello relacionado con el narcisismo (Paraíso, 2009).

Sobre este tema, Sigmund Freud en su libro *Lo siniestro (Das Unheimliche)*, 1919) amplificó esa noción hacia planos mayores del inconsciente y el pensamiento humanos, donde el enfoque se centra en la relación entre el espejo, la sombra y el temor a la muerte. Para Freud el doble es en realidad el gran temor del ser humano ante la muerte, y el concepto de alma inmortal podría ser, a modo de símbolo, el primer doble del cuerpo:

Esta imagen tiene su correlato en un medio figurativo onírico, que gusta de expresar la castración mediante duplicación o multiplicación del símbolo genital [...]. Ahora bien, estas representaciones han nacido sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo; con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa



a ser el ominoso anunciador de la muerte. [...] El hecho de que exista una instancia así (la conciencia moral), que puede tratar como objeto al resto del yo [...] posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial. [...] Ahora bien, nada de esto nos permite comprender el grado extraordinariamente alto de ominosidad a él adherido y estamos autorizados a agregar que nada de ese contenido podría explicar el empeño defensivo que lo proyecta fuera del yo como algo ajeno (Freud, p. 236).

El doble, entonces, se vuelve ominoso, una especie de amenaza para el sujeto, pero también es una metáfora de la investigación, donde el reflejo de uno se instala como elemento indagatorio de los procesos que superan nuestro límite corpóreo. El doble, entonces, es un ente ajeno, pero que pertenece a él, es un *yo* desdoblado en *tú* o en *él* (dependiendo de la enunciación), un correlato de sí mismo observado como un *otro*.

En la poética de Ossorio la manifestación del otro aparece constantemente representada en la figuración del espejo, como un oráculo que entrega las respuestas de sí mismo. Todo el viaje de Catábasis y Anábasis que se manifiesta en los tres libros aquí analizados, emprende una constante dualidad entre el objeto que se mira reflejado y ese reflejo mutado en sombra, ánima móvil y consciente del nuevo viaje: desde el primer libro, *Presencia y Memoria* (1941), comienza esta repartición. El espejo y el hombre se vuelven diálogo, frecuente y decisivo al momento de emprender, continuar o volver del camino. Ejemplo de esto son los versos 30 y 31 del poema “Llave Encendida”: “*Nunca si no desertamos del espejo / Que continúa el error de nuestro ser*”; los versos 24 a 27 del poema “Voluntad Circundada”: “*En el cielo sigue su trayectoria el espejo incorpóreo / Hago en mis ojos el árbol para olvidar la soledad / Y una muerte se apaga en su instante justo / Entretanto ¿quién continúa habitando la estrella?*”; los versos 36 a 38 del poema “Naufragio Lento”: “*Y siempre le hallo en el espejo habitado, / Siempre, con su clima oculto bajo el manto, / Preparando la nueva batalla*”; al igual que los versos 22 y 23 del poema “La Jornada Perdida”: “*Pero no puedo distinguir el bien de la ruina, / Ni mis palabras que el espejo repite*”. En Ossorio, la palabra espejo se repite 30 veces y aparece también en el texto “Evasión y retorno”, prosa poética publicada en el número 5 de la revista *Mandrágora*:

Cada espejo me señala el daño negro que cae de la tarde, cuando la memoria va demoliendo sus muros, socavando su lágrima. Solo mi nombre suena entre la bruma de los duelos que adiestran la espina. Hasta el mal es vano ya y estéril el clamor. Siento que las cosas admirables se alejan, para dar paso a un blanco año despojado de sus vidrios (1941).

Si bien el espejo hasta el momento se ha entendido como una visión de la otra presencia, de la sombra o ese otro que se desprende del hablante, o como un portal que alude a la verdad, también en Ossorio el término espejo asume un carácter completamente distinto. De las 30 presencias de la palabra espejo en sus tres libros, 8 veces el espejo refiere a la confusión y la duda, a la multiplicación de visiones, como si esa ruta no fuese bilateral y exista más de un camino por donde encontrarse o perderse. Por ejemplo, el verso 57 del poema “La Fuerza que Anda”: “*Y la guarda en el turbio espejo*”; el verso 23 del poema “Regreso a la Imagen Señalada”: “*Y un polvo se levanta del espejo*”; los versos 35 y 36 del poema “Evasión y Retorno”: “*Cada espejo me señala el daño negro que cae de la / tarde, cuando la memoria va demoliendo sus muros*”; los versos 61 al 64 del poema “La Puerta Infranqueable”: “*De este esperar sale el temor al espejo roto, a lo / tremendo de la casa deshabitada; de esta fugacidad el olor / de cósmica corrupción que hierne el olfato cuando la noche / se mueve sola por las escaleras*”; al igual que el verso 13 y 14 del poema “Necesidad del Miedo”: “*Húmedo espejo / Corazón sin contacto*”; todos ellos justifican esta idea. El espejo puede ser claro o confuso, puede reflejar, multiplicar o ausentar la visión, el espejo es reflejo del hablante o un espacio lleno de turbiedad, polvo, demolición, quebrado y humedecido, ominoso, dando a entender que la visión es también un desafío, el espejo es también una zona de combate. La Catábasis y Anábasis del yo poético no se sitúa, entonces, de manera amistosa; es un viaje doloroso, difícil y lleno de neblina, hasta podría ser traumático, una constante relación entre el sujeto poético y su doble, que en algunos casos son más de uno.

Sobre este tema solo Carlos René Correa en el libro *Poetas Chilenos (1557-1944)* publicado en Santiago el año 1944, hace alusión a la importancia del espejo en la poética de Ossorio, apelando justamente, a la posibilidad constante de enfrentar un espejo que refleja o, en su caso contrario, está quebrado o a punto del quiebre:

Labora con materiales del subconsciente y su verso está construido sobre arquitectura de extrañas simbologías. El poeta se mira en espejos frágiles, condenados a morir, pero huye de lo simple y claro, aunque muera la emoción. Es necesario para alcanzar su poesía que la sombra y el desconcierto se filtren por las arenas; él es sincero, pero todavía no ha conseguido la norma definitiva para expresar su emoción y su canto y por eso su obra es fría, más intelectual que cordial.

## CONCLUSIÓN

*Entonces, muerto de angustia,  
ante el panorama inmenso,  
mientras cae el agua mustia,  
pienso.*

Carlos Pezoa Véliz, "Tarde en el hospital"

En definitiva, la construcción poética de Gustavo Ossorio traspasa notablemente los planos terrestres. Nos sitúa en una relación directa y punzante entre el mundo sensorial y espiritual. La Catábasis y Anábasis aquí no es por la recuperación de la amada, es en pos del encuentro con su origen, con su yo más primitivo, es una interpelación entre narcisos, porque son dos o varios. En Ossorio no hay un tú que pregunte, las preguntas son a sí mismo, el otro nos es más que su espejo, la materialización discursiva acude a la locución desdoblada.

El viaje por el sentido sombrío es una apuesta interrumpida, por ninguno motivo inmadura, ya que no fue su estilo lo que impidió dar el paso final (revelarnos la verdad luego del infatigable viaje), fue su cuerpo, su enfermedad, el que no le dio tiempo de seguir escribiendo. En conversaciones previas a este artículo, Javier Abarca, posiblemente el máximo conocedor de la obra y vida de Ossorio en Chile y, por qué no, del mundo entero, me relató que Ossorio, antes de su operación, que lo llevó inevitablemente a la muerte, le pidió casi a modo de ruego al médico a cargo que le salvara la vida, que le diera tiempo. ¿Para qué solicitaba ese tiempo? ¿Por qué era necesario un tiempo más en este mundo? Nuestra conclusión, fue que lo necesitaba para darle fin a este viaje, para transformar en palabras, vale decir, en lenguaje y poesía, esa verdad revelada. La tuberculosis que lo aquejaba impidió que conociéramos de Ossorio una obra posterior a *Contacto Terrestre*, probablemente ese libro, el que nunca se escribió, pero que podemos imaginar, sería la clave que acercaría el mensaje de manera directa al lector. El viaje por ese mundo sombrío, caería en las manos de todo aquel que leyera ese libro, pero como la muerte es sabia y poderosa, y el destino parece tener algo de realidad en este caso, tal proceso creativo fue impedido.

¿Cuál es esa verdad entonces? ¿Qué es lo revelado en Ossorio? La respuesta no está en parte alguna, solo podemos descifrar, buscar pistas y claves en la biblia metafísica que Ossorio transformó a tres poemarios. La muerte para Ossorio no llegó de manera repentina, es por ello que su poética gira y habita los terrenos mortuorios. Ossorio sabía que la muerte ya no era un concepto, era un personaje indestructible que devoraba su vida, por eso su poética es fúnebre, porque la muerte lo habitaba corporalmente y él la visitaba de manera espiritual. Su poesía es reflexiva y filosófica por el mismo motivo.

Los tres libros de Ossorio me recuerdan a *Diario de muerte* de Enrique Lihn. ¿En qué sentido? Realizo el nexo con *Diario de muerte* porque ambos autores escribieron los libros mencionados en momentos en que ya escuchaban el susurro de la muerte, la llamada final. Ossorio bajo esta perspectiva decidió visitarla antes que el cuerpo decayera, transformando todo un mar de palabras en un viaje por el submundo. Si hubiese aparecido un cuarto libro, de seguro algún mensaje se hubiese revelado, es por ello que para finalizar citaré el poema “Eco del Tiempo” de manera completa, poema inédito, escrito en Octubre de 1946, porque creo con convicción que en este poema se esconde una evidencia que establece que Ossorio ya estaba a muy pocos pasos de transcribir esa revelación. Desde ahora, la reflexión quedará en ustedes:

ECO DEL TIEMPO

*¿Para quién somos y dónde vamos?*

*El tiempo se me va, mirándome a los ojos,  
Y yo sin voz, me quedo buscando los olvidos.*

*Adentro está la materia que retumba  
Cuando amo;  
La materia con que estos hombres me reconocen  
Y me dejan pasar.*

*El aire y las manos  
Y algunas cortinas suspendidas  
Son su sonido del tiempo  
Y no se ve nada.*

BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, J., *Lenguaje espectral de la mente, una visión poética del pensamiento* (inédito). Entrevista personal realizada el 7 de octubre de 2014.
- Abarca, J. y Silva, J. M. (editores), Gustavo Ossorio, *Obra Completa*, Santiago, Beuvedrás, 2009.
- Benveniste, E., “La naturaleza de los pronombres”, en *Problemas de Lingüística General* (172-179), Siglo XXI., D.F., 1971.
- Estañol, B., “El que camina a mi lado”: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura”, *Salud Mental*, v. 35, n. 4, 2012. Recuperado el 12 de julio de 2014 desde [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-33252012000400001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252012000400001&lng=es&nrm=iso)

- González Serrano, Pilar, *Catábasis y resurrección*, Espacio, Tiempo y Forma, Historia Antigua, Serie II, 1999. Recuperado el 5 de Agosto de 2014 desde [www.pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/.../documento4869.pdf](http://www.pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/.../documento4869.pdf)
- Nagel, T., “¿Cómo es ser un murciélago?”, en M. Ezcurdia, O. Hansberg (editores), *La naturaleza de la experiencia*, vol. I, Sensaciones, UNAM, 2003.
- Paraíso, I., “Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble”, en *Rilce*, v. 25, n. 1, 2009. Recuperado el 20 de Julio de 2014 desde <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/7277/1/0.5.%20Paraiso.pdf>
- Paz, J. M., “Recepción (y enunciación) en la poesía lírica”, en *La recepción del poema, pragmática del texto poético* (93-130), España, Problemata Literaria 48, Edition Reichenberger, 1999.
- Freud, S., Volumen XVII — “De la historia de una neurosis infantil” (Caso del “Hombre de los lobos”), y otras obras (1917-1919), en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978.
- Correa, C., *Poetas chilenos, 1557-1944*, Santiago, Editorial La Salle, 1944.



Náin Nómez\*

INTRODUCCIÓN

La producción de Pablo de Rokha, se focaliza en una escritura de carácter híbrido que recibe trasposos de las vanguardias europeas (especialmente el Futurismo, el Cubismo y más tardíamente el Surrealismo), las ideologías políticas y filosóficas de la época y las prácticas orales de ciertos sectores campesinos de la zona central de Chile. Ya he señalado en trabajos anteriores, lo asombroso que resulta comprobar como Pablo de Rokha ha sido borrado en forma sistemática de toda referencia relevante en la historiografía vanguardista latinoamericana y, en gran medida también, en la nacional. Hay que agregar que en estos últimos veinte años son escasas las referencias a su obra. No aparece mencionado en los trabajos bibliográficos sobre el tema de las vanguardias a nivel continental (i.e. Merlin Foster, Hugo Verani, David Jackson, Roberto Fernández Retamar, Noé Jitrik, Saúl Yurkievich, George Yúdice, Juan Gustavo Cobo Borda, Jacques Leenhardt y tampoco en la monumental recopilación de Jorge Schwartz, para quien la vanguardia nacional se reduce a Huidobro y una mención del grupo “Rosa Náutica” de Valparaíso); pero tampoco nuestros investigadores chilenos más relevantes en el tema de las vanguardias lo han recogido en sus estudios críticos, como es el caso de Nelson Osorio, Ana Pizarro, Jaime Concha, Federico Schopf, Patricio Lizama y Cedomil Goic, entre otros. Pablo de Rokha no ha sido profeta en su tierra y sigue siendo tanto para la crítica como para el vulgo un Júpiter tonante o un patriarca mesiánico con una biografía desbordante, pero con una obra ininteligible.

Si pensamos que la edición original de *Los gemidos*, su primer texto vanguardista publicado en 1922, se habría divulgado en una cincuentena de ejemplares (según una fuente, el resto se habría utilizado para envolver carne en el matadero) y con excepción de tres o cuatro críticas laudatorias (la del joven Neruda entre ellas), fue literalmente masacrado por la crítica oficial, llámese Alone, Silva Castro, Emilio Vaisse o el propio Pedro Prado, quien vituperó al poeta llamándolo loco, extraño y estafalario, podemos suponer la imposibilidad de saber de sus textos fuera de las fronteras del país. A su falta de diálogo con los críticos, habría que agregar sus propias contradicciones y su subjetividad desmesurada que se desborda ya antes de *Los gemidos*, en *Sátira* de 1918, con su énfasis expresionista y sus vituperios al orden del sistema literario chileno.

---

\* Académico de la Universidad de Santiago de Chile.

Para el lugar que nos interesa destacar aquí, el poeta cultiva una hibridez que tiene, en una de sus vertientes, una identificación estética y discursiva con una expresión local de lo nacional-popular. Esta hibridez necesaria y a contrapelo de las olas modernizadoras del continente, resulta una matriz indispensable a la hora de entendernos, sin tener como modelo absoluto el desarrollo de las vanguardias europeas. Lo popular se construye históricamente y un ejemplo de ello tiene que ver con los estudios de los últimos años focalizados en el folclor, las industrias culturales y el populismo político. Se plantean visiones unificadoras que no aluden a la heterogeneidad, al hibridismo, a la mezcla de las dicotomías instauradas por la mayor de todas: tradición versus modernidad. Pablo de Rokha es un poeta que se mueve en las antípodas de estas dicotomías, primero por el reconocimiento implícito que hace de las culturas populares, sus estrategias discursivas, la posición de sus sujetos, el escenario geográfico y físico, su situación histórica y social. En segundo lugar, por ser a la vez un poeta marginal y marginado del carácter hegemónico de la cultura dominante. En tercer lugar, por situarse en una posición excéntrica frente a los discursos autoritarios y dominantes de una sociedad represora. La puesta en escena de lo popular en su poesía es sacada de la tradición rural y urbana típica (lo que podría ser el folclor campesino), para transformarse en una estrategia textual de denuncia y crítica en que las partes de la dicotomía (lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, lo hegemónico y lo subalterno) se imbrican en un todo no fijado de una vez y para siempre. Se trata de una identidad móvil que articula sujetos y acontecimientos, a una historia siempre cambiante que da cuenta de su realidad desde unos bordes, desde una periferia, desde un margen, que busca su centro para volver siempre a retrotraerse en un movimiento pendular que es su propia manera de situarse críticamente en el mundo. Sujeto popular rural y sujeto popular urbano son solo formas de acceder a ciertos personajes que dicen algo sobre el mundo sin saber ninguna verdad, pero insertos en una experiencia de vida que es su única carta de existencia frente a los poderes de lo establecido o de lo que puede o debe ser dicho, notado y anotado.

*LOS GEMIDOS: CRÍTICAS, DISCURSO Y VANGUARDISMOS*

La obra de Pablo de Rokha si bien es todavía una búsqueda casi solitaria, corresponde a un contexto en que recién se asoma el vanguardismo europeo reciclado bajo la forma del creacionismo huidobriano o los experimentos teñidos de nacionalismo y regionalismo de Leopoldo Lugones. Pero no son los únicos. *Los gemidos* coincide también con la publicación de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Os condenados* de Oswald de Andrade, *El jarro de flores* de José Juan Tablada y *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, *Trilce* de César Vallejo, *Raíz Salvaje* de Juana de Ibarbourou y



*Desolación* de Gabriela Mistral. Es el año de la aparición también de *Ulises* de James Joyce y *The Waste Land* de T. S. Eliot. Se trata de un amplio abanico de obras poéticas que anuncian una ruptura radical con el lenguaje de la tradición y que inician las formas fragmentadas y escindidas que marcarán la vida del sujeto del nuevo siglo. *Los gemidos* es paralelo también con la publicación de la segunda edición del manifiesto futurista de Marinetti, “La nueva religión moral de la velocidad”, y con el apogeo del expresionismo alemán encabezado por Paul Klee, Georg Trakl, Albert Soebel, Franz Marc y por el arte de Wladimir Kandinsky. Por su parte, *Los gemidos* no es solo un libro de ruptura con la poesía anterior, sino también con la poesía del momento en Chile. Con la excepción de Huidobro, esta seguía siendo romántico-modernista. Es por ello, que la crítica oficial no lo acepta. El crítico Hernán Díaz Arrieta (Alone) escribirá:

Su libro *Los gemidos* constituye uno de los documentos de literatura patológica aparecidos después de la guerra en los países no afectados por este fenómeno de un modo directo. Ochocientas páginas (sic) delirantes en formato mayor indican una agitación interna considerable... Después ha repetido la misma nota añadiéndole algunas obscenidades... Quiere vivir íntegramente delante del lector y hacerle testigo de esas operaciones a las cuales se destinan departamentos secretos en todas las casas.

Esta crítica negativa se repite entre los comentaristas consagrados. El antologador Bernardo Cruz en *Veinte poetas chilenos* (1948) indica que los poemas de Pablo de Rokha son “blasfemias inmundas” a Dios y de “oratoria rimada y mal rimada”. Para Raúl Silva Castro, se trata de un libro para “lectura de muchas horas y donde el autor inaugura un lenguaje anafórico hasta el abuso [...] Se puede advertir la substancial vulgaridad de sus expresiones y la exageración del mal gusto y la retórica puerilmente conducida hasta el ofuscamiento del lector” (*Panorama literario...*, p. 99). Y en la revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes de Chile, agregará el crítico César Bunster:

Pablo de Rokha colecciona expresiones sucias, de pura cepa chilena, que luego da a la publicidad en sus artículos y sus libros... y así vemos que en De Rokha todo es difuso y extendido, ya que una idea mínima nada en una página como un modesto díptero urbano en una taza de leche. Y así, todo en su técnica se disimula en gelatina verbal.

Hay muchas opiniones como estas. El crítico Juan de Luigi, dirá más tarde que “la crítica oficial de entonces no entendió nada del libro”. Agregaba:

Posiblemente (la crítica) se asustó por la mole del volumen, por el nuevo estilo que allí se planteaba, por la nueva visión de la vida, por la nueva manera de crear poesía y de buscarla, en lo que el gusto de esos días creía definitivamente antipoético... Creyeron que era incapacidad... Lo que había era algo muy distinto. Era la plasmación de una nueva forma poética, existían nuevas fuerzas poderosas que en las formas antiguas se sentían tan oprimidas como un avestruz dentro de un tarro (1958: xxiv).

Además en la misma revista *Claridad* donde fue vituperado el poeta, un joven Neruda de 18 años, escribía a propósito de *Los gemidos*:

UN IMPULSO HACIA LA RAÍZ TRASCENDENTE DEL HECHO, una mirada que escarba y agujerea en el esqueleto de la vida y un lenguaje de humano, de hijo de mujer, un lenguaje exacerbado, casi siempre sabio, de hombre que grita, que gime, que aúlla, ésa es la superficie de *Los gemidos*. Más adentro, libres ya de las palabras, de los alaridos y las blasfemias, sentimos un amor de la vida y de las vidas, azotado por la furia del tiempo, por los límites de las cosas, corroído hasta la médula por la voluntad de querer y por la terrible tristeza de conocer... Y su libro entero, es un solo canto, canto de vendaval en marcha que hace caminar con él a las flores y a los excrementos, a la belleza, al tiempo, al dolor, a todas las cosas del mundo, en una desigual caminata hacia un desconocido Nadir (1922: 6).

Si bien la crítica al mundo burgués que conforma parte importante de todo el discurso vanguardista en Europa y América Latina, es un elemento central en la fragmentaria composición de *Los gemidos*, no es la única entrada de su contradictoria formalización discursiva y crítica. Se sabe que ciertos elementos generales articulan las vanguardias latinoamericanas con las europeas, especialmente la vinculación estética y política, su tendencia a plasmarse en manifiestos y revistas, su afán grupal que las lleva a crear ismos y adhesiones, su deseo de colectivización casi nunca resuelto a nivel de su producción personal, donde impera el individualismo más feroz, su ansia de libertad, su crítica a toda sujeción y la incorporación del juego y del humor como herramientas eficaces frente a la sacralización del burgués como “hombre serio”. Porque sobre todo el arte vanguardista se nos representa como un arte antiburgués. En *Los gemidos* de 1922, aparecen las marcas de esta crítica al mundo y al arte burgués, incluyendo el uso del montaje y la fragmentación del texto que aluden a una ruptura con el arte de la belleza eterna, totalizadora y universal. Además del futurismo y el expresionismo, fuentes importantes en la escritura anterior del poeta, este libro incluye aportes del dadaísmo y del cubismo, pero a partir de una resignificación que tiene como blanco directo la propia

lengua y los materiales de su situación cultural personal. Se podría decir que el sujeto rokhiano se construye y constituye a partir de una propuesta estética que se enraiza en lo particular de su situación, de su discurso, de su origen de clase, de su trasplante de la aldea a la urbe, de sus experiencias vitales y librescas, al mismo tiempo que universaliza lo regional de un modo casi provinciano. Su aspiración identitaria con una universalización intelectual, se produce desde su especificidad y concreción enraizada en su tiempo y su lugar en el campo literario (Bourdieu). De esta manera, *Los gemidos* con su vórtice de mosaico integrador que traspasa los moldes de la crítica, es parte de un conjunto de textos que llegarán hasta *Escritura de Raimundo Contreras* en 1929 y que se caracterizan por una ruptura con las viejas formas a través de la fragmentación, la fugacidad, la precariedad de la estructura, la evanescencia e irización de lo real, la opacidad de lo evidente y la desagregación de la experiencia a través de lo urbano masivo, todos también elementos vanguardistas (Calinescu y Casullo).

En *Los gemidos*, la ruptura y la reestructuración de las significaciones se da a través de una búsqueda de la totalidad de lo fragmentado, mostrando lo uno y lo otro. El sujeto poético aparece como el ordenador de un mundo que compartimentado en la política, la economía, la religión, la sexualidad, la vida cotidiana, la represión social, se resignifica como una totalidad. El discurso poético establece relaciones de ruptura, haciendo de la propia escritura una interpretación personal de la vida como totalidad no fragmentada. Como explicaba Juan de Luigi con el lenguaje de su época: “Era la creación de una nueva forma y un nuevo contenido, efectuados con una labor titánica, gigantesca, dolorosa, por los propios medios, sin más influencias que las adquiridas en los estudios y la cultura de la juventud, sin imitar a nadie, solo en su tierra, solo con su familia y con el trabajo diario para mantener a la familia” (*ibid*: xxv).

De Rokha imbuido tempranamente de un cristianismo estoico asimilado en las aguas originales de la Biblia, de las sátiras y parodias de un Rabelais o un Voltaire, de la filosofía trágica y sufriente de un Nietzsche o un Schopenhauer, busca incorporar a la poesía una ética de la salvación que oponga la voluntad y el conocimiento al sufrimiento humano. Siguiendo a Schopenhauer, el poeta piensa que la fuerza operante en la naturaleza es idéntica a la voluntad que hay en nosotros. De esta manera en su obra primera, aparece en forma predominante un eje temático fundamental que será también el centro de su libro *Los gemidos*: el que se refiere al cuerpo como receptor de la naturaleza y de las injusticias del mundo. La voluntad del sujeto es una fuerza que transforma el dolor en una acción sobre el mundo:

Los cantos de mi lengua tienen ojos y pies, ojos y pies, músculos, alma, sensaciones, grandiosidad de héroes y pequeñas costumbres modestas, simplicísimas, mínimas, simplicísimas de recién nacidos, aúllan y hacen congojas enormes, enormes, enormemente enormes, sonrén, lloran, sonrén, escupen al cielo infame o echan serpientes por la boca... florecen gozosos, redondos, sonoros en Octubre, dan frutos rurales a principios de Mayo y Junio o a fines de Agosto, maduran todo el año y *desde nunca*, desde nunca; anarquistas, estridentes, impávidos, crean un individuo y una gigante realidad *nueva*, algo que antes, antes, algo que antes no estaba en la tierra, prolongan mi anatomía terrible hacia lo absoluto, *aún existiendo* independientemente; *¡tocad su cuerpo*, tocad su cuerpo y os **ensangrentaréis** los dedos MISERABLES!...

(“Balada de Pablo de Rokha”, p. 11).

En el poemario, se usan las formas verbales y sintácticas con una apariencia desordenada y caótica, y con una acumulación de imágenes que se repiten o se transforman. El sujeto se expresa a través de estados de ánimo que nunca se objetivan totalmente, puesto que permanecen como parte de una vivencia del universo, que se transparenta en sensaciones: comer, beber, sentir, querer, odiar. El sujeto canta, piensa en canciones, aprende a cantar en sus orígenes. No se trata solo de una actitud lírica, sino que el poema va buscando el ritmo interior a través de las reiteraciones y repeticiones que describen acontecimientos, acercándose a la narración épica. Esta fusión de lo lírico y lo épico estimulada por los temas, los espacios, los acontecimientos, las formas narrativas, los monólogos y los diálogos dramáticos, resultaba problemática para una crítica que funcionaba con la estructura tradicional de los géneros literarios. En De Rokha, los elementos sensoriales tienen primacía sobre el resto de las experiencias. La articulación se hace por medio de significantes enunciativos, encadenados por verbos de acción en una estructura sintagmática que reproduce la imagen de un continuo balbuceo. Son los “gemidos” del poeta. Hay continuos cambios lexicográficos, palabras o frases en cursiva, tipografía de variado tamaño, espacios en blanco, puntos suspensivos, una experimentación formal continua. Se mantiene la acumulación de adjetivos (el gran adjetivador lo llamó el crítico Valente) que se reiteran para colaborar en la atmósfera caótica y fragmentada. Objetos y fenómenos convergen en una dinámica que se expande y que tiene como único límite al sujeto vidente. La figura del bardo-profeta se hace elemento estructurante del efecto estético. Como en Walt Whitman, uno de sus poetas preferidos, el discurso se estructura como un gigantesco himno en que el sujeto expresa su unidad con el universo a través de una fuerza cósmica propia. José Martí decía de Whitman, que desarrollaba sus poemas con una sabia composición que distribuía en grandes grupos musicales las ideas, como forma natural de

un pueblo que no fabrica piedra a piedra, sino en enormes bloqueadas. Esta similitud puede aplicarse también a la construcción de *Los gemidos*.

Por primera vez y en forma clara, el mundo urbano, fragmentado, criticado, degradado, marginalizado, escenificado y consumido, coexiste con la representación “positiva” del mundo de la provincia, paradigma de una nostalgia de la tradición ruralista, ahora resignificada en una incipiente propuesta de lo “nacional popular”. Lo que parece hacer Pablo de Rokha es retomar la cultura rural y sacarla del ámbito de la exaltación descriptiva del realismo y el naturalismo (retomado más tarde anacrónicamente por el Criollismo narrativo) para desarrollar una apropiación creadora que se convierte en otra cosa. Esta otra cosa es una génesis en ebullición, una identidad en conformación, una mitificación resignificadora, que pasa por varias etapas antes de articular la relación entre memoria y acción política en sus poemas posteriores a los años 30, cuando la matriz identitaria del mundo rural (*su mundo rural*) se transforma en el colectivo, en el pueblo, en la nación; aquello “con quien” y con “lo que” se identifica Pablo de Rokha. El poeta reconstruye la imagen de la nación en la aldea, en el pueblo, en los valores de un mundo no contaminado por las leyes del capitalismo y desde allí lo mundializa, lo convierte en *imago mundi*. Resulta cierto que en *Los gemidos* es todavía el sujeto el receptor del mundo natural, en un gesto que le debe mucho al romanticismo y al simbolismo. Pero este vanguardismo “retro” que busca identificarse con los espacios de la nostalgia, más que con los procesos de la modernidad, en primer lugar no se queda en el minimalismo de la *petit histoire* personal sino que se amplía permanentemente hacia su universalización; y en segundo lugar, como Nicolás Guillén y Gabriela Mistral, resignifica la tradición popular al crear una especie de neocultura que se reapropia de sus estrategias discursivas, poniendo en el centro a los sujetos invisibilizados. Para ratificar esta diferencia con la literatura realista, a partir de *Los gemidos* el poeta va a utilizar el flujo de conciencia para dar cuenta de la fugacidad del tiempo y articular los fragmentos de la memoria, en un discurso que se aleja de la tradición no solo por la técnica del montaje y el simultaneísmo, sino también por las contradictorias articulaciones y oposiciones de códigos y discursos diversos, tamaños de letra diferentes, negritas, cursivas, fragmentaciones de significantes y significados, usos del paréntesis, números, mayúsculas, etc. Su propuesta parece ser la equivalencia de todos los discursos, permeado por la carencia de clausura y la indeterminación temporal, que son rasgos a lo que propenden buena parte de las escrituras vanguardistas.

Todo en *Los gemidos* apunta a esta contradicción no resuelta. Desde el carácter narrativo del libro hasta las separaciones de partes que incluyen otras secciones, las que a su vez culminan en fragmentos que dialogan entre sí pero que, a la vez, son independientes. El texto es un caleidoscopio que integra el imaginario de una especie de biografía apócrifa con la actualización

de un discurso “situado” que amplía su foco hasta la trascendencia total. Esa hibridez del gesto del sujeto enunciante convertido, a veces también, en enunciado, se transmite al discurso, haciendo aún más complejo el montaje fragmentario. Por ejemplo:

Yo tengo la palabra agusanada y el corazón lleno de cipreses metafísicos, ciudades, polillas, lamentos y ruidos enormes; la personalidad, colmada de eclipses, aúlla. (Mujer: sacúdeme las hojas marchitas del pantalón).

Y luego:

Arañanme los cantos, la congoja y el vientre, con las peludas garras siniestras de lo infinito; voy a abortar un mundo; (mis **calzoncillos**, mis calzoncillos se ríen a carcajadas!...).

Y después:

Y la manta piojenta de la vida me envuelve grotescamente cual la claridad a los ciegos... (Ruido de multitudes, automóviles, muchedumbres, van conmigo; como pájaro solo y loco canta lo absoluto en los álamos negros de tu cabeza, Pablo de Rokha!...). (... .. Universo, Universo, icómo nos vamos borrando, Universo, tú y yo, simultáneamente!... ..-).

(“Pablo de Rokha por Pablo de Rokha”, pp. 389-390).

En lo que se refiere a la visión de la ciudad, si bien esta es negativa, nunca lo es totalmente, ya que De Rokha a partir de los traspasos del Futurismo no deja de alabar ciertos cambios que ha traído la modernización del mundo urbano y la nueva sensibilidad que el poeta percibe en la representación de las muchedumbres como imagen de la multiplicidad de la masa. La crítica se focaliza en el capitalismo y la ascendente clase burguesa, con los cuales adviene la alienación de la vida de los grandes centros urbanos, donde el ser humano se convierte en un engranaje de la fábrica o un número anónimo. Frente a estos residuos del consumismo, la cuantificación de la realidad y la vida artificial de la urbe, incluyendo el pesimismo generalizado después de la primera guerra mundial, se establece un equilibrio con el canto al automóvil, al hombre de acción, al revolucionario, al *sportman* y otros seres-símbolos que reaparecen como parte de la deuda nunca saldada con el Futurismo. La oscilación dicotómica es clara, cuando se contrastan estas representaciones con la carga negativa del capitalismo y la alienación mercantil en poemas

como “Box”, “Paradoja del mercader contemporáneo”, “La ciudad”, “U.S.A. Company”, “New York”, “El dios yanqui” o “Salmo al estiércol”. Las cuantificaciones de seres y cosas aparecen como puras formas de intercambio en un mundo tecnologizado, en que la amenidad y el consumo pasan a dirigir la vida de una metrópoli cada vez más masiva:

Nacimiento por *teléfono*, defunciones por *teléfono*, matrimonios por *teléfono*, toda la epopeya, toda por *teléfono*, enamorarse radiotelegráficamente, vivir y morir en aeroplano, cien, doscientos klmtrs. sobre el nivel de los viejos *valores* humanos, existir a máquina, conocer a máquina, recordar a máquina, ver a máquina.

(“Yanquilandia”, p. 20).

Caos y desborde apunta aquí a trascender lo cotidiano, a partir de un lenguaje que se define como gesto o como gesta o como ambos, gesto y gesta que tiene mucho de innovación, esto como crítica del lenguaje y de la historia de la tradición. En las fisuras de su discurso, el pliegue sobre sí mismo busca tomar fuerzas en un yo escindido y fragmentado por los avatares del mundo, pero también “arrojado en él” en el sentido heideggeriano. Desde su propio pliegue, el sujeto se desborda en un gesto/gesta de arrojo, la “ansiedad heroica” de que habla en sus escritos, para actuar sobre el mundo en ampliaciones discursivas concéntricas que abarcan desde el hecho cotidiano y nimio hasta la reflexión sobre una metafísica de la historia, sin escatimar elogio ni diatriba. Todo ello como parte de un movimiento que se regenera en el montaje cinemático del fragmento llevado al paroxismo, apenas sostenido por un sujeto fantasmal y desdoblado, que busca integrar la visión delirante de la realidad:

He ahí mi cuerpo, yo NO soy **mi cuerpo**, él está ALLI botado lo mismo que un MUNDO botado, lo mismo que un MUNDO botado, y sobre su **apariencia** se desenvuelven los acontecimientos, las cosas externas de la vida, el **devenir** de los fenómenos, el devenir de los fenómenos en su realización; “**yo soy el mundo**”, y *sobre* mí han caído hacia el Poniente, enorme pueblo de alucinación, hasta un mil de atardeceres DESDE el día primero, —cuando **muerto** el poeta, tornó a la nada el ritmo que fue antaño, la canción edificada con recuerdo de hombre— ¡hay albas, albas y **crepúsculos** sobre el gran cosmos enorme que es MI CUERPO, el CUERPO *aquel* que véis AHI; su radio, el radio posible de ese CUERPO abarca “los cuatro horizontes”, y el TOTAL de los sucesos [...] hay máquinas que rigen la ACCIÓN de innumerables poleas, un vértigo feliz, sonoro, vital, aturde los oídos, el placer trágico curva los nervios, las casas, los cielos, las almas y el hombre ACTUAL camina

alucinado sobre el mundo *deshecho, quebrado* que PARECE **mi cuerpo**; he ahí su CUERPO es **un** mundo y sobre **EL** suceden las cosas del MUNDO... ilas cosas del MUNDO! ... ..

(“Elegía del hombre soltero”, pp. 166-67).

LA NACIÓN, LO LOCAL, LO UNIVERSAL: UNA POSDATA INCONCLUSA

Como señala Martín-Barbero al referirse a los cambios históricos de la idea de identidad nacional en el siglo xx (2001), en *De Rokha* esto no tiene nada que ver con la preservación del Estado. En *Los gemidos*, el pliegue de que hablábamos antes se presenta como un momento negativo de lo popular replegado sobre sí mismo, que asume la negatividad del anarquismo (adhiirió en su juventud al Movimiento Internacional de Trabajadores Anarquistas) frente al proceso de la modernidad, especialmente frente a los residuos del capitalismo industrial en las ciudades. Es por ello, que junto al origen rural del poeta, la construcción de una subjetividad identificada con la naturaleza, se presenta como uno de los elementos que trasplanta el germen de lo nacional popular al mundo “incontaminado” de lo rural:

Salud, oh! Sonoros campos de Chile, salud ave, montaña, aire, salud árbol, árbol árbol que proteges, árbol, el canto inútil del camino, salud, salud buey de los ocasos evangélicos, salud, salud evocadora oveja evocadora de los idilios estupefactos de **entonces**, salud agricultura, salud, salud, salud. (...) mis ojos, mi lengua, mis manos, mi lengua, mi lengua, mis ojos, mi lenguaje, mis manos, mi lengua, mi lengua, pastan en los potreros, rumian en los establos, la paja honesta de los gestos rústicos, la paja honesta de los gestos rústicos; salud, sol de las campiñas, salud majadas, sembrados, colinas, viñedos, majadas, sembrados, colinas viñedos, majadas, sembrados, colinas, viñedos.....

(“Égloga”, p. 283).

Esta visión idílica, eglógica y sublimada del mundo campesino, no es sin embargo contradictoria con el proceso de modernización, como podría suponerse. Lo que critica el poeta es lo residual de este proceso, que conlleva la enajenación del ser humano. Por ello en el mismo texto, el cambio modernizador no rompe la armonía primigenia:

La grandiosa relojería de tractores, tractores y **sembradoras**, asume los gestos inéditos, inéditos, inéditos de la belleza; lo matemático de las tareas se



disuelve en la ampulosidad divina del paisaje, el olor industrial de la bencina adopta actitudes rurales, actitudes rurales y se confunde humildemente con las albahacas de los huertos, el corazón floral de la Hacienda y las inteligencias agrarias, a lo largo de los caminos; el himno errante de las máquinas **aturde** las casas, **apaga** los sueños y emerge, condensando la dignidad de la vida práctica, frente a los espectáculos ingenuos de la naturaleza y el grano ilustre, —gotita de semen—, fecundo los ovarios de la tierra; ruido, sudor, humo, movimiento de ciudades en la granja moderna, ruido, sudor, humo, ruido, sudor, humo y las ropas manchadas de aceite (...) y lejanamente la silueta geométrica, artificiosa, metafísica de los parques rústicos, llenos de árboles morfínomanos, **Otoño, Otoño, Otoño y electricidad**, como un poema de Baudelaire, como un poema de Baudelaire!... ..

(“Égloga”, p. 286).

Esta identidad con la tierra del origen, tal como se señaló antes, en otros textos se amplía para contaminar el mundo y hacerse cósmica. Aunque se fije en un espacio determinado con ciertas características locales, se trata siempre de una identidad movible y de un sujeto que hoy día llamaríamos “descenrado”, “dislocado”, cuyo cuerpo es el espacio y el tiempo de una resonancia que abarca todo lo real. Se trata todavía de una identidad estructurada, pero que a veces es un puro flujo de conciencia a través de la cual pasan los sucesos y acontecimientos del mundo. Stuart Hall (1991), diría que este ya no es el sujeto de la Ilustración, centrado y estructurado, sino que aquí hablamos de un segundo momento de los procesos identitarios, de una identificación sociológica con un “adentro” y un “afuera”, una interacción entre el sí mismo y los significados y símbolos de la sociedad. En el caso de estos poemas, si bien generalmente la identidad se refiere a este segundo concepto, muchas veces se articula con una concepción identitaria más movidiza que se multiplica, se escinde o se fragmenta en la medida que el mundo se hace más inseguro e incognoscible. Es la identidad cambiante frente a un mundo en crisis. Los poemas oscilan permanentemente entre ambas concepciones. Por ejemplo, una:

Tendido a la sombra de los lagos he sentido el llanto de los muertos flotando en las corolas; oigo crecer las plantas y morir, los viajeros planetas degollados igual que animales, el sol se pone al fondo de mis años lúgubres, amarillos, amarillos, amarillos, las espigas van naciéndome, a medianoche los eternos ríos lloran a la orilla de mi tristeza y a mis dolores maximalistas se les caen las hojas;-... “buenos días, buenos días árbol” dije al reventar la mañana sobre las rubias cumbres chilenas, y más tarde clamaba: “estrellas, sois estrellas, oh! prodigio”.

(“Balada de Pablo de Rokha”, p. 10).

Y la otra:

¿Estaré hablando YO mismo? YO mismo? Pienso y hablo como si fuese OTRO ¿QUIEN soy YO?... *estos* pies, *estos* pies y *estas* manos ¿de QUIEN SON? ¿QUIEN ES Pablo de Rokha? ino CONOZCO a **Pablo de Rokha!**... .. PABLO DE ROKHA ... .. iah! No me acuerdo “caen las hojas viajeras”, “*caen las hojas viajeras*” (...) .....un millón, cien millones, un millón de PERROS me sigue ladrando, aullando, aullando, ladrando como si fueran HOMBRES, una gran manada de canes horribles, sarnosos, asquerosos, zarrapastrosos, negros, negros, negros, *me sigue, me sigue...* ... .. *mientras* yo voy pensando: **ile siguen** “LOS PERROS” a EL?

(“Elegía del hombre soltero”, p. 182).

Un aspecto que no alcanzamos a explorar aquí, es la manera como la utilización del montaje, permite marcar la alienación mercantil y financiera de la sociedad moderna, fundamentalmente la urbana:

Soy profundo en cuestiones FINANCIERAS; ¿**quién rige los inciertos bergantines humanos sobre el mar proceloso de la vida?** ... EL DINERO; y **aquel “astro de primera magnitud que viene asomando por el Oriente y hacia el cual todos miran”**, ¿cómo se llama? EL DINERO, EL DINERO; “la felicidad consiste en tener plata, mucha plata, mucha, mucha plata” y ¿*para* qué? Bah! Poetas, románticos... **ser rico, ser rico** y nada más (...) ¿EL AMOR? **Compro cien mujeres...** ¿LA BELLEZA? **Quiero estatuas y cuadros célebres por valor de \$ 900.000...** QUIERO, QUIERO LUEGO ADQUIERO... .. Mi palacio es de ONIX Y CARRARA... y cuando muera me ENTERRARÁN en un mausoleo de un valor de \$ 99.000; ángeles 3,5 metros, cruces 7 un cuarto metros y puertas de bronce PLATEADO...

(“Paradojas del mercader contemporáneo”, pp. 208-209).

En esta visión utilitaria, la naturaleza prístina e incólume del mundo rural, sufre un proceso de inversión, al ser sacada de su autonomía natural y ser transformada por el ser humano en un elemento central del proceso de alienación:

“**Las cosas son las cosas**” el mar es un cacharro verde como rana, que produce ballenas, cloruro de sodio, salmones, ostras, corales, perlas y sardinas en aceite a \$ 3,40 etc. etc. ... ES GRANDE ES GRANDE! ilo admiro! pues **sirve** para trasladarse, para trasladarse a **Europa**; las montañas depósitos de cobre, plata, hierro, maderas o carbón EDIFICADOS en la cordillera; los

cielos, una simple tontería de colores fantásticos, *absurdos*, ininteligibles como LA MUSICA SERIA, o lo mismo que POETAS MODERNISTAS ¿y la luz? —es posible vivir a oscuras? A oscuras? **No**, luego la claridad se impone a cualquier precio; el **agua**, la bebida mejor... SOBRE TODO el agua potable!...

(*Ibid.*, pp. 209-210).

De ahí que la identidad en De Rokha se constituya como un proceso de inclusión y exclusión, de asimilación y expulsión en que los significantes, la oralidad y la experiencia de la vida participan como “marcas” primordiales en el dibujo de esa “comunidad imaginada”, que con sus círculos concéntricos es a veces la casa, la aldea, un acontecimiento, un personaje, una utopía social, un símbolo o una entelequia que solo el lenguaje poético puede representar. Es por ello, que la enumeración y el montaje son las herramientas lingüísticas que mejor le sirven para expresar esta seriación de sentidos identitarios:

El clima y el **ambiente**, el ambiente y el clima, los hábitos, la historia, la sacratísima NUTRICION, LA MANERA DE SER, DE SER, el modo de **querer** y el modo de **hacer**, la mímica del individuo al hablar, al cantar, al bailar, al andar, EL ESTILO DE LOS PENSAMIENTOS, el carácter azul o negro de las vagas pupilas asomándose al balcón de los párpados en las claras mañanas maravillosas o atardeciendo, las montañas, los cielos, los cielos, las montañas, las montañas, los cielos, el mar, “LA VIEJA CASITA” en donde nos hospedamos ...la esposa, los hijos, el dulce GANADO filial, LA BANDERA, LA BANDERA, el trapito sucio, sucio, sucio y mediocre, CURSI, chegre... (...) **eso, todo eso** es LA PATRIA, LA PATRIA es **eso, todo eso**, hermanos...

Y más adelante agregará:

La humanidad es una idea humana, la patria es una sensación; lo uno abstracto, lo otro concreto y CON DERECHO a ser abstracto... deambulando por los caminos *libremente* canto LA PATRIA ÚNICA.

(“Arenga del revolucionario”, p. 326).

#### CIERRE

Hemos intentado mostrar algunas entradas al texto de *Los gemidos* de Pablo de Rokha, referidas fundamentalmente a la relación entre su carácter vanguardista que se despliega fuertemente en las apropiaciones lingüísticas y temáticas de los ismos europeos y las resignificaciones de su propia tradición literaria, por un lado, y una fuerte defensa de la identidad local y nacional

marcada tanto por elementos temáticos como por la oralidad del discurso y la experiencia biográfica enmarcada dentro del imaginario poético, por otro. Si los recursos lingüísticos formales y la búsqueda implacable de nuevos lenguajes de expresión articulan el libro con los movimientos de vanguardia latinoamericanos y europeos, por un lado; el rescate de una realidad local, regional, nacional, lo sitúan dentro de una tradición que también quiere ser crítica frente a lo extemporáneo y a las alienaciones del proceso de modernización, práctica crucial de las nuevas modernidades, por otro. Entre ambos cruces se mueve *Los gemidos*, como un discurso que se busca y que se atora en sus propias contradicciones, muchas de ellas irresolubles hasta el día de hoy, pero con una desmesura que es voluntad de vida y de utopía, de proyección hacia un mundo devenir donde el arrojo, la audacia, la hazaña, como el poeta señaló tantas veces, es lo único que cuenta.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Araya, Juan Agustín y Julio Molina Núñez, eds., *Selva Lírica*, Santiago de Chile, Imprenta Universo, 1917.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- Bunster, César, “Algo más sobre Pablo de Rokha”, *Claridad*, 1922.
- Burger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991.
- Casullo, Nicolás et al., *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- Cruz, Bernardo, *Veinte poetas chilenos*, Valparaíso, Imprenta Salesiana, 1948.
- De Luigi, Juan, Introducción a *Idioma del mundo*, Santiago, Multitud, 1958.
- De Rokha, Pablo, *Sátira*, Santiago de Chile, Editorial América del Sur, 1918.
- \_\_\_\_\_, *Los gemidos*, Santiago de Chile, Editorial Cónдор, 1922.
- \_\_\_\_\_, *Antología 1916-1953*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1954.
- Díaz Arrieta, Hernán, *Panorama de la literatura chilena del siglo xx*, Santiago, Nascimento, 1931.
- Galindo, Oscar, “La tradición vanguardista en la poesía chilena de las últimas décadas”, *Crítica Hispánica*, vol. xxviii, N° 1 (2006), pp. 31-52.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Hall, Stuart, “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”, *Culture Globalization and the World System*, New York, State University of New York at Binghampton, 1991, pp. 41-69.
- Martín-Barbero, Jesús, *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2001.

Nómez, Naín, *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, Santiago, Editorial Documentas, 1988.

\_\_\_\_\_, *Antología crítica de la poesía chilena*, Tomo I, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1996.

\_\_\_\_\_, *Pablo de Rokha. Historia, utopía y producción literaria*, Ottawa, Girol Books, 1991.

\_\_\_\_\_, ed., *Epopéya del fuego. Antología de Pablo de Rokha*, Santiago de Chile, Editorial de la Universidad de Santiago, 1995.

Silva Castro, Raúl, *Panorama literario de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1961.



# HUMANIDADES





FILOSOFÍA Y LITERATURA  
LA SOMBRA DEL FILÓSOFO EN MERLEAU-PONTY\*

*Pierre Champion\*\**

Para Santiago Campion

De su generación (Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Aron, Claude Lévi-Strauss), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) es uno de los filósofos franceses que se inscribe explícitamente en las huellas de la fenomenología alemana y de su fundador: Edmund Husserl (1859-1938)<sup>1</sup>. “El filósofo y su sombra” es uno de sus textos, que examinaré aquí en tanto que texto de escritor y en el espíritu del análisis literario. Es un texto de circunstancia: se trata de su intervención en el congreso que tuvo lugar en 1959 con ocasión del centenario del nacimiento de Husserl<sup>2</sup>. Es una alocución para un público especial, el de los amigos y especialistas del filósofo alemán; un extraño episodio donde Merleau-Ponty parece, por momentos, amonestarles. Más joven que la mayoría de los participantes, pero muy al tanto de la resonancia del pensamiento de Husserl, experimentada por él mismo, Merleau-Ponty desea mostrar por qué es posible equivocarse sobre este difícil pensamiento y como es preciso entenderlo.

---

\* Con modificaciones, este artículo retoma el capítulo XII de mi libro: *L'Ombre de Merleau-Ponty. Entre philosophie, politique et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. El presente artículo ha sido traducido por Carlos Ossandón Buljevic, profesor de la Universidad de Chile. Esta traducción contó con la asesoría de Christine Rivalan Guégo, profesora de la Universidad Rennes 2, Francia.

\*\* Profesor honorario del Liceo Chateaubriand de Rennes, Francia. Es autor de numerosos artículos y de varios libros publicados principalmente por Presses Universitaires de Rennes. Literato de formación y de profesión, su trabajo se desenvuelve en los límites de la literatura y de la filosofía.

<sup>1</sup> Merleau-Ponty muere el 3 de mayo de 1961, a la edad de cincuenta y tres años. Esta prematura desaparición tuvo un gran impacto entre los filósofos.

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, “Le Philosophe et son ombre”, intervención retomada en *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, collection Folio Essais, 2001, pp. 259-295, también en *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 2010, pp. 1267-1290. Hay traducción española: “El filósofo y su sombra”, en *Signos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1964.

LA SOMBRA DE HUSSERL, AQUÍ PRESENTE

Apoyándonos en una imagen común, digamos que la sombra de Husserl está evidentemente presente en el congreso mencionado: es el primer sentido del título “La sombra del filósofo” y por medio de este lo que se convoca es un *aura* un poco melancólica y el estilo de sus evocaciones: una cierta tristeza, el homenaje, aunque no lamento, que se debe a la muerte del filósofo, con la obligación para los asistentes de ser fieles a su legado.

Pero Merleau-Ponty va más lejos. Cara a sus auditores, muchos de los cuales han conocido a Husserl, habiendo sido algunos de ellos sus primeros discípulos 50 años antes en Göttingen, Merleau-Ponty afirma:

Referido a un filósofo cuya empresa ha despertado tantos ecos, y aparentemente tan distantes del punto en que él se mantenía, cualquier comentario de su obra es también traicionarle, ya sea que le rindamos el homenaje muy superfluo de nuestros pensamientos, como si buscáramos para ellos una garantía a la que no tienen derecho, ya sea que, por el contrario, con un respeto que no puede existir sin una cierta distancia, le reduzcamos estrictamente a lo que él quiso y dijo...<sup>3</sup>

Desprendiéndonos de cualquier mortífera interpretación, la sombra de Husserl nos señala algo a pensar con ella y en ella, más allá de “lo que él quiso y dijo”. Lo que se reivindica aquí, tranquilamente, pero no sin una cierta provocación respecto de aquellos que han frecuentado a Husserl o que fueron sus contemporáneos en su juventud, es el derecho a la interpretación y al rebasamiento de su obra, en la perspectiva de la construcción de un pensamiento aquí y ahora. Merleau-Ponty llama entonces al respeto verdadero, a la buena distancia, a la responsabilidad de sus lectores:

No le importunaríamos con nuestros comentarios, no le reduciríamos a lo que de él está objetivamente documentado, si, ante todo, él no estuviera aquí, ante nosotros, no con la evidencia frontal de una cosa clara, sino de través en nuestro pensamiento, poseyendo en nosotros, como si fuera otro “yo”, una región que es suya y solo suya<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, “El filósofo y su sombra”, p. 195.

<sup>4</sup> Idem.

Por evocar otra imagen, que nos llega de un mundo de poesía: no aceptemos por nuestra propia avaricia, el “avaro silencio y la maciza noche”, en la que el sepulcro, según Mallarmé, intentaba vanamente encerrar a Théophile Gautier<sup>5</sup>. ¿Dónde está Husserl? En nosotros mismos, en todos nosotros que lo leemos, en esta comunidad plural, en parte aquí reunida hoy, en otra parte dispersa por el mundo, en otra situada en el futuro y desconocida —allí donde “otro que nosotros mismos”, puesto “de través en nuestro pensamiento”, Husserl proyecta una sombra que no es sino suya. Ya está presente la referencia a sombras reales: cambiantes, pero a cada cual la suya...

Del mismo modo que, después de un año de duelo, en su soneto “Tombeau”, Mallarmé se pregunta dónde está Verlaine. En el cementerio donde lo busca, una voz le responde:

*Verlaine? Está escondido en la hierba, Verlaine*

*Para no sorprender sino ingenuamente de acuerdo*

*El labio sin beber allí o agotar su aliento*

*Un poco profundo arroyo calumniado la muerte<sup>6</sup>*

La sombra de Verlaine nada tiene que ver con esos vanos fantasmas que se debilitan más allá del río Estix. Ella se hace en cambio muy presente en sus poemas, y Mallarmé le responde con un soneto que Verlaine no habría escrito jamás, y que Mallarmé, a su vez, tampoco habría escrito sin la muerte de Verlaine. Lo mismo se puede decir de la sombra de Husserl: tan presente en su obra filosófica como Verlaine en su poesía, particularmente exigente para nosotros, tan estimuladora de un pensamiento creativo.

#### LA SOMBRA DE HUSSERL EN SU PAISAJE

“Nosotros”, entonces, tan diversos y diferentes o incluso opuestos, con el transcurrir del tiempo formamos todos juntos “una región” del mundo, una especie de paisaje que no existe más que por la proyección de Husserl en cada uno de nosotros. A sus auditores, todos especialistas en Husserl, Merleau-Ponty se apresta a hablar entonces de la presencia de Husserl, con la reserva

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, “Toast funèbre”, poema de 1872, en *Œuvres complètes*, v. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, pp. 27-28.

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, “Tombeau”, poema de 1897, id., p. 39. Versión española en *Poesías seguidas de Una tirada de dados*. Traducción de Francisco Castaño. Madrid, Ediciones Hiperión, 2008, p. 177.

levemente irónica, aunque resuelta, de “alguien que no ha conocido ni la conversación cotidiana, ni tampoco la enseñanza de Husserl”. Sin embargo, algo aún más extraño, sobre todo viniendo de Maurice Merleau-Ponty, para quien la reserva de su elegancia formaba parte de su estilo, es su atrevida implicación, nuevamente irónica, ante sus auditores, maestro entre los maestros:

Como todos lo que están cerca de nosotros —y, además, con el poder de fascinación y de decepción del genio— Husserl presente en persona no podía, pienso, dejar tranquilos a los que le rodeaban: toda su vida filosófica debió reducirse durante un tiempo a esa ocupación extraordinaria e inhumana que es el asistir al nacimiento continuado de un pensamiento, el estar al acecho día tras día, el ayudarle a objetivarse o incluso a existir como pensamiento comunicable.

Y continúa evocando los próximos del filósofo:

¿Cómo podían luego, cuando la muerte de Husserl les dejó en la soledad adulta, encontrar con facilidad el sentido pleno de sus meditaciones de antes, meditaciones que ellos continuaban libremente, según Husserl o contra Husserl, pero siempre a partir de él?<sup>7</sup>.

En este perturbador pasaje, quizá premonitorio, se forma la imagen de Merleau-Ponty que habla en lo que él llama la sombra de Husserl, para esta, sin lugar a dudas, y quizás para la suya venidera, defenderlas, la una y la otra contra toda apropiación abusiva, pero también contra un respeto conmemorativo.

Evocando años desvanecidos —una obra comenzada hace ya cincuenta años, antes de la primera guerra mundial, continuada entre las dos guerras, terminada durante las persecuciones nazis—, cuando Husserl trabajaba rodeado de generaciones de discípulos y lectores, importunándolos con su pensamiento viviente, Merleau-Ponty bien dice “como todos lo que están cerca de nosotros”. Imposible que él no piense en sus próximos y en él mismo, y que su propósito apenas escondido en el pequeño pronombre “nosotros” no tenga valor de advertencia y de aliento, a sus propios próximos también, para cuando falte él; aliento a ser libres, a continuar la obra de sus interpretaciones, a no confiscar el pensamiento propio de él en nombre de una antigua familiaridad. Imposible que uno de los discípulos, Claude Lefort, no piense en este propósito cuando,

---

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, “El filósofo y su sombra”, pp. 196 y 197.

cinco años más tarde, en el postfacio de *Lo visible y lo invisible*, escribe para Merleau-Ponty, después de su desaparición, las siguientes palabras:

Sin ser su igual, éramos cercanos a él, porque sometidos al mismo ritmo del mundo, participando del mismo tiempo, estábamos igualmente privados de apoyo. Desde entonces que la obra nada debe a su autor, se establece entre ella y nosotros una nueva distancia y así nos convertimos en otro lector [...] La obscuridad en la que ella está no es menos esencial que sus pasajes luminosos donde su intención aparece sin velo<sup>8</sup>.

#### LA IMAGEN DE LA SOMBRA: DESARROLLOS

Sin embargo, la primera palabra de esta alocución no era “sombra” —ella se anunciaba solo alusivamente—. Era más bien, en una referencia explícita a Heidegger —discípulo ilustre e infiel de Husserl, el más grande indudablemente, pero ausente ese día—, la idea de “un ‘impensado’ de Husserl, que le pertenece totalmente”<sup>9</sup>. Eso encerraba aún varias provocaciones: por de pronto, el nombre de Heidegger pronunciado en este congreso, así como la idea misma, arrojada a unos filósofos que conocían muy bien a Husserl, que habían hablado con él, que le habían transmitido la idea de un impensado, un impensado que Husserl no les había hablado, porque él mismo no lo conocía.

Es claro que la imagen de la “sombra” es completamente diferente que el concepto de “lo impensado”. Este último pertenece a Heidegger y a él cabe restituirlo. Es el sustantivo de un verbo en participio pasado, un término, además, privativo, traducido del alemán, que traduciría la expresión griega *to anoèton*, y que trae consigo todas las abstracciones y quizá también todos los maleficios heideggerianos. Por una metáfora, Merleau-Ponty va abandonar este concepto inerte, improductivo y neutro, pero no sin dejar de recordarlo. En el discurso de Merleau-Ponty, “lo impensado” cede a la “sombra” su carácter impalpable, y ella le impone de vuelta su concretización, la única válida, aquella de la realidad física y universalmente constatable que proyecta un sólido sobre una fuente de luz.

¿Cómo se llega a la imagen de la “sombra”? Por el camino de otra imagen, la del paisaje. Hay dos paisajes, encajados el uno en el otro, aquel que ya

<sup>8</sup> Claude Lefort, postfacio a Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, en Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, Folio, p. 338; Quarto, p. 1788. Es Claude Lefort quien ha publicado la mayor parte de los inéditos de Merleau-Ponty y también la edición Quarto de sus obras, teniendo así la satisfacción de verla aparecer antes de morir en octubre de 2010.

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty, “El filósofo y su sombra”, p. 196. Más precisamente, Merleau-Ponty dice “que bien es de él”.

hemos percibido, en nosotros mismos, y en el cual se proyecta la sombra de Husserl, y aquel otro propio del pensamiento de Husserl:

Como el mundo percibido no está ligado más que por los reflejos, las sombras, los niveles, los horizontes entre las cosas, que no son cosa y no son tampoco la nada, sino que por el contrario delimitan los campos de variación posible en la misma cosa y el mismo mundo, de la misma manera la obra y el pensamiento de un autor están hechos de ciertas articulaciones entre las cosas dichas, desde el punto de vista de las cuales no existe el dilema de la interpretación objetiva o arbitraria, puestos que no son *objetos* de pensamiento, porque los destruiríamos, como destruimos la sombra y el reflejo, al someterlos a la observación analítica o al pensamiento aislante, y no podemos serles fieles más que pensándolos de nuevo [qu'en pensant derechef]<sup>10</sup>.

Irónicamente, gracias a una palabra del francés antiguo, el fin de la cita parece pertenecer al estilo y al mundo de Descartes (“derechef, de Dieu, qu'il existe...”), pero sobre todo ella evoca esta resistencia que, él también, Merleau-Ponty, da a pensar, con sus porfiados recomienzos. En efecto, esta larga frase evoca el combate de Merleau-Ponty contra el positivismo, por una parte, y el cartesianismo por la otra, las complejidades de la percepción que se coligen, la invitación a recomenzar, la recusación del espacio entre las cosas como simple vacío sin importancia, así como la invocación a la verdadera fidelidad como forma positiva de traición. Es claramente Merleau-Ponty, es todo él, quien habla; y, en esta palabra, es de él que se atreve hoy a hablar: de alguien que piensa, es decir, que inventa, en la sombra de Husserl, un pensamiento de Husserl que Husserl no había formulado.

En la imagen “la sombra del filósofo” se descubre la lógica de una metáfora, una lógica tan rigurosa como la de un concepto, aunque de otra naturaleza, y también las dificultades específicas de dicha lógica. La sombra del filósofo es, necesariamente, la de un cuerpo, palabra esta última entendida en sentido general como un sólido, el cual, interponiéndose entre una fuente luminosa y una superficie de proyección, porta en efecto su sombra, específica por su forma, por su color (dirían los pintores), por su densidad y por la característica del suelo donde ella se proyecta: a cada filósofo su sombra, originada en todos los pensamientos y, muy particularmente, en cada uno de ellos. Por otra parte, la sombra de Husserl no es exactamente la de su filosofía, sino la de un ser pensante y vivo: ni un espectro, ni un nombre propio, ni tampoco una idealidad forman una sombra en ningún paisaje ni para quién

---

<sup>10</sup> Idem.

sea. Si es cabalmente una sombra, lo impensado de Husserl no es entonces una entidad neutra, no es tampoco una oscuridad o una implicación que él habría olvidado o no percibido en su sistema de pensamiento: es más bien la figura que necesariamente porta su pensamiento en los pensamientos de sus lectores. Es la sombra del cuerpo de Husserl o, más bien, de su carne, en el sentido dado por Merleau-Ponty, es decir, como “cuerpo animado”<sup>11</sup> de su pensamiento incorpóreo.

#### LA POÉTICA DEL SENTIDO EN LA IMAGEN

Hasta aquí todo parece ir bien, hasta que, alertados por las complejidades de la lógica simbólica de la imagen y también por la imagen platónica de la caverna y sus sombras, nos preguntamos de dónde viene la luz que hace que el sólido Husserl haga sombra, y en qué consiste esta solidez. Dado que nos situamos en el reino de la imagen, permítasenos dos breves digresiones concernientes a imágenes poéticas que pueden ayudarnos. En primer lugar, una de Apollinaire (“Clotilde”, en el poemario *Alcools* de 1913):

*En el jardín han crecido  
La anémona y la ancolia  
Y entre el amor y el desdén  
Duerme la melancolía*

*Vagan también nuestras sombras  
Se disipará con ellas  
Cuando la noche las borre  
El sol que las hace negras*

*Deidades del agua viva  
Sus cabelleras derraman  
Olvídalas y persigue  
La bella sombra deseada<sup>12</sup>*

Hay aquí un sol y una lógica prestada aparentemente de la naturaleza de las cosas, una lógica que hace que la interposición de los cuerpos amorosos

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty, “L’Homme et l’adversité”, conferencia de septiembre 1951. En *Signes*, Folio, p. 370; Quarto, p. 1.380.

<sup>12</sup> Guillaume Apollinaire. Prólogo, selección y traducción de Ulalume González de León. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, p. 12.

delante de una luz viva forme, en el jardín, sombras duras, recias, y animadas. Sin embargo, la lógica de esta imagen invierte el orden habitual de la naturaleza: ella dirige el pensamiento al reino de las sombras, ella da a estas la iniciativa en la acción (ellas vienen al jardín, su desaparición provoca también la del sol), ella hace del sol el objeto de su acción. La imagen invita a Clotilde a mirar la unión de las dos sombras, también la suya, a amar el tiempo de las estaciones, la alternancia del día y de la noche, y la preeminencia de la noche que, disipando las sombras, anonada *ipso facto* los amores. En todo esto, aprendemos al menos dos cosas, una general y otra particular: que las imágenes tienen cada una de ellas su propia lógica; y que la sombra podría bien ser la razón suficiente del sol, así como la muerte del amor.

La segunda metáfora que nos podría ayudar es la del peso, tal como ella se privilegia en varios poemas de Víctor Hugo para significar la realidad del real y ligar lo real a la temática del mal, a la carga de infortunio que esta realidad conlleva, a la naturaleza imponderable de Dios y a la insinuación de un fin de Satán, cuando el peso de la materia se haya resuelto en luz. En Hugo, la marca de lo verdadero es la masa en general, y como ejemplo se pueden mencionar esos 813 versos del poema “Paucameae” que vienen a contrabalancear poética y espiritualmente el peso del Mal. Esta marca de la verdad por el préstamo que la imagen hace a lo real es, en Merleau-Ponty, la sombra que porta todo pensamiento, en la filosofía de Husserl quizás, y en la suya propia seguramente.

Ahora bien, nada dice *a priori*, ni en el plano de la naturaleza ni en el de la razón, que el Mal tenga peso y que este pueda transmutarse en Bien; el Génesis afirma: “Ellos se percataron que estaban desnudos”, pero ese es un mito absolutamente distinto. Para tomar otras metáforas que utiliza Merleau-Ponty, nada dice tampoco con plena objetividad que la imagen de los lazos sea el modo según el cual el sentido se forma en la percepción, entre lo que percibe y lo percibido, que la carne sea el medio mixto de cuerpo y alma donde se da la vida humana en el mundo, que el avance es la ley del combate de los pensadores entre ellos, sino la orden formulada con otra imagen conocida, aquella de “mantener el paso ganado” en la batalla de los hombres (Rimbaud, *Une saison en enfer*). Nada dice en Husserl que la naturaleza de su pensamiento hace que haya sombra en el pensamiento. Esto se dice gracias a una decisión, la de Merleau-Ponty precisamente, y como toda decisión conlleva un rasgo inaugural, de precariedad y de riesgo, así como un estilo. En Hugo el estilo es imperioso: para referirse al nacimiento del Mal, en dos versos él sujeta el acontecimiento a las 12 sílabas del verso nacional francés, el cual es sacudido, pero en ningún caso abolido. Así en el poema “Ce que dit la Bouche d'ombre”: en dos alejandrinos que forman 8 hemistiquios, de los cuales cuatro en silencio, según el dispositivo siguiente:



*Todo era danza y vuelo.*

*Pues [Ahora bien] la falta primera*

*El peso inicial fue.*

*Dios un dolor sintió<sup>13</sup>.*

En Apollinaire, el estilo es el del susurro amoroso. En Merleau-Ponty, es el de la palabra característica del coloquio universitario, pero salvada del aburrimiento habitual de estos eventos, presentándose casi como confidencia y no sin una sonrisa: en este congreso y delante de sus amigos, se toca ni más ni menos que a Husserl.

#### LA SOMBRA DE HUSSERL EN EL PAISAJE DE SU PENSAMIENTO

Continuemos dejándonos guiar por la alocución de Merleau-Ponty, por el movimiento de su palabra:

No nos imaginemos a Husserl molesto al encontrarse con unos obstáculos que le dificultaban el camino: darse cuenta de que tales obstáculos existen es el único sentido de su búsqueda. Uno de sus resultados es comprender que el movimiento de vuelta a nosotros mismos —de “entrada en nosotros mismos” decía san Agustín—, está como desgarrado por un movimiento de sentido contrario “suscitado por él” [...] No es pues lo irreflexionado lo que puede discutir la reflexión, es la reflexión la que se discute a sí misma, porque su esfuerzo de captación, de posesión, de interiorización o de inmanencia no tiene sentido por definición más que desde el punto de vista de un término ya dado, y que se oculta en su trascendencia entre la mirada que allí va a buscarlo<sup>14</sup>.

En el paisaje de Husserl —en Husserl como paisaje, esta vez— no son los obstáculos objetivos los que hacen que haya sombra, es el movimiento mismo hacia las cosas y el trabajo del pensamiento prodigado para delimitarlas en el movimiento de la “puesta entre paréntesis”, donde el espíritu se las incorpora incorporándose a ellas. Al incorporarse en el trabajo del espíritu, las cosas portan allí su propia solidez, inasimilable. Como se trata, claro está, de las “cosas mismas”, ellas no podrían disolverse en el pensamiento de Husserl,

<sup>13</sup> Víctor Hugo, *Lo que dice la boca de sombra y otros poemas*. Versión castellana, prólogo, notas y cronología: Antonio Martínez Sarrión. Madrid, Visor, 1989, p. 54.

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty, “El filósofo y su sombra”, pp. 197-198.

tampoco en la poesía de Hugo (el mal subsiste en el peso de los versos, cayendo por secuencias de 200, de 500 o de 800) o en la de Apollinaire (el deseo expone su masa impenetrable a su propio sol). De aquí que el pensamiento de Husserl no podría disolverse en su propio pensamiento, como tampoco este en el de Merleau-Ponty. Retomando la célebre definición de Buffon a la luz de Merleau-Ponty, diríamos que “el estilo es el hombre mismo” y que el estilo es la carne de la escritura. En rigor, Buffon señaló:

La cantidad de los conocimientos, la singularidad de los hechos, la novedad misma de los descubrimientos, no son por sí mismas garantías de inmortalidad: si las obras no se refieren sino a objetos nimios, si ellas se escriben sin gusto, sin nobleza y sin genio, ellas perecerán, porque los conocimientos, los hechos y los descubrimientos se retiran fácilmente, se transportan y hasta salen ganando cuando los usan manos más hábiles. Todo esto está fuera del hombre, el estilo es el hombre mismo<sup>15</sup>.

La sombra imperecedera del escritor, es su estilo. Su “cuerpo glorioso” es su carne que imprime en la lengua la pensada relación que él mantiene con las cosas.

Dicho de otra manera —por la gracia de la imagen que no miente—, no hay aquí un sol exterior que operaría como juez del pensamiento: el sol se inscribe en el paisaje, aquí se dispersa en todos los puntos de este espacio, hallándose siempre desafiado por los obstáculos que él se opone a sí mismo, en proporción a su fuerza. No hay tampoco un cuerpo distinto que, interponiéndose, haga sombra. No hay, en fin, soberanía del pensador sobre su pensamiento: este *impasse* que la reflexión se autoimpone, es la dificultad inherente a toda filosofía que pretende pensar el ser instalándose en él: la sombra de Husserl es esta dificultad inherente al pensamiento de Husserl, inevitable y de origen, y que forzosamente no está en condiciones de resolver, dado que él no puede pensarse pensando. La dificultad de la imagen de la sombra (porque dificultad hay, ciertamente), no es en rigor la de la imagen como tal, sino, más bien, la que concierne a la filosofía de Husserl y la de Merleau-Ponty. Es precisamente esta dificultad que la imagen se encarga de portar sin matarla, aquella que el concepto objetivante de lo impensado no podía llevar con sí sin traicionarla. La “reducción” husserliana de las cosas en el pensamiento (la *epochè*) no es su neutralización, dado que ellas conservan allí su carácter irreductible, salvaje, dice Merleau-Ponty:

<sup>15</sup> Buffon, *Discours sur le style*, pronunciado con ocasión de su recepción en la Academia francesa el 25 de agosto de 1753. La traducción es nuestra.

De grado o por fuerza, contra sus planes y según su audacia esencial, Husserl hace despertar un mundo salvaje y un espíritu salvaje. Las cosas están ahí, no ya solamente, como en la perspectiva del Renacimiento, según su apariencia proyectiva y según la exigencia del panorama, sino ante nosotros, insistentes, rasgando con sus aristas la mirada, reivindicando cada una de ellas una presencia absoluta que no es coposible con las demás, y que sin embargo poseen todas ellas juntas [...] <sup>16</sup>.

El concepto no produce sombra, es su fuerza; evita el salvajismo de las cosas, es su debilidad. La debilidad de la imagen es, constitutivamente, el vínculo particular a cada cosa, a su momento, incluso a veces, a su actualidad: en el estilo de Merleau-Ponty, la barrera del sonido, la fisión del ser, son metáforas de los años 1950. Más apropiadas a la naturaleza profunda de las cosas, aquellas de la sombra de Husserl, de la profundidad sensible de la vista, de la carne o del avance, son más convincentes. Ellas se presentaron tarde, Merleau-Ponty no las vio en seguida, y esto no debiera sorprender.

En los seres y en las cosas, esta propiedad tan evidente de ver y de ser visto es un enigma que no puede sino suscitar imágenes, ellas mismas paradójicas. Es lo que testimonia un mito de Hugo, quien piensa esta propiedad como un misterio, creando una imagen adecuada para esclarecer este misterio sin resolverlo. Es el poema “Pleurs dans la nuit” del libro VI de las *Contemplaciones*. Se trata de la figura del “árbol de la Eternidad”, pero el tema es siempre el ver, el dejarse ver, el intentar verse viendo:

*Nous la sentons ramper et grandir sous nos crânes,  
La sentimos reptar y crecer bajo nuestros cráneos  
Lier Deutz à Judas, Nemrod à Schinderhannes  
Unir Deutz a Judas, Nemrod a Schinderhannes  
Tordre ses mille nœuds,  
Torcer sus mil nudos,  
Et, passants pénétrés de fibres éternelles,  
Y, transeúntes penetrados por fibras eternas,  
Tremblants, nous la voyons creuser dans nos prunelles  
Temblorosos, la vemos cavar en nuestras pupilas  
Ses fils vertigineux  
Sus hilos vertiginosos <sup>17</sup>.*

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty, “El filósofo y su sombra”, pp. 218-219.

<sup>17</sup> Deutz, Judas, Nemrod, Schinderhannes: cuatro criminales entrelazados en el verso, dos sacados de la Biblia, dos contemporáneos del poeta. La traducción es nuestra.

En Merleau-Ponty, la imagen de la carne deja atrás las antiguas nociones opuestas del alma y del cuerpo en la imagen que los entrelaza. Esta última expresa la propia existencia del sujeto: el quiasma que él forma en sí mismo con otros sujetos, con el mundo y en la historia. En cierta manera, la imagen de la sombra es otra forma de referirse, paradójicamente, a la de la carne: una imagen sensible para la vida del filósofo más allá de su muerte y que se aplicaría a la filosofía misma, a su método de investigación y a su vocación por la verdad no reflexiva que la pone en cuestión y en dificultad con ella misma. Dado que, en la tradición de la filosofía —que hay que repensar sin destruir—, existe una imagen triunfal de la luz, es preciso, en la filosofía de Merleau-Ponty, que la contraparte necesaria de la luz se llame sombra: para crear allí también una profundidad, un contrapeso, un entrelazo, unos avances, un paisaje habitable.

EL HUSSERL QUE USTED NO HA CONOCIDO

Alguien (*quidam*, Husserl) piensa, quien implicándose vivamente en las cosas gracias a su pensamiento, encarnándose en ellas y encarnándolas en él, expulsa en este pensamiento la sombra identificable de ese alguien, como ocurre con toda sombra. Pero ese pensador ya no es aquel que sus próximos conocían. Stéphane Mallarmé escribe a Henri Cazalis, su amigo, el 14 de mayo de 1867: “Entérate que yo soy ahora impersonal, y no el Stéphane que tú has conocido, —sino una capacidad que tiene el Universo Espiritual para verse y desarrollarse, a través de lo que yo fui”. Lo que no significa, por otra parte, que no se pueda diferenciar: impersonal como el poeta Mallarmé, a su modo inimitable; impersonal como Husserl, el filósofo, a su modo tenso y difícil... No es más el Edmund Husserl que sus discípulos han conocido, no solo porque él es una sombra, sino porque su desaparición hace ver lo que hubiera debido saltar a la vista de sus contemporáneos y, también, a él mismo: solo conocen a Husserl aquellos que se aferran a esta sombra, es decir, todos sus lectores, aquellos que la reconocen, la ven, la retoman como inspiración para crear sus propias sombras, que se instalarán fuera de sus capacidades de control. No es solo que no hay hombre que no tenga sombra, sino que la verdad de cada pensador se bambolea en su sombra.

Pensar de este modo supone, entonces, designar las sombras que se producen necesariamente en la filosofía de Husserl, y en toda filosofía examinada en su particularidad, en el entendido que esta comprensión, a su vez, no podría abstraerse soberanamente. Dicho en los términos de Merleau-Ponty, cada una de estas imágenes —por ejemplo la de la “sombra de Husserl” — proyecta, en su propio acto de instauración, su sombra justo en el punto donde su enunciación articula el sentido filosófico (según el cual el pensamiento no tiene el poder de pensarse pensando, más que de forma alusiva e indirecta) con la realidad natural que lo acredita (la sombra como la condición necesaria de la

luz, manifestada por la interposición de la cosa misma), en ese punto exacto donde “el alma del sentido” intercambia con su cuerpo de cosas y de lengua, ganando así en efectividad, en realidad, en consistencia y en probabilidad.

Libre y riesgosa, la interpretación es, no obstante, necesaria, pues si no interpretamos a Husserl no lo conoceremos más que por lo que él sabía de sí mismo y decía a sus discípulos en cursos y entrevistas, es decir, a través de una perspectiva que, a pesar de todo, se quería soberana y última. La hermenéutica es la disciplina comprometida con el “sentido” y que rige la apertura de lo oculto. Ella se aplica a la sombra de Husserl, pero también a “Bergson haciéndose”:

[...] esta página que se escribió en una hora. Las probabilidades de error, de desviación, de fracaso son enormes. Pero es la ley cruel de los que escriben, actúan, o *viven públicamente* —es decir de todos los espíritus encarnados—: tienen que esperar de los demás, o de los sucesores, otra realización de lo que hacen —*otro y él mismo*, dice profundamente Péguy, porque también son hombres, es decir: porque, en esta sustitución, se convierten en los semejantes del iniciador<sup>18</sup>.

Está en la naturaleza del pensamiento desbordar su hermeneuta, no solamente porque el pensamiento defiende legítimamente y de modo irreductible su “inestrellable núcleo de la noche” (André Breton), sino también porque es embriagador y tiene sus incertidumbres, sus propias seducciones, su locuacidad, su volatilidad. Es, entonces, el hermeneuta el que está en peligro: de imprecisión y de fascinación, de desvío, o inversamente, de dominación, de seducción, de recuperación. En una palabra, el hermeneuta está forzado a contener su estilo; entre la tautología y el vuelo, pende sobre él la amenaza de perder su estilo, o de perderse en el estilo del otro.

En este recorrido, una pregunta se nos presenta... ¿Dónde reside “la sombra de Husserl”? ¿en Husserl o en Merleau-Ponty? Es esto, sin duda, lo que le reprocha Michel Henry, otro fenomenólogo: “Como Bergson antes que él, Merleau-Ponty ¿no fue víctima de su prestigiada escritura al punto de reemplazar el análisis filosófico por sistemas de metáforas?”<sup>19</sup>. Ciertamente Merleau-Ponty no deseaba realizar un tipo de análisis filosófico como lo practicaba la filosofía reflexiva: asumiendo los riesgos de una escritura alusiva, él deseaba inventar una filosofía no reflexiva.

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, “Bergson haciéndose”, en *Signos*, p. 229.

<sup>19</sup> Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 166. Sobre este tema, ver Pierre Champion, *L'Agir littéraire. Le beau risque d'écrire et de lire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 158-160.

La filosofía de Merleau-Ponty no querría ser la última palabra de la de Husserl ni de la de Bergson, como de ninguna otra filosofía, incluida, sobre todo, la suya propia. Ella misma, inventando la imagen de la sombra, no queda liberada de la incertidumbre: incluso su propia muerte en 1961 no disipará estas sombras. Lo que supone una manera, figurada, de retomar lo que decía el Prólogo de la *Phénoménologie de la perception*, a saber, que la filosofía no tiene y no tendrá fin:

Lo inacabado de la fenomenología, su aire incoativo, no son el signo de un fracaso; eran inevitables porque la fenomenología tiene por tarea el revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón<sup>20</sup>.

Solamente quizá entre los poetas, Mallarmé soñó poner fin a la poesía y a las artes aboliéndolas juntas en un Libro. Contra el sueño de muchos filósofos, y en especial de Hegel, Merleau-Ponty afirma una realidad, experimentada y demostrable, según la cual nadie podría terminar con la filosofía. Es esta su particular visión de la *philosophia perennis*.

#### MERLEAU-PONTY ESCRITOR

¿Es filósofo Merleau-Ponty? Ha sido impugnado como tal, incluso en la familia de la fenomenología. No estoy calificado para responder a esta pregunta. Como lector de textos literarios, yo diría que su pensamiento arrastra una cierta escritura, y que Merleau-Ponty es un escritor, el escritor de su pensamiento, con sus riesgos y peligros.

He aquí, primeramente, esta nota de trabajo del filósofo, datada en mayo de 1960, titulada “La philosophie du sensible comme littérature”: “Lo sensible es como la vida, tesoro siempre lleno de cosas a decir para aquel que es filósofo (es decir, escritor). [...] La verdad es que lo sensible no ofrece nada que se pueda decir si no se es filósofo o escritor, pero esto no tiene que ver con que él sea un En-Sí inefable, sino con lo que no se sabe *decir*”<sup>21</sup>. Un año más tarde, en las notas sobre el novelista Claude Simon, la misma idea: “El que no es escritor tiene siempre la impresión que no hay nada que decir, y

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. España, Planeta-Agostini, 1994, p. 20.

<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, pp. 305-306. Pronto, en su curso del año académico 1960-1961, evocará a Flaubert y Proust, Rimbaud y Claudel, y leerá y anotará la obra reciente de Claude Simon. Estas notas se retoman en el volumen de inéditos: Maurice Merleau-Ponty, *Parcours deux, 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2000, pp. 310-316.

sin embargo, cuando algo se dice, [él] lo ‘comprende’<sup>22</sup>. ¿Por qué es preciso ser escritor para decir lo que hay que decir y que será comprendido por los no escritores, precisamente, como lo que esperaba ser dicho? (es justo lo que sentimos cuando leemos, por ejemplo, Virginia Woolf). ¿Por qué es preciso ser filósofo, “es decir, escritor”, para saber decir lo que no se sabe decir y, sobre todo, para saber que hay algo que decir —y no nada? En este sentido, la disposición metafísica del escritor, el movimiento a través del cual él se pone en ruta, es esta intuición que hay algo que decir —esta intuición que Proust destaca en su narrador que puede preceder el acto de escribir e, incluso, a cualquier tema de escritura asignable—. Durante mucho tiempo este narrador no supo que lo que había que decir era él mismo, y que su problema en tanto que escritor era, pues, el siguiente: ¿Cómo ser escritor de sí mismo, en el sentido más paradójico y riguroso? Si es esto lo que escribir quiere decir, entonces la frase de Merleau-Ponty representa para él la siguiente pregunta: ¿Cómo realizar una filosofía que tenga un estilo o, inversamente, una vocación de escritor que tenga sentido para la filosofía? Sin embargo, la cuestión concerniente a la escritura llegó a Merleau-Ponty hacia los años 1960-1961, al final de su vida, después que el filósofo había ya escrito mucho. Como lo sugería Hegel con la figura de la “lechuza de Minerva”, la pregunta se formuló cuando las respuestas ya habían sido dadas, gracias a la creación de imágenes poéticas: el lazo y el quiasma, la carne, la sombra... Hay verdades filosóficas que, apropiándose de alguien, lo obligan a entrar en la escritura; es decir, primero, al deseo de su expresión, y, después, a una forma particular de expresión que pone en tensión a ese alguien, la apropiación efectuada, su carácter ocasional, sorpresivo, su arrobamiento.

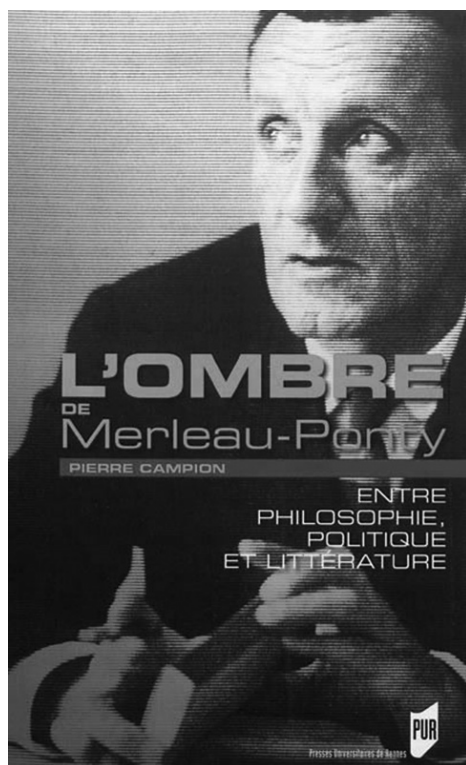
En el propio Merleau-Ponty, y de un modo explícito, la filosofía se prueba como tal en la escritura. En un nuevo sentido, la sombra del filósofo, es el escritor, lo íntimo del filósofo.

En el escritor, el pensamiento no dirige el lenguaje del afuera: el mismo escritor es algo así como un nuevo idioma que se construye, se inventa medios de expresión y se auto diversifica [...] Toda gran prosa es también una recreación de significantes, en lo sucesivo manejado según una nueva sintaxis [...] La gran prosa es el arte de captar un sentido que jamás había sido objetivado hasta ese momento y de volverlo accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours au Collège de France (1959-1961)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 219.

<sup>23</sup> Maurice Merleau-Ponty, texto escrito hacia 1951, publicado en 1962, retomado en Quarto, p. 1427. La traducción es nuestra.

Si “el escritor [en general] es él mismo algo así como un nuevo idioma” no es exactamente porque él debe inventar una lengua, sino porque sumergiéndose en la lengua común, él debe hacer un uso idiomático que le permita devenir, en persona, un determinado estilo, el de Merleau-Ponty precisamente, que no es, por ejemplo, el de Descartes o el de Sartre. Hacer decir a su lector, después de algunas frases: es Merleau-Ponty, es su estilo, son sus imágenes y obscuridades, sus ambigüedades, es su sintaxis, en suma, su “prosa del mundo”<sup>24</sup>... Es él, es claramente él.



<sup>24</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*. Textos seleccionados y presentados por Claude Lefort. Paris, Gallimard, Tel, 1969; Quarto, pp. 1.423-1.544.



## LA FILOSOFÍA POSITIVA DE JOSÉ VICTORINO LASTARRIA

Marcelo Pérez\*

En Chile, José Victorino Lastarria tiene los comentarios más antiguos sobre la filosofía positiva. En 1864 Lastarria comienza la lectura del *Cours de Philosophie Positive* (1830-1842) de Auguste Comte. En sus *Recuerdos Literarios* Lastarria dice: “ise sabe cuán lenta es la carrera de un libro, y cuanto más no lo es la de un gran libro, la de un sistema filosófico!”. Ciertamente, Lastarria es el primer intelectual chileno en tomar elementos de ese texto. Se presume, no obstante, que el *Cours* de Comte estuvo desde el inicio de la década de 1860 en el Instituto Nacional bajo el rectorado de Barros Arana.

Nacido en 1817 en la ciudad de Rancagua, Lastarria es considerado uno de los intelectuales más distinguidos del siglo XIX chileno. Una buena parte de la “cultura liberal en el siglo XIX chileno”, si no es que toda, tiene relación directa con Lastarria. Su trayectoria lo vincula con el venezolano Andrés Bello (1781-1865), con quien de alguna manera disputa —desde la década de 1840— un cierto protagonismo intelectual. Si Bello es su antecedente, y en buena medida su rival, el itinerario de Lastarria lo relaciona también con la especialización y profesionalización de la actividad científica, promovida por la generación positivista de Valentín Letelier, vinculada, aunque no necesariamente, a la política liberal y radical. En muchos aspectos —y no solo desde el punto de vista cronológico— la obra de Lastarria parece tomar posición entre el espíritu letrado de Andrés Bello y el científico de Valentín Letelier. Animador del debate chileno, Lastarria maduro opta por esa forma de la cultura llamada ciencia, aunque entendiéndose más de poesía que de un protón.

---

\* Magíster en sociología, Fundación Juan Enrique Lagarrigue.



José Victorino Lastarria  
(memoriachilena.cl Biblioteca Nacional de Chile).

En estas páginas pretendemos desarrollar la relación existente entre un autor, José Victorino Lastarria, y una corriente filosófica y política, el positivismo de raíz comteana. Lastarria y el positivismo se yuxtaponen y mezclan en la historia de las ideas. Una relación altamente problemática; la versión de la filosofía positiva que Lastarria defiende tiene convicciones liberales que la alejan de la original<sup>1</sup>. Lastarria representa *el espíritu de la reforma* del liberalismo del siglo XIX chileno y establece, al mismo tiempo, los rudimentos para una cultura científica, precaria sin dudas, pero en movimiento. La

<sup>1</sup> Lastarria concuerda con la interpretación de Emile Littré, el discípulo de Comte que más hizo por su popularidad y, al mismo tiempo, uno de sus principales críticos. Littré sostiene la necesidad de escindir la carrera de Auguste Comte en dos mitades, una de las cuales habría que desechar. El “primer Comte” se sintetiza en el famoso *Cours de philosophie positive* obra que, según el mismo Comte, corona su carrera filosófica. El “segundo Comte” es el del *Systeme de Politique Positive* o *Tratado de sociología que instituye la religión de la humanidad* (1851-1854), que finaliza su carrera de pontífice de la humanidad. Para Littré el positivismo religioso es obra de un Comte extraviado o loco. De igual manera, Lastarria piensa que la segunda carrera de Comte fue una involución provocada por su enajenación mental. Esta interpretación y prejuicio del corpus comteano se ha sostenido ininterrumpidamente. En Chile, solamente los hermanos Lagarrigue leyeron integralmente a Comte, llegando a constituir un sacerdocio positivista. Littré fue uno de los intelectuales más influyentes del siglo XIX.

cuestión fundamental de la política positiva de José Victorino Lastarria fue la confección de un programa legislativo. Para Luis Oyarzún, “las leyes le parecían el mejor medio de modificar las costumbres de la sociedad y de esta creencia arranca una de sus más persistentes obsesiones: su campaña a favor de una reforma de la constitución de 1833”<sup>2</sup>. Proponer una legislación, en la política positiva de Lastarria significa que ella debe proceder de un racionamiento científico y positivo. La intimidad entre la legislación y las ciencias —cuestiones expresamente rechazadas por Comte— proviene de su convicción de que tanto el *arte de legislar* como el *derecho* son dos expresiones concretas de la sociología. En estas páginas veremos los elementos principales de su sociología (la primera en Chile), y su propuesta político-programática basada en su olvidada *semecracia*.

Para nosotros el texto fundamental de esta etapa es *Lecciones de Política Positiva*. Publicado en 1874, fue quizás la más entusiasta de sus publicaciones. Lastarria es también el autor de importantes obras literarias como *El mendigo* (1843), *El manuscrito del diablo* (1849) y *Don Guillermo* (1850). Trabajos históricos, constitucionales, y hasta un curso de geografía, lo hacen un escritor diverso y vigoroso. En 1875, Lastarria introduce nociones médicas sobre la *histeria* en su publicación literaria *El diario de una loca*. El vínculo establecido entre el ideario liberal y los discursos científicos de la segunda mitad del siglo XIX se vuelven evidentes en esa pieza.

Lastarria fue parlamentario, ministro del Interior y de Hacienda, ministro de la Corte de apelaciones y, finalmente, embajador ante el Imperio de Brasil y la República de Uruguay desde el inicio de la guerra del Pacífico en 1879. Durante la década de 1870 Lastarria vivía el *peak* de su carrera política al influir no solo en los tres poderes del Estado, sino también en las relaciones internacionales. Fue decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile en 1860. Recibió el reconocimiento de la Academia Imperial de Brasil e intentó ser leído en Francia, sin éxito. Lastarria participó en emprendimientos mineros y tuvo siempre un punto de apoyo en esa actividad. Con mucha fe en su texto de 1874, le cuenta a Domingo F. Sarmiento (en ese minuto el Presidente de Argentina) que su ciencia política habría alcanzado “el grado más alto de evolución en la época presente”<sup>3</sup>. Este texto está organizado en dos partes desiguales: la primera (más robusta) intenta construir la política positiva de Lastarria, y la segunda señala su no congruencia con el pensamiento de Auguste Comte. Proponemos descomponer los materiales del discurso

---

<sup>2</sup> Oyarzún, Luis, “El pensamiento de Lastarria”. En: *Estudios sobre José Victorino Lastarria*, Universidad de Chile, Santiago, 1988, p. 198.

<sup>3</sup> Lastarria a Sarmiento, 3 de febrero de 1876. En: *Correspondencia entre Sarmiento y Lastarria*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1954, p. 99.

sociológico y político de Lastarria y enfrentarlo a la fuente que lo inspiró. Recorrer el corpus mismo de su política. Los resultados de este recorrido y comparación nos entregarían una delimitación de la propuesta lastarrina. La sociología, la ciencia política o la política positiva de Lastarria son distintas de la versión comteana. En su propuesta se subraya el carácter multifacético de su autor, que contrasta con el espíritu de especialización de las ciencias que se promovió con mucha fuerza en el último tercio del siglo XIX chileno.

#### I. LASTARRIA Y EL POSITIVISMO

##### LA ACADEMIA DE BELLAS LETRAS Y EL NACIMIENTO DE LA ESCUELA POSITIVA EN CHILE

Nuestra preocupación se vierte sobre 1873, año en el cual Lastarria inaugura la *Academia de Bellas Letras*. Desde su nacimiento la *Academia* se propone como un espacio cuyo objetivo es el ejercicio del arte literario, “adoptando como regla de composición y de crítica [...] su conformidad con los hechos demostrados de un modo positivo por la ciencia”<sup>4</sup>. La importancia de la *Academia* reside, para nuestro comentario, en que esta permitió una convergencia intelectual inspirada en la filosofía positiva. Ella contó con el respaldo de Amunátegui, Barros Arana y Vicuña Mackenna (grandes figuras del liberalismo chileno), acogió al puertorriqueño José María de Hostos que a sus 32 años escribiría en Santiago importantes textos como “Conferencias sobre la educación científica de la mujer” o “La abolición de la esclavitud en Puerto Rico”. Esa misma *Academia* fue compartida (“visitada”) por los jóvenes Luis Zegers, Augusto Orrego Luco, Valentín Letelier y los hermanos Lagarrigue. El primero será una figura de la física, el segundo de la medicina, el tercero fundará el Instituto Pedagógico y será rector de la Universidad de Chile, y los últimos desarrollarán el positivismo religioso.

Si pudiésemos establecer cuáles son los principios más estables de la *Academia*, seguramente lo más oportuno es mencionar que defendían la ley

<sup>4</sup> Lastarria, José Victorino, *Recuerdos Literarios* [1878], Santiago. LOM, 2001, p. 332. Cabe señalar que Lastarria anima una institución, pionera en muchos sentidos, que tiene una prolífica producción, aunque su agotamiento se siente abruptamente al cuarto año de existencia. La guerra chilena contra Bolivia y Perú —comenzada en 1879— termina por liquidar el proyecto. En su balance, Lastarria dice que la mayor parte de los trabajos leídos y debatidos en la *Academia* fueron literarios o sociológicos, y menos de una décima parte son de alguna ciencia que no sea la sociología. La *Academia* no es un espacio en el que las distintas ciencias expuestas en el *Cours* sean discutidas, sino más bien se desenvolvía en lo que contemporáneamente llamaríamos el campo de la crítica sociológica, la ensayística y la literatura, con alguna exhortación a las ciencias “duras”.

de los tres estados (que dice que todas las ramas del conocimiento pasan del estado *teológico* al *metafísico*, para estabilizarse en el *positivo*), y que la filosofía (positiva) existe para administrar el conjunto del saber científico y el arte. Para Bernardo Subercaseaux la *Academia* fue una muy importante institución que influyó en “la hegemonía del pensamiento liberal (y secular) en el último cuarto de siglo [XIX]”, ejerciendo, un “influjo en las ideas políticas, educativas y literarias de ese periodo”<sup>5</sup>.

#### LASTARRIA FILÓSOFO Y POLÍTICO

Para Luis Oyarzún, tratar a Lastarria de filósofo es una exageración. Lastarria sería más bien “un político comprometido en las faenas del pensamiento”. Aunque también dice que la filosofía de Lastarria es eminentemente práctica: “su objetivo primordial era construir un sistema de ideas que fuera eficaz para plantear el nuevo orden político que América debía ofrecer al mundo”<sup>6</sup>. Para Subercaseaux, Lastarria “es un autor de acarreo, de asimilación, un consumidor (y divulgador) no europeo del pensamiento europeo”. No obstante, posee “también un hilo interior que lo introduce a rumiar selectivamente y a adaptar lo que lee a su medio nativo”<sup>7</sup>.

Lastarria había sido alumno del famoso Liceo de Chile fundado por el exiliado español José Joaquín de Mora en 1829<sup>8</sup>. Mediante Mora —quien fue expulsado del país— Lastarria habría accedido al pensamiento ilustrado y al liberalismo de las cortes de Cádiz<sup>9</sup>. Después del fracaso liberal de 1831, Andrés Bello, Ventura Marín y José Miguel Varas serán sus orientaciones filosóficas. Con ellos conoce a Condillac, de Tracy y Locke, por tanto, el empirismo escocés, el *sensualismo* y la *ideología* francesa. Sin embargo, distintas lecturas organizan su constante elucubración teórica y política: Laromigière, Montesquieu, Bentham, Quinet, Constant, Buckle, Tocqueville, Courcelle-Seneuil, Laboulaye, Mill, etc. Auguste Comte y Emile Littré son lecturas más

<sup>5</sup> Subercaseaux, *op. cit.*, p. 266.

<sup>6</sup> Oyarzún, *op. cit.*, p. 165.

<sup>7</sup> Subercaseaux, *op. cit.*, p. 253. En su famoso discurso de inauguración de la Sociedad Literaria de 1842, Lastarria decía tener “un deseo[...] que nos arrastra y nos alucina: tal es de sobresalir, el de progresar en la civilización, y de merecer un lugar al lado de esos antiguos emporios de las ciencias y de las artes, de esas naciones envejecidas en la experiencia, que levantan orgullosas sus cabezas en medio de la civilización europea”. Lastarria, *op. cit.*, p. 85.

<sup>8</sup> A la edad de 12 años Lastarria asiste al *Liceo* a través de una de las becas otorgada por el Presidente Francisco Pinto, pero dos años más tarde la revolución conservadora finaliza el programa de esta institución.

<sup>9</sup> Subercaseaux, *op. cit.*, p. 26. Mora también habría tenido el propósito de iniciar en Chile una educación liberal y científica. Oyarzún, *op. cit.*, p. 162.

bien tardías. Otra importante influencia es la de Heinrich Ahrens<sup>10</sup>, discípulo de un filósofo idealista de Jena, Karl Friedrich Krause (1781-1832).

POLÍTICA Y KRAUSISMO

Cristina Hurtado dice que Lastarria “no adhiere a las ideas metafísicas de Krause, las que desconoce, sino a sus ideas políticas aplicadas, tal como las desarrolla Ahrens en su *Cours de droit Naturel*”<sup>11</sup>. El krausismo habría sido un sistema espiritualista para el reemplazo de la antropología cristiana pero manteniendo algunos puntos de contacto<sup>12</sup>. Una opción que implicaba no distanciarse de la tradición, al mismo tiempo que reformar sus bases. Krause alcanzó una gran reputación en España y América Latina. Las primeras lecturas de Hegel y Schelling en el continente son paralelas a las de Krause. Si hay un cierto krausismo en Lastarria es, sin dudas, aquel de la Universidad Libre de Bruselas. Profesores alemanes como Ahrens y luego Tiberghien animaron los primeros años de la universidad fundada por Théodore Verhaegen, líder del partido liberal y gran maestro del Gran Oriente de Bélgica entre 1854 y 1862. No son estas las páginas para referirnos a la filosofía de Krause o del krausismo y, menos, a su influencia a través de la masonería; lo concreto es que Lastarria (que se fue alejando de la masonería) hizo propios importantes elementos presentes en Ahrens y Tiberghien. Si Lastarria hace parte (como iremos mostrando) de aquella corriente que ha sido denominada como “krauso-positivista”, lo hace sin estar coordinado con esa “escuela” sino con sus propias circunstancias. No obstante, es probable que haya discutido sobre krausismo con José María de Hostos (había sido alumno en Madrid de Sanz del Río y compañero de Francisco Giner, quien fundó en 1876 la famosa Institución Libre de Enseñanza).

Cabe señalar, no obstante, algunos elementos para situarnos en el krausismo. Para Susana Monreal, Krause portaría un sistema filosófico caracte-

<sup>10</sup> Heinrich Ahrens (1808-1874), nacido en Hannover, es reconocido en América Latina como uno de los “krausistas belgas”. Este alemán emigra a París en la década de 1830 y luego vive en Bruselas, donde permanece una década como profesor de la universidad creada por la influencia de la masonería belga. En esa ciudad compone *Cours de droit naturel ou de philosophie du droit fait d'après l'état actuel de cette science en Allemagne*, su obra más importante, al menos en España y América Latina. Véase: Ahrens, Georges, *Cours de droit naturel*, Société typographique belge, Bruxelles, 1837.

<sup>11</sup> Hurtado, Cristina, “Lastarria y el krausismo, siglo XIX en Chile”. En: *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia: homenaje al filósofo Arturo A. Roig*, Colihue, Santiago, 2009.

<sup>12</sup> Monreal, Susana, “Les krausistes belges, Contribution à l'étude de leur influence en Amérique latine”, *Université de Liège*, BTNG-RBHC, XXIII, 1992, 3-4, pp. 447-491.

rizado por un “racionalismo armónico” que comparte, junto a Condorcet, la confianza de que la historia es un proceso que manifiesta el progreso de la humanidad<sup>13</sup>. Como Herder, es providencialista, cuestión que Lastarria criticó abiertamente<sup>14</sup>. En Krause “la naturaleza, el espíritu, la humanidad existen en dios”, pero al mismo tiempo son “esferas ilimitadas e infinitas”. “*Todo en dios*”, la novedad del krausismo sería la articulación deísmo/organicismo centrada en el perfeccionamiento continuo, es decir, en una idea de progreso. Los liberales latinoamericanos, dice Monreal, adhirieron a un deísmo que los dejase libres de la influencia clerical y de sus prescripciones morales para los programas de reforma<sup>15</sup>. Para Cristina Hurtado, Ahrens le entrega a Lastarria la posibilidad de la libertad, al mismo tiempo que un principio orgánico para el gobierno. Lastarria dice poder desarrollar, junto al Krause de Ahrens, “las leyes de la libertad y del progreso”<sup>16</sup>.

Elías Palti ha subrayado que Lastarria —antes que muchos en el continente— habría distinguido al Estado de las otras instituciones de la sociedad civil<sup>17</sup>. Lastarria entendía que la sociedad estaba compuesta por diferentes esferas, y que estas no pueden ser reducidas al ámbito estatal. Estado y sociedad son dos cuestiones distintas y no deben confundirse<sup>18</sup>. Según Palti, el gran problema político que enfrentó Lastarria fue el de modular una “expresión

<sup>13</sup> Si en Comte existe la ley de los tres estados, en Krause, dice Monreal, “la historia de la humanidad se divide en tres grandes periodos o eras: la era de la unidad, la de la variedad y la de la armonía”. Monreal, *op. cit.* p. 451.

<sup>14</sup> Lastarria dice que Herder habría establecido “las leyes que la humanidad”, “en su desarrollo y en su marcha progresiva”, “por medio del uso completo de su libre arbitrio, es decir, de su libertad”. Sin embargo, él mismo habría malhecho en considerar “como providenciales esas leyes, en el sentido de que siendo la libertad infinita, absoluta, [terminan siendo] un atributo de Dios [...]”. “Nosotros”, dice Lastarria, “que partíamos de la idea de que las fuerzas humanas, incluso la libertad [...] son fenómenos naturales [...] no podríamos admitir aquella doctrina [providencialista]; y aún cuando admitiésemos que tales fuerzas tuviesen un origen divino”. Lastarria, *op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>15</sup> Monreal, *op. cit.*, p. 482.

<sup>16</sup> Lastarria, *op. cit.*, p. 181. Monreal agrega que la filosofía de Krause tiene un sistema para “la organización armónica de todas las ciencias particulares” cuyo fin es “conocer a dios en todas sus manifestaciones”.

<sup>17</sup> Palti, Elías, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Siglo XIX, Buenos Aires, 2007, p. 218 en adelante.

<sup>18</sup> “Para formarse una idea exacta del poder del Estado no debe confundirse con la del poder social en general, porque de no hacerlo así se perdería la justa independencia en que deben estar las diferentes esferas de la actividad social. El poder social existe en la sociedad y en suma el conjunto de todas las fuerzas puestas en movimiento por la sociedad y sus miembros en las diversas esferas de la actividad humana”. Lastarria, José Victorino, *Estudios políticos y constitucionales [1846]*, Santiago, Enc. Bcn, 1906. Citado desde Palti, *op. cit.*, p. 221.

institucional independiente”. El rancagüino señalaría “la pregunta de cómo volver representable una sociedad que alberga una pluralidad irreductible de intereses, necesidades, inclinaciones y pareceres particulares”<sup>19</sup>. Según sugerimos, el krausismo le habría entregado el organicismo que necesitó para esa cuestión precisa. Esto marca unas diferencias entre Lastarria y los distintos organicismos que emergieron en América Latina. Existieron muchos, los primeros de inspiración sansimoniana, luego los positivistas, y finalmente están los que nacieron al calor de los debates sobre la teoría biológica de Von Baer, Darwin, Haeckel, o sobre la filosofía de Spencer. Este último organicismo tomó un verdadero impulso en el continente recién en la década de 1880, y si Sarmiento alcanzó esas ideas que volvió propias (como en su texto de 1883), con Lastarria no fue igual. Su organicismo proviene de la filosofía del derecho de Ahrens y no se movió nunca. Durante la década de 1840, Lastarria dice trabajar en la “filosofía de Krause aplicada por Ahrens al estudio del derecho”. En este contexto publica importantes textos como *Estudios políticos y constitucionales*, aparecido en 1846, y *Elementos de derecho público constitucional. Arreglados y adaptados a la enseñanza de la juventud americana*, publicado en 1848. En esta última su autor dice haber examinado:

las diferentes esferas sociales en que se ejerce y desarrolla la actividad humana [...] este examen nos ha presentado a la sociedad como un conjunto de instituciones orgánicas, todas las cuales reposan sobre las mismas leyes de independencia y de correlación, constituyendo así una confederación entre los diferentes órdenes *político, religioso, científico, industrial, artístico, comercial y moral*. Pero es necesario que no perdamos de vista la unidad que hay entre todos estos círculos sociales: tal unidad no consiste en la aglomeración de todas las funciones sociales en un solo punto, ni en que todas ellas estén sometidas a la acción de un solo poder y ligadas a un solo principio gubernamental, sino en la armonía y correlación que existe entre todas las diferentes instituciones sociales, por cuanto deben todas encaminarse a la realización del fin general del hombre, aunque una funcione bajo la acción de un principio especial<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Palti, *op. cit.*, p. 220.

<sup>20</sup> Lastarria, José Victorino, *Elementos de derecho público constitucional. Arreglados y adaptados a la enseñanza de la juventud americana*, Santiago, Segunda edición, 1848, p. 199. En su obra positivista de 1874, Lastarria repetirá lo mismo: “las esferas principales en que se ejercita la actividad del hombre y la sociedad son el derecho, la moral, la religión, las ciencias, las artes, la industria y el comercio”. Lastarria, José Victorino, *Lecciones de Política Positiva*, Santiago, Imp. Ferrocarril, 1874, p. 34.



Esto, porque para Ahrens el derecho sería no solamente la condición de una libertad envolvente, “exterior”, o “relacional”, sino que, además, un efecto producido al interior de situaciones o “esferas” en la organización social.

#### LIBERALISMO Y DEMOCRACIA

Hágase la prueba con lealtad al selfgouvernement de los norte-americanos [...] y veremos si necesitamos tener más ilustración que la que poseemos, para ejercer nuestros derechos, y para dejar de ser víctimas [...] de las oligarquías personales y de los intereses mezquinos.

*Lecciones de Política Positiva*, 1874.

Hemos visto parcialmente una de las fuentes importantes de la teoría política de Lastarria que, como sabemos, llegará inalterable al encuentro con la filosofía positiva. Ahora repasemos algunos elementos de la cuestión de las libertades y la democracia. El autor de las *Lecciones*, estuvo siempre pendiente del poder del Estado sobre los individuos. Para Lastarria, el poder social no puede ser el Estado; la tensión entre democracia y despotismo es uno de los clivajes de su obra. Una cuestión no solamente sensible para los liberales, sino también para los conservadores, quienes veían en la intervención del Estado una amenaza<sup>21</sup>. Si Lastarria exaltaba el pensamiento europeo, su devoción tenía matices, sea que se tratase de literatura, ciencias o democracia: ¿Quién ha comprendido en Francia a Tocqueville?, se pregunta Lastarria en 1865. El país de las *lucres* había decepcionado a muchos latinoamericanos. No perdonaron al segundo imperio —sobre todo la política imperialista expresada en la invasión a México—, pero tampoco estaban de acuerdo con un gobierno fuerte y centralizado, con la búsqueda del orden restando libertades y, por ende, capacidades, según Lastarria. Como dice en un folleto titulado *La reforma política de 1868*: “Tendremos libertad política, y con ella progreso social, reformas sociales y civiles, seguridad general para todos nuestros derechos, para todas nuestras libertades”. Lastarria construye su idea de régimen libertario inspirado en la democracia de Alexis de Tocqueville, lectura influenciada por la de Courcelle-Seneuil, “el sabio y el amigo”<sup>22</sup> y la de Édouard Laboulaye<sup>23</sup>, político e intelectual francés, uno de los

<sup>21</sup> Cf. Jaksic, Iván; Serrano, Sol, “La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”. En: Jaksic, Iván; Posada, Eduardo, *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*, Chile, FCE, 2011.

<sup>22</sup> Lastarria, José Victorino, *La América*, Imprenta del siglo, Buenos Aires, 1865, p. 164. Sobre Courcelle-Seneuil: Hurtado, Cristina, “La recepción de Courcelle-Seneuil, seguidor de Tocqueville en Chile”, *Revista Polis*, 17, 2007.

<sup>23</sup> Laboulaye es diputado y senador durante la tercera república francesa. Desde 1875, presidente del comité de Unión Franco-Americano. Este comité es quien en-

destacados adherentes del autor de *La democracia en América*. Lastarria, reproduciendo las ideas de Courcelle-Seneuil, retrata una América española deseosa de democracia, pero con una tendencia obstinada a volver al despotismo<sup>24</sup>. El gobierno despótico sería “el gobierno de los privilegios, de la desigualdad, de la jerarquía social y administrativa”, contrario al “uso franco de los derechos individuales”. En la república pensada por Lastarria el poder político es el ejercicio del gobierno de los mejores, libremente electos por la ciudadanía. El verdadero orden se constituye en el ejercicio de la elección. En 1848 dice Lastarria que “el carácter esencial de la democracia [...] está constituido por el poder por la representación del poder confiado a los que tengan la suficiente capacidad para conocer el bien social y las condiciones de su desarrollo, y que posean la suficiente virtud para producirlo”<sup>25</sup>. En el contexto del positivismo, Lastarria es un escritor que tiene clara su misión: escribir un tratado de política positiva capaz de proponer un sistema donde reine orgánica y positivamente la libertad, sinónimo de capacidad y garante del progreso. La solución que encuentra en las *Lecciones de Política Positiva* es la “semecracia” o “gobierno del pueblo por sí mismo”, el *self gouvernement* de Alexis de Tocqueville<sup>26</sup>.

Admirador de la política que se lleva a cabo en Estados Unidos y crítico de la que se practica en Europa, Lastarria se concentra en la libertad individual y municipal, quienes coordinarían el progreso material. Su idea es que cada comunidad pueda sostenerse con independencia, y que la *República*, en su forma definitiva, sea una *Federación* en la cual “desaparecerá toda política retrógrada, arbitraria y despótica de las regiones del Estado”<sup>27</sup>. En su obra de 1874 Lastarria afirma que “la unidad natural”, no está “en el poder absoluto del Estado, sino en todas las instituciones sociales que se fundan en las ideas que dirigen el movimiento humano”. Dicho de otra manera por el mismo Lastarria:

---

cabeza los esfuerzos por erigir la famosa estatua, símbolo de la libertad, en New York.

<sup>24</sup> Lastarria, *La América*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>25</sup> Lastarria, *Elementos de derecho público constitucional teórico, positivo i político* (primera parte), Santiago, Gante, 1865, tercera edición, p. 52.

<sup>26</sup> Lastarria, José Victorino, *La reforma política*, Santiago, Libertad, 1868. “La traducción literal de *self-government*”, dice Lastarria en 1868, “es *semecracia* palabra compuesta de la voz latina *semet*, sí mismo, y de *cracia* del griego *kratos*, imperio, gobierno. La semecracia norte-americana reposa sobre la independencia del individuo para dirigir por sí mismo las cosas que solo a él le interesan”. “El gobierno de la unión a los estados, y que extendida así al conjunto de la nación, llega a ser el dogma de la soberanía del pueblo”, Lastarria, *La reforma política*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>27</sup> Lastarria, *La reforma política*, *op. cit.*, pp. 13-14.

las distintas esferas que componen la sociedad, pueden funcionar en armonía cada una en su esfera independiente; pero siempre en armonía, y evitando todo predominio, toda esclavitud, para alcanzar el fin social, que es la vida en el más completo desarrollo de todas las facultades individuales y sociales<sup>28</sup>.

#### EL PENSAMIENTO DE LASTARRIA EN SUS *LECCIONES DE POLÍTICA POSITIVA*

Oyarzún entiende que para Lastarria “el derecho —especialmente el constitucional— no es concebible sin una filosofía que constituye su autoridad”. Más aún, el derecho debiera entenderse con los principios generales de la sociología para “darles aplicación a medida que la sociedad lo necesite”<sup>29</sup>. Dada la arquitectura sociológica que apela, la comteana, Lastarria se expone a una discusión que no domina, una discusión ajena al derecho, una discusión sobre filosofía de las ciencias<sup>30</sup>. Sin embargo, la fascinación de Lastarria por el tipo de erudición que introduce la filosofía positiva, le permite acceder a un lenguaje teórico sobre el progreso intelectual, social y moral de la humanidad. El pensamiento político de Lastarria se reclama proveniente de una ciencia directora, positiva y demostrable como la elegante física moderna, que está lo suficientemente madura como para dirimir en política. En el fondo, Lastarria desea validar positivamente su programa liberal.

<sup>28</sup> Lastarria. *Lecciones ...*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>29</sup> Oyarzún, *op. cit.*, p. 235.

<sup>30</sup> Lastarria desarrolló tempranamente una delimitación estable entre filosofía natural (para los fenómenos físicos) y la filosofía moral (asociada al estudio de lo humano) y no se separó de ella. Una de las cuestiones más importantes que Comte subraya en el *Cours* tiene relación con que “al fin se habría superado la antigua dicotomía entre filosofía natural y moral”. Para Comte, filosofía natural + filosofía moral = filosofía positiva. Los fenómenos naturales estarían en la base de los conocimientos morales que serían su continuación. En 1844 Lastarria dice que “en el universo físico se desenvuelven espontáneamente las causas que le sirven de leyes para producir un resultado necesario, no se opera lo mismo en el universo moral, porque el hombre tiene el poder de provocar el desarrollo de sus leyes o de evitarlo por medio de la libertad de sus operaciones, según convenga a su felicidad. ¡Tal es la suprema sabiduría de la inteligencia divina!”. El universo moral y el universo físico no son equivalentes en Lastarria, lo que contrasta con la ley de filiación de las ciencias en Comte, donde el estudio de las ciencias sociales y morales no es sino la progresión del espíritu científico que, comenzando por el mundo físico, sigue al mundo viviente y, luego, al intelectual, social y moral. No se trata de ninguna sutileza, sino de un problema estrictamente metodológico, por tanto, capital. Véase, Lastarria, José Victorino, *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 1844, p. 10.

En nuestro examen detectamos que el problema de Lastarria y su inadecuación definitiva con Comte tiene relación con que su versión de la sociología está más cerca de una filosofía del derecho que de una filosofía natural, moral o de las ciencias. En ese sentido es completamente válido el juicio de Oyarzún: “positivista fue Letelier y no Lastarria”. Desde nuestra perspectiva, efectivamente la *Política Positiva* de Lastarria está más cerca del *Cours de droit Naturel* de Ahrens que del *Cours de Philosophie Positive* de Comte. También es cierto que, metodológicamente, la sociología lastarrina se nutre principalmente del *System of Logic* (1842) de John Stuart Mill<sup>31</sup>.

Ciertamente, para Lastarria como para Comte, la sociología es la ciencia fundamental. Así como las ciencias físicas se dedican a estudiar la materia, la sociología, dice el chileno, estudia “al género humano distribuido en sociedades”, definiendo sus “propiedades” o “fuerzas”. El objeto que le asigna es “la sociedad entera y completa, en el tiempo y en el espacio, no como una entidad abstracta sino como un todo natural viviente compuesto de seres humanos que obran libremente según su naturaleza”<sup>32</sup>.

La sociología de Lastarria entiende al derecho como la *estática social* (del mismo modo que la historia interpretaría la *dinámica social*). El derecho sería una de las dos más gruesas ramas de su sociología. El derecho, dependiente de la voluntad, dice Lastarria, se define como el conjunto de condiciones “externas e internas”, “necesarias al desarrollo y a la realización del fin de la sociedad”. Este sería la “propiedad de la sociedad, en virtud de la cual trata de ajustar[se]” a “todos los arreglos de su organización y de su autonomía”; una autonomía que se practica en la voluntad. Esto, porque “el fin racional de la sociedad [...] depende de condiciones que están sujetas a la voluntad humana”<sup>33</sup>.

A través del estudio del derecho natural y de la filosofía del derecho, piensa Lastarria, se fundan “las leyes de la libertad y del progreso que nosotros

<sup>31</sup> Partir de lo general a lo particular en sociología, y no de lo particular a lo general como en otras ciencias, es una premisa que recoge de Mill. Lastarria dice que la deducción supera al método subjetivo propio de la teología y de la metafísica. “En las ciencias físicas, por lo general, la inducción suministra las leyes de los hechos elementales”. Una vez que los fenómenos elementales son conocidos, se puede acceder a las leyes de otras combinaciones, incluso más complejas, “pues la observación específica de los fenómenos complejos funciona comprobando las leyes obtenidas por deducción”. “En sociología, por lo general, es necesario invertir este proceder”: “mientras que en las ciencias deductivas se procede analíticamente, en sociología, y por consiguiente en política, es necesario proceder casi siempre sintéticamente, de lo general a lo particular”. Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>32</sup> Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>33</sup> Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

tomábamos como base de la filosofía de la historia”<sup>34</sup>. La ciencia del derecho mantendría, “en cuanto a la aplicación de sus principios”, una subdivisión en *ciencia del derecho privado* que se aplicaría “a la vida y a las relaciones privadas del hombre”; y en *ciencia del derecho público*, “la del que se refiere a las relaciones de las sociedades entre sí y a la vida y organización política de la sociedad”<sup>35</sup>. “Esta última rama de la ciencia del derecho es la Ciencia política, la ciencia del gobierno de la sociedad, la que establece una doctrina abstracta, susceptible de evolución, sobre las propiedades o fuerzas sociales que entran en la organización política”<sup>36</sup>. Como vemos, Lastarria deja consignado que en su ciencia política existe un estrecho vínculo entre el derecho, la libertad y la voluntad<sup>37</sup>. De todas las ramas de la sociología, dice Lastarria, la ciencia política es la que “más frutos ha recogido de la aplicación de la filosofía positiva al estudio de los fenómenos sociales y de sus leyes”.

## II. LASTARRIA ANTE EL POSITIVISMO COMTEANO

### LOS ABOGADOS DEBEN DESAPARECER

En América Latina, la *ley de los tres estados* de Auguste Comte fue interpretada como un himno al perfeccionamiento espiritual y material de toda la especie humana. En sus *Lecciones de Política Positiva*, Lastarria dice que se trata de la constatación de que “todas nuestras concepciones principales han pasado por

<sup>34</sup> Lastarria, *Recuerdos...*, *op. cit.*, p. 180. Cf. Oyarzún, *op. cit.*, p. 209. En sus *Lecciones*, Lastarria habla de *Libertad, derecho y democracia*. Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>35</sup> Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>36</sup> Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 13. Existen, para Lastarria, al menos otras cinco divisiones importantes en sociología: *la economía política* o el estudio del desarrollo industrial (especialmente esta “otra propiedad social, la de la necesidad del trabajo”); una teoría mental o *psicología*, “que estudia las facultades del ser inteligente”; la *lógica* o “ciencia de las formas del pensamiento, la que estudia las condiciones intelectuales a que está sometido el conocimiento; *la moral* o el estudio del alma humana (sentimiento-inteligencia-actividad) en sus “relaciones necesarias”; y finalmente la *estética* o “teoría de la representación ideal y simpática” de los sentimientos propiamente humanos, sean estos personales, domésticos o sociales. Por ejemplo, sobre las bellas artes Lastarria dice que su ley fundamental es coincidir con la verdad, es decir, ser el reflejo de esta. Para alcanzarla, el artista debe ser libre. En la propuesta de Lastarria se desarrollan exigencias al arte: “el poeta, comenta Oyarzún, debe ser un defensor de la nueva moral y en sus obras debe triunfar el interés colectivo de la especie humana. No está, pues, facultado para derramar el error; la confusión o la duda sobre la idea de nuestra perfección o de nuestra libertad. Antes que fuente de solaz, el arte es una herramienta de progreso social. No es hetaira, sino pedagogo”. Oyarzún, *op. cit.*, p. 254.

<sup>37</sup> Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 18.

tres estados teóricos diferentes —el estado teológico [...], el estado metafísico, [...] y el estado científico o positivo”<sup>38</sup>. Una ley del progreso, dice Valentín Letelier en 1877, implicando, al mismo tiempo, “un perfeccionamiento individual y una evolución social”<sup>39</sup>.

Mucho se ha subrayado la presencia del positivismo en el combate jurídico que apuntó contra los partidos e intereses católicos, asociando positivismo y combate anticlerical<sup>40</sup>. En el influyente Leopoldo Zea es común encontrar la descripción binaria de fuerzas en constante pugna, las teológicas y las positivas. En su famoso texto de 1893 Valentín Letelier dice que se trata de la perpetua “lucha que en todos los siglos y en todas las naciones existe trabada entre las dos fuerzas sociales antagónicas, la que pretende restaurar el orden caduco y la que pretende desarrollar el nuevo orden”<sup>41</sup>. En Brasil, Luis Pereira Barreto había apelado en 1875 a que el espíritu científico e industrial se impusiese sobre el catolicismo<sup>42</sup>. Muchos abogados y juristas como Lastarria, argumentaron sus reformas “positivas” en nombre de Auguste Comte.

Por su parte, el autor del *Cours de philosophie positive* cree que los abogados y los legisladores no son necesarios y que su tiempo se acabó.

Comte propone poner de relieve los deberes y no los derechos, de modo que siempre “la sociabilidad prepondere sobre la personalidad”. El positivista comteano Juan Enrique Lagarrigue dice que “el culto al derecho [como en Lastarria] sería un reflejo de la animalidad primitiva que se preocupa, naturalmente, de su propia vida antes que la de las demás”<sup>43</sup>. En una cuestión poco subrayada, Comte piensa su ley de los tres estados considerando que todos

<sup>38</sup> Lastarria, *Lecciones...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>39</sup> Letelier, Valentín, *El hombre antes de la historia*, El atacama, 1877, p. 68.

<sup>40</sup> Por ejemplo, Justo Sierra dice “Nosotros hemos transportado la lucha [política] a otro terreno, al terreno del método científico, que si vale como cincuenta contra la metafísica revolucionaria, vale cien contra la ultramontana”. Discurso contra la Amnistía, pronunciado en una de las sesiones del 2º Congreso Constitucional de México el día 10 de julio de 1861. En: Altamirano, Ignacio Manuel, *Discursos Patrióticos*, México, Ed. Cultura, 1932, p. 34.

<sup>41</sup> Letelier, Valentín, *Ellos o nosotros, o sea los Liberales y los Autoritarios*, Concepción, imprenta El Sur, 1893, p. 14.

<sup>42</sup> Véase Pereira Barreto, *Positivismo e Teologia*, 1874; *As Três Filosofias*, 1875. Este médico positivista abraza el comtismo, y escribe, durante la década de 1870, nutridos textos en los cuales retrata la ley de los tres estados en relación a la realidad de Brasil, pero su pensamiento se desplaza al darwinismo social para indicar los límites de la influencia portuguesa-católica. Véase, Alonso, Angela, *O Positivismo de Luís Pereira Barreto e o Pensamento Brasileiro no Final do Século XIX*. Instituto de Estudos Avançados (IEA) da Universidade de São Paulo, 1995.

<sup>43</sup> Cf. Lagarrigue, Juan Enrique, *La Religión de la Humanidad* (1884), EJEL, 1947, p. 127.

los estados conviven entre sí; lo importante es que solo el estado positivo es el “normal” y “definitivo”. Si la *ley de los tres estados* dicta que cada rama del conocimiento pasa sucesivamente los estados teológico, metafísico y positivo, entonces el derecho, que disuelve el sistema anterior, la teología, sería parte de la transición metafísica o periodo revolucionario. Para los comteanos en el estado positivo no hay espacio para el derecho y, por tanto, este desaparecería “irrevocablemente”, incluida “la pretensión de los derechos humanos”: “Cuando se les ha intentado dar una destinación verdaderamente orgánica, los derechos humanos han manifestado su naturaleza antisocial porque siempre consagran la individualidad”<sup>44</sup>.

Los comteanos siempre asociaron la política reformista y parlamentaria del liberalismo a espíritus carentes de sentimientos sociales. Comte consideraba el altruismo como la condición humana normal en la era positiva, y al egoísmo, una condición retrógrada de lo humano que, lejos de hacer desaparecer, se debía dominar y domesticar. Tanto la condición de indignidad del proletariado como la política colonial eran la expresión de aquella anomalía política que siempre condenaron los comteanos. Burgueses y colonialistas, orgullosos y personalistas, hicieron preponderar las libertades individuales y no el bienestar del género humano. La idea de derecho es revolucionaria para Comte, porque esta engendra la crisis del sistema anterior y prepara el advenimiento del sucesor.

Comte dice que la palabra derecho debe ser descartada del lenguaje político, de la misma manera que la palabra causa del lenguaje filosófico; estas serían, “dos nociones teológico-metafísica, una es inmoral y anárquica como la otra irracional y un sofisma”<sup>45</sup>. Para Comte, el sistema jurídico y la democracia parlamentaria eran incompatibles con el porvenir. *Nadie tiene otro derecho que el cumplir con su deber*; Comte propuso, incluso, quitarle a los abogados “el monopolio de las defensas legales”. Las escuelas de derecho cerrarían en la medida de que cada uno sea capaz de defenderse por sí mismo; cumpliendo, así, “la noble tentativa de los juristas dantonianos”<sup>46</sup>.

#### LASTARRIA Y EL POSITIVISMO

El positivismo ha sido evocado en América Latina como “el triunfo del pensamiento científico sobre el oscurantismo católico”. Al menos, la relación entre el positivismo y el anticlericalismo parece tener más sentido que la del

<sup>44</sup> Comte, Auguste, *Système de politique positive, vol. IV*, (1854), París, Société positiviste, 1929, p. 467.

<sup>45</sup> Comte, Auguste, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, (1848), Paris, GF, 1998.

<sup>46</sup> Comte, *Système...*, *op. cit.*, p. 467.

positivismo y el catolicismo. El positivismo pretendió ser la doctrina filosófica que reemplazaría a la escolástica, dice Leopoldo Zea<sup>47</sup>. Para los comteanos esto es inexacto, en el sentido que los sucesores de la escolástica serían los abogados y teóricos constitucionalistas, y no los positivistas. El oficio metafísico habría comenzado con los presocráticos y continuado en distintas formas de la escolástica, debiendo finalizar en los “legisladores contemporáneos”<sup>48</sup>. Los positivistas son, para Comte, los sucesores del clero católico, un nuevo poder espiritual. La metafísica parlamentarista estaría presente en Hostos, Lastarria, Sarmiento y muchos otros políticos asociados al positivismo; su papel fue valorado por el comtismo como “crítico”, “revolucionario” e incluso “anárquico”. Para Comte el papel de la metafísica siempre fue transicional, la ayuda que necesita un cierto *estado* de organicidad en crisis, para transformarse en el siguiente. Si bien la política positiva de Lastarria se sostiene en un esquema organicista, este tiene sus fundamentos en la *voluntad* y en la “propiedad de la sociedad” que es el *derecho*. Es por eso que se ha hablado de un organicismo idealista. Lastarria no tomaría en cuenta el elemento empírico que Comte detecta desde Montesquieu, ni tampoco sería coherente según la ley de filiación de las ciencias más abstractas y simples (como las matemáticas) con las más concretas y complejas (como la sociología)<sup>49</sup>.

En su famoso texto de 1889 Valentín Letelier habría ventilado el evidente “matiz metafísico del pensamiento de Lastarria, así como los rasgos acientíficos de sus ensayos políticos y sociales”<sup>50</sup>. Nosotros podemos señalar que diez años antes, en 1879, Jorge Lagarrigue le comenta a su hermano Juan Enrique una idea similar: “Lastarria, con todo su talento, no ha podido crear sino una obra metafísica en la que no se encuentran tratados los verdaderos problemas sociales y en la que se desconocen por completo las condiciones estáticas y dinámicas de toda organización social”. “¡Cuánto me hace pensar en la necesidad de una educación científica muy severa para tratar la política!”<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Cf. Zea, Leopoldo, *El pensamiento Latinoamericano*, Ariel, Barcelona, 1976; Zea, Leopoldo, *Apogeo y decadencia del positivismo en México*, El Colegio de México, México, 1944.

<sup>48</sup> Comte, *Discours ...*, *op. cit.*, p. 385.

<sup>49</sup> Muy resumidamente, se trata de que la sociología es, en cierto sentido, una continuación de la biología, pero ahora con otro objeto, la sociedad. Si bien la sociología es algo distinto de la astronomía o la biología, debe reconocer su deuda lógica con la observación celeste y el método comparativo perfeccionado en la anatomía.

<sup>50</sup> Subercaseaux, *op. cit.*, pp. 258-259.

<sup>51</sup> Jorge Lagarrigue a Juan Enrique Lagarrigue, París, 21 de marzo, 1879. En: *Trozos de la correspondencia entre Jorge y Juan Enrique Lagarrigue* (2 de junio de 1876 al 3 de diciembre de 1880). Fundación J-E Lagarrigue, Santiago, 1947, pp. 82-84.



La libertad de Lastarria no tiene ningún sentido para el comtismo, en el cual la libertad no es asunto de voluntades sino de sometimiento: cuanto más sometido más libre. Para Comte, un fenómeno es libre cuando coincide con su ley, cuando se somete a su ley. Por ejemplo, un cuerpo cae “libremente” cuando su caída está sometida a la *ley de gravitación*. Si se interpone un obstáculo dejará de caer libremente y habrá una anomalía concreta que le impide su libertad. Para Comte tampoco existe libre *albedrío* en ciencias, ni en astronomía ni en sociología; los fenómenos son libres cuando coinciden con sus leyes. Si las matemáticas tardaron siglos en estabilizarse, piensa Comte, una cuestión mucho más compleja como el estudio de la sociedad no puede estar en manos de unos “incapaces” juristas que querrían establecer “leyes sociales a partir de nada” y que muchas veces eran consideradas completamente erróneas por ellos mismos en un par de meses. Es por esto que el comtismo intenta acercarse al mundo conservado<sup>52</sup>. No obstante, para el comtismo los representantes del conservadurismo establecerían el orden retrotrayendo la sociedad a estados anteriores y no al progreso. Los liberales, por su parte, serían erráticos, inorgánicos e individualistas al hacer avanzar la sociedad, pero sin ninguna perspectiva organizada.

Por su parte, el ideal político de Comte se encuentra en la Edad Media y no en las revoluciones inglesa o norteamericana, como en Sarmiento, Lastarria u Hostos. Sin embargo, en Francia, Comte elogia a Danton y llega a manifestar simpatías con el *Comité de Salud Pública*. Crítico de Rousseau (por idealista y metafísico), encuentra en Montesquieu una correcta intuición sociológica (el trabajo empírico), solo que erróneamente implementada (al estudio de las legislaciones, y no sobre los hechos sociales). Al mismo tiempo Comte se siente sucesor de Condorcet (y su idea de *la marcha progresiva del espíritu humano*), pero, más profundamente, intenta ser un segundo Aristóteles, esta vez diluido en las formas de conocimiento científico. En política, Comte propuso la concentración de los poderes en una dictadura republicana. Para Comte, la *aristocracia* como la *democracia* son instancias preparatorias para la instauración de la *sociocracia* final. La democracia sería el régimen político del estado metafísico<sup>53</sup>. Esto es decisivo a la hora de entender que los comteanos

<sup>52</sup> La última obra de Comte es un *Llamado a los conservadores* (1856) en el cual intenta acercar posiciones con “el partido del orden”. En el inicio del positivismo religioso en Chile, los hermanos Lagarrigue realizan interpelaciones a los católicos, a quienes invitan a convertirse a la religión positiva. Consúltese al respecto los textos de Jorge Lagarrigue publicados en 1884, *La Asamblea Católica ante la verdadera religión: carta a don Joaquín Larraín Gandarillas, Positivismo y catolicismo*.

<sup>53</sup> En 1884 el positivista chileno Juan Enrique Lagarrigue explica que el modelo político comteano intenta diferenciarse tanto de la *aristocracia* (“basada en los derechos de los gobernantes”) como de la *democracia* (“basada en los derechos de los gober-

ortodoxos en América del Sur hayan apoyado en Chile al presidente Balmaceda, y en Brasil haya sido muy popular la idea de dictadura republicana inspirada en el texto del chileno Jorge Lagarrigue, *La dictadura republicana según Auguste Comte*, escrito en 1889 en París<sup>54</sup>.

#### CONCLUSIONES

A través de Lastarria se movilizaron las más populares inquietudes de las corrientes liberales iberoamericanas del siglo XIX, incluida la más famosa de ellas, la separación entre Iglesia y Estado<sup>55</sup>. En eso se unían liberales y positivistas, porque, como hemos visto, los separaban muchas discrepancias según el comtismo al cual se apele.

Si tanta distancia existiría entre Lastarria y el comtismo, es legítimo preguntarse por qué Lastarria absorbe, entonces, su positivismo. Una explicación del “momento comtiano” de Lastarria está en su lectura a Emile Littré. Este último había reeditado el *Cours* de Comte en 1864 e incorporado su “prefacio de un discípulo” y, además, venía de publicar *Auguste Comte et la philosophie positive*<sup>56</sup>. Lastarria, y muchos otros, encontraron en Emile Littré una figura que podía conjugar el positivismo y las reformas en las cámaras.

---

ados”), para instituir la “*sociocracia* basada en los deberes de todos”. Cf. Lagarrigue, Juan Enrique, *La Religión de la Humanidad* (1884), FJEL, Santiago, 1947, p. 127.

<sup>54</sup> Cf. Costa, João Cruz, Cruz Costa, *Contribuição à História das idéias no Brasil*. 2ª edição Editora Civilização brasileira, 1967; Trintade, Helio, “La dictature républicaine chez Comte: théorie et pratique”. En: Petit, Annie, *Auguste Comte. Trajectoires Positivistes. 1798-1998*, Paris, L’Harmattan, 1998. El texto de Lagarrigue fue un llamado explícito al general Georges Boulanger a que se tomase el poder en Francia e iniciase una dictadura republicana, tal y como la había señalado Auguste Comte en su política. Los hermanos Lagarrigue defendieron a Balmaceda y a Boulanger. Tras la debacle de ambos “candidatos a dictadores republicanos y positivistas”, no pudo ser peor la suerte de estos, ya que se suicidaron —el chileno en la embajada argentina, el francés en Bélgica— en el mes de septiembre de 1891.

<sup>55</sup> “El Estado no debe involucrarse en asuntos religiosos al mismo tiempo que las iglesias no deben hacerlo en política”. Véase: Lastarria, José Victorino, “Movimiento político-separación de la iglesia”. En: *Revista Chilena*, Santiago, 1875, tomo I, pp. 625-647.

<sup>56</sup> En el inicio de la tercera república francesa, Emile Littré es electo en la Academia Francesa, publica su famoso diccionario y es elegido senador. En 1875 se incorpora a la masonería (junto a Jules Ferry) y su discurso es ampliamente divulgado. Littré había participado en la *sociedad positivista* de 1848 fundada por Comte, pero al poco tiempo deserta por incompatibilidad con la política positiva de la *religión de la humanidad*. Para Comte, Littré formó parte de sus discípulos incompletos, y este adjetivo se extendió para positivistas como Lastarria. Durante la misma década de 1870, Littré revisa su pensamiento sociológico y político, y se acerca al partido republicano.

La idea de un *positivismo chileno* tiende más hacia una confusión de términos que al esclarecimiento de la producción literaria de Lastarria, De la Barra, Lois, Letelier o los hermanos Lagarrigue. Es a propósito que se ha reducido el positivismo a retóricas empiristas o a una cultura científica popularizada por la revolución industrial —siempre difusa e inasible—, pero no tiene nada de ocioso descomponer “el positivismo latinoamericano” en hebras que dejen ver nuevos vínculos. Es necesario que abramos el *campo polémico* en el cual se desarrolla el significado de la obra de Lastarria, salir definitivamente del binarismo liberal-conservador para mirar otras cuestiones, como el genuino vínculo entre el liberalismo y los discursos dominantes en psicología, sociología y ciencia política.



Emile Littré (memoriachilena.cl Biblioteca Nacional de Chile).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ahrens, Georges, *Cours du droit naturel*, Société typographique belge, Bruxelles, 1837.
- Comte, Auguste, *Discours sur l'ensemble du positivisme* (1848), GF, Paris, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Système de politique positive, ou Traité de sociologie instituant la Religion de l'Humanité*, Vol. 4, (1851-1854), Paris, Edition au siège de la Société Positiviste, 1929.
- Hurtado, Cristina, “Lastarria y el krausismo, siglo XIX en Chile”. En: *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia: homenaje al filósofo Arturo A. Roig*, Colihue, Santiago, 2009.

- Lastarria, José Victorino, *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*, Universidad de Chile, Santiago, 1844.
- \_\_\_\_\_, *Elementos de derecho público constitucional. Arreglados y adaptados a la enseñanza de la juventud americana*, Santiago, Segunda edición, 1848.
- \_\_\_\_\_, *Estudios políticos y constitucionales [1846]*, Enc. Bcn, Santiago, 1906.
- \_\_\_\_\_, *Lecciones de Política positiva*, Imp. Ferrocarril, Santiago, 1874.
- \_\_\_\_\_, *Recuerdos Literarios* (1878), Santiago, LOM, 2001.
- Monreal, Susana, “Les kraussistes belges, Contribution à l’étude de leur influence en Amérique latine”. En: Université de Liège, BTNG-RBHC, xxiii, 1992, 3-4, pp. 447-491.
- Palti, Elías, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Siglo XIX, Buenos Aires, 2007.

EL VUELO DE UN VIEJO SUEÑO  
LA IDEA DE INTEGRACIÓN HISPANOAMERICANA  
EN PENSADORES DECIMONÓNICOS

*Clara Alicia Jalif de Bertranou\**

De aquel vuelo inusitado y grandioso de los Libertadores, pero también abundante en sacrificios personales y mezquindades que hallaron a su paso, somos hijos en este siglo XXI<sup>1</sup>.

Sabido es que el tema de la integración ha sido una preocupación constante desde el momento mismo de nuestras independencias, a pesar de las dificultades que llevaron, indefectiblemente, a la fragmentación de territorios tan amplios, con escollos geográficos no siempre sorteables, con poblaciones diversas, con hábitos y costumbres de distinto origen, especialmente las nativas, muchas veces difíciles de compatibilizar y tantas veces ignoradas, despreciadas o avasalladas por conquistadores y desconocidas por los Estados nacionales.

Desde el legendario Congreso de Panamá, realizado a instancias de Bolívar en 1826, que fijaba en treinta y un artículos la condiciones unionistas para “[...] la felicidad general de la América antes española y la particular para cada uno de los Estados [...]”, varios fueron los encuentros realizados con el mismo fin. Algunos más regionales que otros, pero bajo el mismo espíritu. El protagonismo se dio no solo por los representantes en cada uno de ellos, sino también por hombres de letras que proporcionaron sus propias ideas con la redacción de manifiestos, planes, memorias, o programas donde entrevieron aspectos de la deseada integración. En este sentido es dable recordar los aportes hechos por José Cecilio del Valle, Juan Bautista Alberdi, Francisco Bilbao, José María Torres Caicedo, y los propios caudillos de las montoneras argentinas, por ejemplo. Dado que en otra oportunidad los hemos tratado, en esta quisiéramos hacer expresa la alusión a nombres que aportaron a la misma causa sobre la base de los documentos que nos legaron<sup>2</sup>. Tomaremos tres casos-testigo, debidos a un argentino, un chileno y un colombiano.

---

\* Dra. en Filosofía. Investigadora de la Universidad Nacional de Cuyo y del CONICET. Mendoza, Argentina.

<sup>1</sup> El rico acervo latinoamericano posee contenidos importantes para ser analizados. Mucho se ha hecho, pero la tarea tiene aún un ancho futuro de estudios. Y no solo de estudios, sino también de rescate de fuentes que permanecen en distintos lugares, a veces insospechados.

<sup>2</sup> Clara Alicia Jalif de Bertranou, “Cuando la necesidad se hizo virtud: la idea de unión latinoamericana a mediados del siglo XIX”, en Rodrigo Páez Montalbán y Mario Vázquez Olivera (coords.), *Integración latinoamericana. Raíces y perspectivas*, México, CIALC-UNAM/Eón Eds., 2008, pp. 45-72.

Nos referimos a Bernardo Monteagudo, Pedro Félix Vicuña y José María Samper, con ideas que giraron en torno a una liga, sociedad o federación de naciones, bajo una mirada que ya tenía en cuenta una realidad: la formación de Estados después del desmembramiento del imperio colonial español, cuya historia fue extremadamente compleja. Tomar en particular los escritos a los que nos referiremos no nos exime de pensar, al menos pensar e imaginar, que estuvieron inmersos en una totalidad que entrelaza vida, acción y escritos; ideas e ideologías; espacios atravesados por tensiones, luchas y enfrentamientos, aunque no nos sea posible reconstruirlos en estas breves páginas.

#### BERNARDO MONTEAGUDO

Figura insoslayable en la historia decimonónica es la de Bernardo Monteagudo (Argentina, 1789-Perú, 1825). Discutido por la historiografía posterior, fue el argentino José María Ramos Mejía en su obra *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* (2 v., 1878-1882) uno de sus más firmes detractores al situarlo como una personalidad anómala, dentro de una interpretación característica del darwinismo social, seguida en buena medida por otros ensayistas. Ya Bartolomé Mitre se había encargado de describirlo como un demagogo que podía pasar de libertario a conservador, con ideas propias y ajenas, sin mayores escrúpulos. Sin embargo, por su fuerte personalidad y como él mismo lo supo expresar, en su vida tuvo amigos y enemigos, que inclusive pudieron cumplir ambos papeles según las circunstancias. Lo cierto es que su fama de escritor la tuvo muy precozmente, a los diecinueve años, cuando escribió el “Diálogo de Atahualpa y Fernando VII”, conocido también como el “silogismo de Chuquisaca”, pues el rey debía reconocerle al Inca: “Si aún viviera, yo mismo lo moviera a la libertad e independencia, más bien que a vivir sujetos a una nación extranjera”<sup>3</sup>. Ficción que lo convirtió rápidamente en un joven de reconocida audacia política y fértil imaginación. De allí en más, sus días conocieron el éxito, la persecución, el exilio, el protagonismo, y los estragos de una vida polémica consagrada a la acción política.

Precursor de la necesidad de formar una liga que asegurase a las nóveles repúblicas su independencia, Simón Bolívar parece haberle encargado a Monteagudo la preparación del Congreso de Panamá. La muerte bajo manos asesinas lo arrebató antes de concluir el escrito emblemático sobre el tema, y antes que se realizara el mismo Congreso, proyectado en 1824. Ese escrito donde expresó sus ideas apareció póstumamente, el mismo año de su muerte,

<sup>3</sup> El silogismo se sintetiza en esta frase: “¿Debe seguirse la suerte de España o resistir en América? Las Indias son un dominio personal del rey de España; el rey está impedido de reinar; luego las Indias deben gobernarse a sí mismas”.

publicado simultáneamente en Lima y Guatemala bajo el título “Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los estados hispano-americanos y plan de su organización”<sup>4</sup>. El fin declarado era eminentemente defensivo ante posibles agresiones de países europeos cuando la Santa Alianza constituía un peligro, sin excluir lo que otros países pudiesen ejecutar. En verdad que el temor no era peregrino, pues el convulsionado Viejo Mundo, en plena etapa restauradora, constituía una amenaza, tal como ocurrió en distintas oportunidades durante el propio siglo. En efecto, la escena europea justificaba los temores, y si bien el escrito está dedicado a las naciones de habla hispana, no deja de incluir a las dos Américas. Cuestión que, avanzado el siglo, se considerará desde otra visión para la región septentrional, concretamente para Estados Unidos de Norteamérica, sobre la base de su política expansiva al Sur de sus fronteras.

Monteagudo tuvo en cuenta que lo que un siglo hace es herencia para el siguiente, y en este sentido se percibía heredero del siglo XVIII, “eco de los rayos que han caído sobre los tronos que, desde la Europa, dominaban el resto de la tierra”<sup>5</sup>. Una idea de continuidad que no descartaba lo que de ruptural podría tener, pero que implicaba, al mismo tiempo, la responsabilidad de acciones perentorias. La ruptura era con el lastre del siglo XV y la fundación de un nuevo derecho público que fuese adecuado a los nuevos Estados donde, mediante una federación, coincidiesen “los deseos de orden y las esperanzas de libertad”. Ciertamente no escapaban a un protagonista como Monteagudo las dificultades impuestas por dos cuestiones: las distancias en el vasto espacio y la incomunicación debida, primordialmente, a las urgencias políticas que se iban dando en aquellos primeros momentos. A tal punto llegaba esa incomunicación que muchas veces se anoticiaban de los acontecimientos por vías indirectas, bajo mediación de Inglaterra o Estados Unidos de Norteamérica: “Cada desgracia que sufrían nuestros ejércitos hacía sentir infructuosamente la necesidad de estar todos ligados. Pero los obstáculos eran por entonces superiores a esa misma necesidad”<sup>6</sup>. A pesar de todo, hacia 1821 la idea de

---

<sup>4</sup> El pie de imprenta de la edición dice: “Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los estados hispano-americanos y plan de su organización”. *Obra póstuma de H. Coronel D. Bernardo Monteagudo*, Lima, Imprenta del Estado por J. González. Reimpreso en Guatemala, Imprenta Nueva, a Dirección de Cayetano Arévalo, Año de 1825. Incluida en Bernardo Monteagudo, “Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los estados hispano-americanos y plan de su organización”, en José Victorino Lastarria *et al.*, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, edición facsimilar y prólogo de Ricaurte Soler, Panamá, Ediciones de la Revista Tareas, 1976, pp. 159-175. Las citas corresponden a esta edición. Cuando ha sido necesario se ha modernizado la ortografía y la sintaxis.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 162.

un congreso comenzó a circular en el Perú, aún en medio de enormes inconvenientes locales, pero bajo el incipiente comercio portuario del Pacífico, debida esa idea —según atribuye Monteagudo— al “genio que había dirigido la guerra y aún dirige la guerra con más constancia y fortuna”. Sin dudas se refería a Bolívar. Mas sobre el particular, entendía que un proyecto de esta naturaleza no podía darse en espera de la voluntad conjunta, sino mediante “un impulso que salga de una sola mano”, cuya iniciativa era preciso que fuese recogida —mediante tratados particulares— por las otras naciones que, a su turno, fueron convocadas, donde el apoyo peruano fue decisivo. Se trataba del “negocio de más trascendencia que puede actualmente presentarse a nuestros gobiernos”. Tal era la importancia que le otorgaba Monteagudo, que expresaba: “El examen de sus primeros intereses hará ver si merece una grande preferencia de atención, o si esta es de aquellas empresas que inventan el poder para excusar las hostilidades del fuerte contra el débil, o justificar las coaliciones que se forman con el fin de hacer retrogradar los pueblos”<sup>7</sup>. Por esa razón indicaba los tres aspectos fundamentales de las nuevas repúblicas: independencia, paz y garantías; aspectos que suponían la “preexistencia de una asamblea o congreso donde se combinen las ideas, se admitan los principios que deben constituir aquel sistema, y servirle de apoyo”<sup>8</sup>. Es decir, fundamentos, comunidad de propósitos, estrategia y logística.

Si bien España estaba debilitada, la Santa Alianza<sup>9</sup> podía actuar como intermediaria de los supuestos intereses de aquella —aunque en favor propio—, motivo por el cual Monteagudo veía la necesidad de una unión ante fuerzas extrañas poderosas que, bajo el llamado principio de “legitimidad”, podía servir de escudo para todo tipo de agresiones. Era preciso no olvidar los “vicios” que había dejado España y el estado de ignorancia en el que nos había sumido, entre los que mencionaba los “inveterados hábitos de la esclavitud” y el vacilante ejercicio de la libertad como un paso experimental recién iniciado en materia política, de donde ya habíamos recibido algunas lecciones “útiles” en “la escuela de la adversidad”. Se sumaba la desconfianza hacia el “nuevo imperio del Brasil” porque no daba muestras de respeto hacia las “instituciones liberales”, un hecho juzgado benevolentemente por aquella Alianza, dada su condición monárquica:

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

<sup>9</sup> La Santa Alianza garantizaba la defensa militar del régimen monárquico. Constituida en 1815, en un comienzo por Austria, Prusia y Rusia, rápidamente fue integrada por Inglaterra y, más tarde, por Francia.



Todo nos inclina a creer que el gabinete imperial del Río de Janeiro se prestará a auxiliar las miras de la Santa Alianza contra las repúblicas del nuevo mundo; y que el Brasil vendrá a ser, quizá, el cuartel general del partido servil, como ya se asegura que es hoy el de los agentes secretos de la Santa Alianza<sup>10</sup>.

El plan de Monteagudo era, pues, tomar todos los recaudos para tener una “actitud uniforme de resistencia”, un pacto que llegaba a llamar de “familia”, para garantizar la independencia. Se necesitaban subsidios y tropas de los gobiernos de Chile, el Río de la Plata, México, Colombia, Perú y Guatemala bajo un tratado que asesorara ante los conflictos, que fuera intérprete de los tratados públicos, y mediador ante diferencias surgidas dentro de nuestros límites regionales. La fragilidad de unidades separadas provocaría la inmediata repercusión en cualquiera de ellas y era motivo fundamental que con la unión se fortaleciera el respeto al Continente según los principios del derecho público. Pero hay que reparar que en estas mismas circunstancias James Monroe enunció su teoría, más conocida luego por la frase de John Quincy Adams, “América para los americanos”, discutida en su intención original y de consecuencias despiadadas para el resto de América.

Monteagudo, hombre de muchas ideas y, por sobre todo, de acción, tuvo un final trágico con el que Bolívar perdió a uno de sus más firmes apoyos. Por sus convicciones e inclinaciones ideológicas radicalizadas resultaba una figura molesta en el escenario peruano, en particular, y en el de otras repúblicas vecinas. Este documento fue el último trazo de una tinta fresca.

PEDRO FÉLIX VICUÑA

Producida la Confederación Peruano-Boliviana en 1836 como unión de dos grandes regiones que abarcaba la parte Norte y Sur de Perú y toda Bolivia, Chile le declaró la guerra porque no convenía a sus intereses portuarios y comerciales. Andrés de Santa Cruz, quien quedaría al frente de esa unión, comandaría desde Bolivia el intento contra el cual se alzaron finalmente no solo Chile, sino también la Argentina y otros países de la región, aunque contaba esa Confederación con las simpatías de Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Fue en esas circunstancias que un periodista liberal, de ideas avanzadas para el momento, como Pedro Félix Vicuña (Chile, 1805-1874), contrariando la opinión de las fuerzas gobernantes en su país, que se hallaba bajo la mano férrea de Diego Portales, escribió un folleto que tituló “Único asilo de las

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

repúblicas hispano-americanas (en un congreso general de todas ellas)”, impreso en 1837, en el que dedicaba sus reflexiones a sus compatriotas<sup>11</sup>.

Resulta interesante recordar el epígrafe con el que introducía sus palabras, tomado de la *Enciclopedia Británica* sin dar precisiones editoriales:

The convulsions of nations and the calamities and the crimes of mankind, always form the most interesting subject of history; and happy is that people concerning whom the historian finds little to relate. From the period of the acceptance of their constitution, the American States have, in a great degree, enjoyed that fortunate situation<sup>12</sup>.

Siete aspectos cubría ese escrito: 1) La situación colonial al momento de la independencia; 2) La situación americana en tiempos de Independencia; 3) La situación después de la misma; 4) Los principios sobre los que debían asentarse las constituciones políticas de América; 5) La realización de un congreso de todas las repúblicas americanas; 6) Las bases a establecer mediante dicho congreso; 7) Breves conclusiones.

Como puede apreciarse, adelantaba un diagnóstico del pasado hasta llegar a sus propios días. Comenzaba ese escrito con una frase que marcaba el tenor del resto del diagnóstico: “Nuestra Metrópoli no era una de las naciones más cultas de la Europa y los pueblos que ella esclavizaba, naturalmente debían hallarse más atrasados en la escala de la civilización”<sup>13</sup>. Su antiguo floreciente estado de opulencia había sucumbido bajo los Austrias. Sumado a ello se hallaba la circunstancia de haber despertado la envidia de otras naciones europeas guiadas por “el sistema mercantil, que era la fiebre de todos los pueblos civilizados”. El asilamiento al que fue sometida nuestra América estuvo regido por españoles que ocupaban todos los cargos jerárquicos y fueron “instrumentos de nuestra opresión”. Vicuña ensayaba una explicación para dar cuenta de cómo habíamos llegado a independizarnos, pues algunas excepciones habían permitido que hombres regidos por “un talento natural” se elevaran para hacer los reclamos mediante los principios que agitaban a la misma Europa, y en quienes el ejemplo de la América del Norte, con su independencia, había jugado papel importante. Ese llamado “talento natural” al que alude, simplificando, era —no caben dudas— la

<sup>11</sup> Pedro Félix Vicuña, “Único asilo de las repúblicas hispano-americanas (en un congreso general de todas ellas)”, en José Victorino Lastarria *et al.*, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, edición facsimilar y prólogo de Ricaurte Soler, Panamá, Ediciones de la Revista Tareas, pp. 176-225.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>13</sup> *Idem.*

formación mediante la lectura de las ideas ilustradas, pero, también, una inteligencia ejercida desde las condiciones de opresión. Sabemos que las rebeliones no se nutren necesariamente de libros y, las más de las veces, es el sufrimiento el que las despierta.

Vicuña nos dice que, llegados al momento de las luchas de independencia, los escollos habían sido de magnitud, pues la desunión, la anarquía, las intrigas, las conspiraciones y los choques violentos fueron una instancia de “infortunios”, superada con la concentración del poder en las armas para defendernos:

Los gobiernos militares nos salvaron de la anarquía que por todo aparecía triunfante, no sin tener mucho que sufrir de esta terrible hidra, que al menor descuido renacía aún más formidable o imponente<sup>14</sup>.

El estado de situación había sido que, ante los triunfos, sobrevenía la desunión y el desorden, mientras que en las adversidades se reagrupaban ideas y fuerzas: “¡triste pronóstico que nos anunciaba los males de la América!” en la etapa siguiente:

Los mismos que peleaban por sostener una excesiva libertad, cuando triunfantes, adoptaban el opuesto extremo, y los principios e ideas que ellos proclamaban no eran más que vanos simulacros, que cubrían la ambición y servían con los pomposos títulos de ser por el bien público y conforme a los intereses de la patria<sup>15</sup>.

Situación vivida internamente y también con los países vecinos, empujados muchas veces al enfrentamiento, y experimentada con indiferencia o apatía “de todos los ciudadanos”.

Bajo este estado de cosas y previendo que los males se podían conjurar, Vicuña enuncia los principios que, a su entender, debían estar presentes en las constituciones políticas de América, donde el peso crucial estaba en la adopción del sistema de gobierno. Se pronunciaba por el sistema republicano con su división de poderes, “voto unánime de todos los americanos”, según nos dice, y desde allí analizaba aspectos que se desprendían. Uno de ellos era el tema de la “libertad popular”, sobre el cual fijaba los límites para que no se convirtiese en licencia, pues habría sido el “error favorito” en nuestra marcha política, “utilizada por la malicia de ambiciosos anarquistas”.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 186.

Las mayorías estaban asentadas en lo que llamaba “las clases laboriosas, que ven en sus brazos el manantial de riqueza y felicidad”, y en los “propietarios que deben su fortuna a un trabajo anticipado, y a su economía”, llegando a ser, ambos, más de los dos tercios de la población. Era la voz de ellos la que debía dirigir los destinos republicanos, porque “expresará siempre los sentimientos de moderación y de virtud”; voz enemiga de la licencia y apreciadora de la libertad:

Esto no quita que en unas naciones libres, como las de América, todas [las opiniones] tengan los mismos derechos, las mismas garantías y los mismos beneficios; pero la voz del mayor número y sus intereses y bienestar hacen la suprema ley<sup>16</sup>.

Insistía en el tema de las virtudes como base fundamental de todo gobierno, pues la falta había hecho pensar a algunos que el sistema monárquico era mejor; y aquí la oposición de Vicuña era rotunda, y digna de lectura detallada su argumentación, cuya conclusión decía:

En el uno [el sistema monárquico], solo la lisonja, la bajeza y la perfidia se elevan; en el otro [el sistema republicano], la virtud, el heroísmo y el honor son los caminos que conducen al poder y a la gloria. ¡Americanos que amáis la libertad y la virtud escoged en extremos tan opuestos!<sup>17</sup>.

Otro tanto expresa acerca de las ideas que circulaban propiciando establecer un gobierno aristocrático: “reunión de muchos reyes, cada uno con los mismos vicios”<sup>18</sup>.

Por otro lado, refiere que si las primeras constituciones de América fueron ensayos de nuestra “inexperiencia” en una búsqueda inútil de modelos, la única salvación estaba en un gran congreso de todas las repúblicas donde los acuerdos sentarían las bases para el funcionamiento de las instituciones internas y externas, dado que la aplicación de “unas mismas leyes, a pueblos tan distintos bajo todos respectos, en vez de bienes no pudo traernos sino infinitos males”<sup>19</sup>. Pero aquí cabe una acotación sobre el juicio que establecía Vicuña acerca del estado general de las sociedades, pues consideraba que se daba “infelizmente un estado de guerra siempre permanente”, donde el más

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 200.

débil era víctima del más poderoso, donde “la astucia y la intriga” jugaban el papel de “una fuerza efectiva”. Europa —“la parte del mundo más ilustrada y donde existe tanta conformidad de intereses y relaciones”— resultaba un ancho campo de anarquía y guerras sin treguas. Y si lo mismo sucedía en nuestras naciones, presas igualmente de las apetencias del Viejo Mundo solo como mercados, el único medio de engrandecimiento y prosperidad era la unión mediante un congreso que fijase las instancias de una complementariedad que, de suyo, ya nos brindaba la naturaleza con sus bienes y sus manufacturas. A propósito nuestro autor recuerda que el comercio con Europa se efectuaba bajo el pretexto de una “reciprocidad” que nunca se daba e, inclusive, estaba siempre a merced del avasallamiento ante cualquier circunstancia. Así, ese congreso debía contener aspectos políticos mucho más amplios y fundamentales, dividido en tres poderes para fijar leyes, juzgar sus alcances, y aplicarlas dentro de los términos de un pacto. Este implicaba la elaboración de un código internacional de nuevo cuño para toda Hispanoamérica, no fundado en el Derecho de Gentes al uso, que pretendía “gobernar a los pueblos civilizados” y no era más que la aplicación de principios relativamente justos “y muchas veces contradictorios”<sup>20</sup>. El propósito de esa nueva elaboración podía servir no solo a nuestros países, sino también “para los demás pueblos de la tierra”. Tal confianza tenía Pedro Félix Vicuña que imaginaba la vigencia de la unión o federación en doce años, tiempo suficiente para estrechar relaciones, resolver los conflictos internos y externos, y dar “respetabilidad a la América”, pues consideraba que los pactos no duraban mucho tiempo, aunque podían renovarse, ampliarse o modificarse, según la dinámica de los acontecimientos.

Las fuertes dosis de realismo no pueden obviarse en los escritos de Vicuña y, dentro de ellos, el de su propuesta de alianza. Diagnóstico de la composición, recomposición y hasta descomposición de naciones en formación, sobre las que advertía males que la educación —en sus diversos planos de articulación— podía corregir, como obra de generaciones sucesivas. Que eligiera el periodismo como una de las estrategias para formar opinión y educar al público alfabetizado, fue, sin dudas, un arma de combate para quien contaba con medios económicos y estaba, al mismo tiempo, en contacto cotidiano con la mano de obra de un proletariado calificado, tal como fueron los tipógrafos y aquellos vinculados con tareas editoriales<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Esta afirmación del autor puede constatarse aún hoy en diversos tratadistas cuando analizan fundamentos doctrinarios tan dispares, según se dan en las siguientes orientaciones: iusnaturalismo tradicional, iusnaturalismo racionalista, positivismo, teorías sociológicas y teorías negatorias.

<sup>21</sup> Vicuña fue uno de los fundadores del periódico *El Mercurio* de Valparaíso, en 1827. Hacia 1829 vendió su participación para trasladarse a Santiago, donde fundó, entre otras publicaciones, *El Censor*. Continuó su vida ligado a la actividad política y periodística.

El historiador Sergio Grez ha afirmado que en el siglo XIX existió en Chile un “proyecto popular”, bajo la idea de “regeneración del pueblo”, centrado en el propósito de elevar el nivel moral, cultural, educativo, social, económico y político de los sectores populares, dentro de marcos liberales; aunque avanzada la centuria se produjeron diferencias, producto de la insatisfacción ante la clase gobernante, de la cual ese “proyecto” tendió a separarse, distinguiéndose, asimismo, de la propia elite liberal. Si bien Grez no da nombres, entendemos que las ideas de Vicuña podrían situarse, desde esta perspectiva, dentro de lo que llama un “proyecto de modernidad ilustrada popular”; sin olvidar el “liberalismo oficial”, una vez producido el proceso de diferenciación de los grupos de “trabajadores laicos y progresistas”, con el paso de las décadas<sup>22</sup>.

#### JOSÉ MARÍA SAMPER

En enero de 1859 apareció en el periódico *El Ferrocarril*, de Santiago de Chile, un artículo titulado “La confederación colombiana”<sup>23</sup>. Su autor era José María Samper (Colombia, 1828-1888), jurista y prolífico escritor en diversos géneros literarios, con estudios de medicina, que evaluaba necesarios para su labor en el campo del derecho, la literatura y el análisis político. Este documento pertenece a su etapa liberal y más radical, que luego abandonó en su madurez por no aceptar posturas extremas y pregonar la tolerancia, tal como lo expuso en su narración autobiográfica, *Historia de un alma* (1881). Tempranamente, a la edad de 15 años, se inició en el periodismo, actividad que ejerció durante toda su vida. En 1853 publicó una obra que ha sido considerada la principal contribución “al ordenamiento sistemático y filosófico de la historia orientada a la justificación de las reformas sociales, políticas, económicas y culturales que el partido liberal, bajo la presidencia de José Hilario López (1848-1852) venía adelantando”<sup>24</sup>. Se trata de *Apuntamientos para la historia de la Nueva Granada*, donde sus interpretaciones son extendidas a Hispanoamérica, fundadas en el conocimiento histórico y en los principios filosóficos que le caracterizaron. Provisto de una gran cultura, su pluma vibrante la empleó como tribuna de

<sup>22</sup> Cfr. Sergio Grez, *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*, Santiago, DIBAM/RIL/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1997; “El proyecto popular en el siglo XIX”, en Manuel Loyola y Sergio Grez (comp.), *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX*, Santiago, Ediciones UCSH, 2002, pp. 107-112.

<sup>23</sup> José María Samper, “La confederación colombiana”, en José Victorino Lasterria *et al.*, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, edición facsimilar y prólogo de Ricaurte Soler, Panamá, Ediciones de la Revista Tareas, 1976, pp. 344-369.

<sup>24</sup> Roberto J. Salazar Ramos, “Romanticismo y positivismo”, en Germán Marquín Argote *et al.*, *La filosofía en Colombia*, Bogotá, Ed. El Búho, 2001, p. 237.

sus propias ideas, según veremos en el comentario de su escrito, donde por “confederación colombiana” englobaba a las naciones hispanoamericanas.

El “genio” de Bolívar y su visión estratégica es aludido en primer lugar, pero puntualizaba como inicial punto impensado por el Libertador que los peligros podían darse dentro mismo del Continente. Lo que llamaba la “democracia espuria y degenerada de la más antigua de las repúblicas, la de Washington y Jefferson”, por un lado, y, por otro, aquellos elementos que llamaba “militarismos”, contrarios a la salud de la república. Y añadía una cuestión más respecto de Bolívar: su preocupación sólo defensiva, sin tener en cuenta el progreso, la paz, y la libertad política y civil. Estos aspectos habían sido partes del fracaso de la gran idea unionista:

Lo esencial no era crear una potencia compuesta de naciones, sino *un solo pueblo*, dividido, según sus condiciones geográficas, la hidrografía y la orografía de su territorio, y todos sus intereses de localidades o sus tradiciones íntimas, en diversas entidades con el nombre de Repúblicas<sup>25</sup>.

Se había celebrado el Congreso de Panamá sobre hechos puntuales, sin tener en cuenta el futuro, por lo cual resultaba “estéril”, a juicio de Samper, y por eso decía:

Con rarísimas excepciones, las insurrecciones han salido en Colombia desde México hasta Buenos Aires, de los cuarteles o de las sacristías. Las que han surgido del seno mismo de los pueblos han sido la explosión del derecho, contra la violencia, el resultado de tal antagonismo artificial entre la libertad y la autoridad. Y cada una de esas insurrecciones de cuartel o revoluciones populares —tan mal juzgadas las unas como las otras en el extranjero, han hecho avanzar (¡extraña paradoja en apariencia!) a las sociedades empeñadas en la lucha<sup>26</sup>.

En tal sentido y después de tanta sangre, las insurrecciones contra el abuso de la autoridad (civil, militar o religiosa) habían mostrado que la estabilidad se apoyaba sobre dos aspectos: la libertad y la justicia, ensambladas armoniosamente dentro del derecho.

Hoy nos dice la genética molecular y la genética de poblaciones que las razas no existen y que hay un solo código genético para todos los seres hu-

---

<sup>25</sup> José María Samper, *op. cit.*, p. 346.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 348.

manos: el ADN, por lo que solo existe la “raza humana”, y que la diversidad busca, desde el mismo nivel genético, asegurar la perduración de la especie. A su vez, cada grupo humano se inscribe en una cultura que no responde a factores biológicamente hereditarios, sino socio-históricos. También se afirma que “El flujo y la deriva de genes crean razas y las transforman”, pero sin poder establecer tipos fijos. Se sostiene que el polimorfismo genético seguirá existiendo referido a distintas dosificaciones genéticas, pero eliminando interpretaciones tipológicas o arquetípicas que conllevan un sentido racista. Ese polimorfismo no modifica el genoma humano ni las capacidades propias de la especie. Antes bien, reforzaría a la especie, haciéndola más apta<sup>27</sup>. Estos avances científicos han conducido a aseverar que el concepto de raza es impreciso y anticuado, por lo cual hasta llega a interferir en el estudio “objetivo de ciertas enfermedades” que dificultan las investigaciones biomédicas. En realidad se trataría de estudiar grupos humanos desde la frecuencia de genes y su relación con factores económicos, medio-ambientales, culturales y sociales<sup>28</sup>.

José María Samper, anticipándose a su tiempo y con los conocimientos que poseía (no olvidemos que había estudiado medicina), discutió en este escrito el concepto de raza porque era una construcción artificial, pues “la raza” era “una”, dado que la piel y el color no eran “elementos etnológicos” del hecho humano, mal denominado con ese término. Era el componente moral el que, marcado por la comunidad de lengua, religión, clima, tradiciones, tendencias, instituciones e intereses, otorgaba cohesión a los pueblos. Razón por la cual se preguntaba, retóricamente, cuál era “la raza colombiana”, para llegar a afirmar que no era ni latina, ni germánica, ni etiópica, ni azteca, ni chibcha, ni quechua. Era de una “etnología enteramente nueva”: “la raza democrática”. Sin pasado, era un hecho nuevo en la historia, nacida de la revolución, “toda pueblo”, es decir, toda igualitaria, amasada de la fusión indígena con las “razas” europeas y negras, a las que llamaba “etiópicas”. Decía: “El hecho determinante de las razas es la *civilización*. Y la civilización colombiana es una, la democrática, fundada en la fusión de todas las viejas razas en la idea del derecho”<sup>29</sup>. Del mismo modo, negaba veracidad al hecho de hablar de raza anglosajona en América del Norte, además de establecer las diferencias con

<sup>27</sup> Véase, por ejemplo, Pedro Gómez García, “Las razas: una ilusión deletérea”, *Gaceta de Antropología*, Universidad de Granada, n° 10, 1993, Texto 10-01. Recuperado el 11 de julio 2014 desde

[http://www.ugr.es/~pwlac/G10\\_01Pedro\\_Gomez\\_Garcia.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G10_01Pedro_Gomez_Garcia.html)

<sup>28</sup> Véase Antonio Julián Martínez Fuentes e Ivonne Elena Fernández, “¿Es la raza un criterio útil en la práctica médica?”, *Revista Cubana de Medicina General Integral*, La Habana, v. 22, n° 1, enero/marzo, 2006. Recuperado el 15 de julio 2014 desde [http://scielo.sld.cu/scielo.php?=SO864-21252006000100006/script=sci\\_arttext#cargo](http://scielo.sld.cu/scielo.php?=SO864-21252006000100006/script=sci_arttext#cargo)

<sup>29</sup> Samper, *op. cit.*, p. 350.



Hispanoamérica. En esta la “familia colombiana era ‘*originaria del suelo*’, con siglos de posesión del territorio, esencialmente indígena y sedentaria”, con tradiciones propias de sus “comarcas”; mientras que en el Norte la población era “heterogénea”, “invasora”, “desheredada”, corrupta, en pos de la fortuna, en “asociación promiscua” de pueblos de diversas condiciones, nómada y, por lo mismo, expansiva, anexionista, esclavizante y despreciativa de los “hombres de color”, entre otras cuestiones, no obstante reconocerle virtudes. Entre estas, la preocupación por la educación, la libertad de cultos, la red de comunicación, el espíritu de empresa y progreso, todo ello fundado en la idea del individuo y de la propiedad.

Pero este diagnóstico también lo aplicaba a nuestras virtudes y vicios. Entre las primeras, donde se filtra una mención escueta no sin idealización, mencionaba la generosidad, el heroísmo en los combates independentistas, la abolición de la esclavitud, en general la falta de venganza personal, la dulzura de costumbres, el respeto a la propiedad privada, la igualdad en las relaciones de clases sociales y el carácter hospitalario. Respecto de los vicios, era enfático y los extendía a todo el territorio “colombiano”, donde el trasfondo era el tema de la intolerancia y la ignorancia:

[...] el militarismo, fruto de la guerra de la independencia mal encaminada; el prestigio de los frailes y de casi todo el clero en la política; el fanatismo religioso, consecuencia de la autoridad que ha ejercido y ejerce el clero; la carencia de plena libertad de la prensa y de la autocracia individual; la centralización casi absoluta en varias de las Repúblicas o en su mayor parte; la falta de comunicaciones, de colonización, de espíritu de asociación y de empresa; el abandono de la instrucción popular<sup>30</sup>.

Lo indicado constituían motivos más que suficientes para pensar en una confederación que, a los ojos de Samper, debía abarcar catorce puntos fundamentales para proteger a “las sociedades colombianas” frente a la América, como denominaba al país del Norte. Esos puntos iban desde la voluntad de asociación hasta la abolición perpetua de la esclavitud; la supresión aduanera y sus gravámenes; la libertad de traslado entre los Estados; la libre navegación; los mismos derechos civiles y políticos; la supresión de la esclavitud, de la extradición y de la guerra entre los Estados involucrados; la libertad de prensa, religión y cultos; además de prever el lugar del Congreso, que fijaba en Panamá o, alternativamente, en Lima. Para esto tenía en cuenta distancias razonables entre los países y, con referencia a Panamá, aludía a la

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 364.

posibilidad de la construcción del canal, idea ya circulante en Francia, como sabemos. También se ocupaba del número de los representantes, de los aspectos financieros y de las dietas de los embajadores. Mencionaba los países que debían conformarlo, con exclusión de Brasil —un Estado imperial—, pero bajo buenas relaciones. Sin pretensiones de imponer su parecer, sometía su proyecto ante mejores opiniones.

Ya para concluir sobre Samper, digamos que este escrito tuvo un precedente titulado *Reflexiones sobre la Federación Colombiana*, que editó en Caracas en 1856. El mismo año que su compatriota José María Torres Caicedo hablase de la latinidad y de la necesidad de unión, como lo hiciese poco antes, pero el mismo año, el chileno Francisco Bilbao, en los círculos intelectuales de París, donde estaba instalada la dialéctica Norte/Sur de la que nos habló Arturo Ardao en su *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Así, Samper, al publicar el artículo comentado, se hallaba en la capital francesa, adonde había viajado en 1858, dentro del clima de ideas que embargó a los hispanoamericanos residentes en Europa<sup>31</sup>.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Si hablásemos en términos literarios podríamos decir que el personaje en estos escritos es, por expresarlo de alguna manera, el surgimiento y preservación de los Estados bajo el acuerdo de la unión. Dos conceptos aparecen subyacentes: son los de tiempo y espacio. Visto con categorías braudelianas se podría pensar que están en juego las tres nociones de tiempo: el breve, el mediano y el largo que se imbrican ante lo que las circunstancias ofrecen. El motor que impulsa a nuestros polígrafos es la memoria de lo acontecido, el sufrimiento del estado de opresión que actúa sobre un presente y un futuro que aparece delineado bajo una idea de integración como tiempo promisorio. El espacio es un territorio con sus accidentes geográficos, con seres humanos establecidos desde tiempos inmemoriales, donde la conquista y colonización habían producido una ruptura demográfica, política, social, cultural y económica que, por las circunstancias que fueren, no llegan a rescatarla en su espesor y densidad, pero probablemente esta limitación debió estar causada por la premura y brevedad en la elaboración de las propuestas. Mas a propósito de estas cuestiones quisiéramos recordar las precisiones que el maestro Ardao expuso en su libro *Espacio e inteligencia*, que se fundan

<sup>31</sup> Arturo Ardao, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. Sobre el tema, también puede verse Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*, Barcelona, Lumen, 1991.

en la distinción que estableció entre razón e inteligencia, atribuyendo a la primera carácter “formalista y esteticista, externalizadora y cuantificadora” y a la segunda una amplitud omnicompreensiva, abarcadora no solo de la razón lógica, sino también de la “imaginación (tanto reproductora como creadora)”, del sentimiento y del instinto. Es por la inteligencia que se capta la temporalidad, pero esta es una modalidad de la espacialidad. Dice Ardao: “[...] la conciencia acude con toda espontaneidad al espacio para su representación del tiempo porque el tiempo participa originariamente de la naturaleza del espacio”<sup>32</sup>. Con lo cual, y como aclara él mismo, no habría una temporalidad pura porque el tiempo “siempre es espacio”, una modalidad del espacio y uno de los modos de manifestarse. De tal manera, la razón formal es sobrepasada por la inteligencia que capta el movimiento “propio del tiempo porque primordialmente lo es del espacio, cuya fluencia natural, y no otra cosa, es lo que constituye la temporalidad”<sup>33</sup>. Ha sido una falacia de la razón, y no de la inteligencia, el concebir al tiempo con independencia del espacio: “Todo lo espacial es extenso, pero a la vez intenso, del mismo modo que todo lo temporal es intenso, pero a la vez extenso. *Ex-tensión e in-tensión*, o simplemente *tensión*, son dos caras de una sola y misma realidad, de *lo real*”<sup>34</sup>.

Retornando, entonces, a los documentos de nuestros autores, cabe pensar la importancia que tuvo la vivencia del espacio para suscitar la oportunidad —oportunidad y motivo— de elaborar sus propuestas de integración mediante las dos funciones de una razón analítica y una inteligencia que captaba por sobre la realidad al alcance. Con esto queremos decir que las categorías braudelianas que mencionábamos poseían las implicancias de una temporalidad en función de una espacialidad, ya no solo geográfica, sino, a la vez, del espacio-tiempo vivido en su continuidad y discontinuidad.

Por otro lado, es preciso no olvidar que quienes escriben y ejercen la voz pertenecían a una elite culta donde Occidente, y Europa en particular, eran sus fuentes, más allá de las críticas. Referían el estado de servidumbre en general bajo esa conquista, pero sin particularizarla, como para decir que la misma tuvo gradaciones y quienes estaban en el nivel más bajo eran los indígenas y los esclavos. Cuando hablan de civilización el modelo era Europa —aún a pesar de sus miserias y su espíritu voraz—, pues la modelación de los Estados se estaba haciendo bajo el republicanismo gestado por pensadores del otro lado del Atlántico, si bien con modalidades propias.

<sup>32</sup> Arturo Ardao, *Espacio e inteligencia*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria / Biblioteca de Marcha, 1993, p. 20.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49.

Hoy en el Derecho Internacional Contemporáneo se entiende por nación “civilizada” todo Estado independiente. No obstante, para poner en evidencia las ambigüedades y reduccionismos, como afirma Amaya Querejazu Escobar,

Esta explicación no aclara, [...] el uso del adjetivo ni mucho menos lo justifica, puesto que se deduce que es el Estado quien civiliza a las sociedades, constituyéndose por sí solo en un criterio de civilización que responde a la inadecuada asimilación de nación y Estado y de caer en el error de la clasificación de criterios como sociedad y nación que no son susceptibles de ser sometidos a encasillamientos. Hablar de naciones *civilizadas* implica hablar de naciones *incivilizadas*. Hablar de desarrollo implica hablar de subdesarrollo, pues son conceptos que solo en la medida que sean sometidos a algún tipo de comparación pueden ser comprendidos adecuadamente. Pero, ¿cuáles son entonces las naciones *civilizadas* y qué es lo que las hace *civilizadas*? ¿Cuáles son las naciones *incivilizadas*? ¿Quién decide quién debe ser considerado *civilizado*?<sup>35</sup>.

Si estas son las dificultades que se presentan en nuestros días, se comprende más aún que en el siglo XIX se intentase proponer un Derecho Internacional que podía llegar a irradiar desde nuestra América, de modo que los reclamos no eran desatinados, a pesar de las limitaciones que señalábamos previamente. Como expresaba Guillermo Francovich en una conferencia en 1944, la estimulación del sentimiento que confería por parte de Europa a América un carácter excepcional y diferente, produjo en nuestros pueblos la idea de que estaban llamados a ocupar un lugar “prominente” tan intenso como para sentirse los herederos obligados de Europa<sup>36</sup>.

Sin llegar a conceptualizarlo mediante el modo como se lo ha hecho en la segunda mitad del siglo XX, especialmente desde la Teoría de la Dependencia, funcionan las categorías de centro/periferia, pues se advierte que América había ocupado el lugar marginal o satelital, pero necesario para el desarrollo

<sup>35</sup> Amaya Escobar Querejazu, “El verdadero poder de los Derechos Humanos”, *Estudios de Derecho*, v. LXVI, n° 147, junio 2009, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, p. 61. Recuperado el 15 de julio 2014 desde <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/red/article/view-File/2408/1964> Aunque la autora se refiere críticamente al Derecho Internacional Contemporáneo y los Derechos Humanos, nos ha parecido interesante entresacar el párrafo citado por lo que hace a la noción de “civilización”.

<sup>36</sup> Guillermo Francovich, “Humanismo latino-americano”, en *Pachamama. Diálogo sobre el porvenir de la cultura en Bolivia*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1973. Recuperado el 10 de julio de 2014 desde [www.ensayistas.org/antologia/XXA/francovich/francovich2.htm](http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/francovich/francovich2.htm)

de Europa aún después del nacimiento de los Estados nacionales. Esta conciencia puede remontarse a los tiempos coloniales donde hasta los propios españoles residentes en América, incluso ocupando el cargo de virreyes, así lo decían en ciertos textos que uno podría rescatar aquí. Esa conciencia, creciente durante siglos, es la que hizo eclosión con la crisis española para plantear un proyecto autonomista que pronto se convirtió en separatista o independentista. De allí en más, y en medio de luchas intestinas, surgió la idea de una federación, confederación o unión de Hispanoamérica a la que hemos querido referirnos a través de estos casos-testigo. Indudablemente, las debilidades —más reales que imaginarias— actuaron como legitimación de los proyectos de unidad aquí recordados.

Sus conceptos no estaban alejados de lo que hoy se entiende, en general, por integración: un proceso donde las partes (Estados o regiones) tratan de unir elementos dispersos en materia jurídica, económica, política, cultural y social con el fin de superar factores de aislamiento, separación o conflicto, en el que se resignan —con sentido de pertenencia y solidaridad— algunos aspectos en beneficio de otros que se consideran más apropiados o ventajosos. Este enfoque debería estar regido por una cultura ética que asuma los problemas en todas sus dimensiones, donde la responsabilidad conjunta y el respeto de individuos y comunidades se imponga por sobre todos los otros intereses que puedan estar en juego.

## REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Abramson, Pierre-Luc, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, FCE, 1999.
- Ardao, Arturo, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Espacio e inteligencia*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria/Biblioteca de Marcha, 1993.
- Cerutti Guldberg, Horacio, *Democracia e integración de nuestra América*, Prólogo de Clara Alicia Jalif de Bertranou, Mendoza, EDIUNC, 2007.
- De la Reza, Germán A., “Antecedentes de la integración latinoamericana. Los congresos de unión y confederación en el siglo XIX”, *Revista de Historia de América*, México, IPGH, julio-diciembre 2000, n° 127, pp. 95-116.
- \_\_\_\_\_, *El Congreso de Panamá de 1826 y otros ensayos de integración latinoamericana en el siglo XIX: estudio y fuentes documentales anotadas*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana/Eón, 2006.
- Francovich, Guillermo, “Humanismo latino-americano”, en *Pachamama. Diálogo sobre el porvenir de la cultura en Bolivia*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1973. Disponible en: [www.ensayistas.org/antologia/XXA/francovich/francovich2.htm](http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/francovich/francovich2.htm)

- Gómez García, Pedro, “Las razas: una ilusión deletérea”, *Gaceta de Antropología*, Universidad de Granada, n° 10, Texto 10-01, 1993. Disponible en: [http://www.ugr.es/~pwlac/G10\\_01Pedro\\_Gomez\\_Garcia.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G10_01Pedro_Gomez_Garcia.html)
- González, José María, “Las ‘razas’ biogenéticamente, no existen, pero el racismo sí, como ideología”, en *Revista Diálogo Educativo*, Curitiba, v. 4, n° 9, pp. 107-113, maio/ago, 2003.
- Grez Toso, Sergio, *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*, Santiago, DIBAM / RIL / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1997.
- \_\_\_\_\_, “El proyecto popular en el siglo XIX”, en Loyola, Manuel y Sergio Gres (comp.), *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del siglo XIX*, Santiago, Ediciones UCSH, 2002, pp. 107-112.
- Jalif de Bertranou, Clara Alicia, “Cuando la necesidad se hizo virtud: la idea de unión latinoamericana a mediados del siglo XIX”, en Páez Montalbán, Rodrigo y Mario Vázquez Olivera (coords.), *Integración latinoamericana. Raíces y perspectivas*, México, CIALG-UNAM/Eón Eds., 2008, pp. 45-72.
- Querejazu Escobar, Amaya, “El verdadero poder de los Derechos Humanos”, en *Estudios de Derecho*, v. LXVI, n° 147, junio 2009, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/red/article/viewFile/2408/1964>
- Martínez Fuentes, Antonio Julián e Ivonne Elena Fernández, “¿Es la raza un criterio útil en la práctica médica?”, en *Revista Cubana de Medicina General Integral*, La Habana, v. 22, n° 1, enero/marzo, 2006. Disponible en: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext#cargo](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext#cargo)
- Monteagudo, Bernardo, “Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los estados hispano-americanos y plan de su organización”, en Lastarria, José Victorino *et al.*, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, edición facsimilar y prólogo de Ricaurte Soler. Panamá, Ediciones de la Revista Tareas, 1976, pp. 159-175.
- Murillo Rubiera, Fernando, “La solidaridad americana en el pensamiento internacionalista de Andrés Bello”, en *Revista Quinto Centenario* 10, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1986, pp. 19-61.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Introducción de Mario Vargas Llosa, Prólogo de Hugo Achúgar, Hanover, EE.UU., Ediciones del Norte, 1984.
- Rojas Mix, Miguel, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*, Barcelona, Lumen, 1991.
- Salazar Ramos, Roberto J., “Romanticismo y positivismo”, en Germán Marquín Argote *et al.*, *La filosofía en Colombia*, Bogotá, Ed. El Búho, 2001, pp. 233-302.
- Samper, José María, “La confederación colombiana”, en Lastarria, José Victorino *et al.*, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, edición facsimilar y prólogo de Ricaurte Soler, Panamá, Ediciones de la Revista Tareas, 1976, pp. 344-369.

Sánchez Cabra, Efraín, “La idea de progreso en Colombia en el siglo XIX”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. xciv, n° 839, diciembre, 2007, pp. 675-697.

Vicuña, Pedro Félix, “Único asilo de las repúblicas hispano-americanas (en un congreso general de todas ellas)”, en Lastarria, José Victorino *et al.*, *Unión y confederación de los pueblos hispanoamericanos*, edición facsimilar y prólogo de Ricaurte Soler, Panamá, Ediciones de la Revista Tareas, 1976, pp. 176-225.





## EL CAMPO CULTURAL CHILENO Y LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA: RUPTURAS Y CONTINUIDADES

Lorena Fuentes\*

### I

El examen del conjunto de tendencias que marcan los últimos cuarenta años de nuestra historia, muestra que muchos de los rasgos más representativos del periodo autoritario no fueron modificados en la post dictadura, sino que conservados e incluso, en ocasiones, perfeccionados, dando forma a una lógica destinada a permitir la continuación atemperada del estado de cosas existente en el país en tiempos de dictadura, dinámica que ha sido señalada por diversos autores que han venido contribuyendo a desbrozar un terreno privilegiado para la comprensión de las peculiaridades de nuestro proceso de transición democrática<sup>1</sup>. Es justamente en el ámbito del estudio de estas relaciones y, en particular, a propósito de las rupturas y continuidades que se exhiben en el campo cultural, donde buscan indagar las líneas que siguen<sup>2</sup>.

La profunda reorganización de nuestra sociedad que se inicia en septiembre de 1973, coloca en marcha un conjunto amplio y agresivo de reformas

---

\* Socióloga por la Universidad de Valparaíso. Cursa estudios de posgrado en el Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

<sup>1</sup> A título de ejemplo, resulta suficiente recordar aquí algunos trabajos: Tomás Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998; Grínor Rojo, “Campo cultural y neoliberalismo en Chile” y “(Des) formación de ciudadanía y fracaso democrático en el Chile de la postdictadura”, en *Discrepancias de Bicentenario*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2010; Carlos Durán Migliardi, “Transición y consolidación democrática. Aspectos generales”, en Caetano Gerardo, *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2006; y Manuel Antonio Garretón, *Del postpinochetismo a la sociedad democrática*, Santiago, Random House Mondadori, 2006.

<sup>2</sup> Utilizamos la noción de campo cultural en el sentido que le da Pierre Bourdieu, es decir, como un espacio de posiciones y disputas por la legitimidad o por la obtención y monopolización de la consagración artística, tensión librada entre los distintos agentes que componen este escenario y que, ubicándose en su interior en posiciones diferentes, participan finalmente en la lucha bajo desiguales condiciones. Bourdieu define por primera vez este concepto en el artículo “Campo intelectual y proyecto creador”, de 1966, y lo desarrolla posteriormente en una serie de investigaciones. Será, sin embargo, en *Las reglas del arte* donde dará cuenta de lo fundamental de su perspectiva. Para una revisión del concepto de campo cultural, ver los trabajos de Bourdieu: *Las Reglas del Arte: Génesis y Estructura del Campo Literario*, Barcelona, Anagrama, 2002; *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un Concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002; y “El Campo Literario. Prerrequisitos Críticos y Principio de método”, La Habana, *Criterios*, n° 25-28, (1989-1990).

que implicará, entre muchas otras manifestaciones, el desmantelamiento de las tradiciones políticas y culturales que —todavía con numerosas imperfecciones— habían dispuesto sus fuerzas creativas para construir caminos relativamente democráticos de convivencia nacional. Mediante el despliegue de una serie de reajustes estructurales y de mecanismos de represión —entre los que se incluye, por supuesto, la consumación de innumerables violaciones a los derechos humanos—, se logró trastocar el perfil político, económico y cultural que los ciudadanos habían ido componiendo desde, por lo menos, la tercera década del 1900.

El punto de partida de los procesos que dieron origen a estas modificaciones, podemos rastrearlo en la crisis del *Estado de Compromiso* que tiene lugar en la década del sesenta y que se agudiza durante los primeros años del setenta. Al resquebrajamiento interno de la alianza social-desarrollista, incapaz ya de mantener los equilibrios de otrora y de sostener un proceso progresivo de democratización, se suman las presiones externas que sobre ella ejercen sectores sociales todavía excluidos de su proyecto de desarrollo, fuerzas desestabilizadoras que desbordarán los sistemas institucionales y los mecanismos de representación. En un clima de alta polarización política, en que los sectores de derecha habían perdido su fidelidad al régimen democrático y en que las Fuerzas Armadas se habían divorciado del poder político, el resultado será una crisis de control social cuyo orden se buscará restablecer —como bien sabemos— vía militar.

Desde ese momento comienza el derrotero por el cual se implementarán en Chile una serie de medidas de compresión política y de cambios económicos destinados esencialmente a la negación y desarticulación de la organización social precedente. Preparado desde el Estado, el temprano, paradigmático y violento experimento neoliberal chileno, tremendamente acelerado en relación a la experiencia del resto de América Latina<sup>3</sup>, se instala en el país a partir de mediados del setenta, una vez superada la primera ola represiva, instante en que se sella la unión entre los militares y un grupo de intelectuales orgánicos de la burguesía, “los *Chicago boys*”, hijos directos del núcleo más duro del neoliberalismo, y se profundiza durante los primeros años de la década de 1980. Las reformas impuestas se concentrarán principalmente en la apertura al mercado externo, en la desindustrialización y privatización de

---

<sup>3</sup> Sobre las diferencias en el proceso de reajuste estructural que distinguen a Chile del resto de los países del continente, puede consultarse Carlos Ruiz, “América Latina y la ‘excepcionalidad chilena’: ¿Asincronía temporal o destinos divergentes?”, en Baño, R., (editor), *Chile en América Latina: Integración o desintegración regional en el siglo XXI. Homenaje a Enzo Faletto*, Cátedra Enzo Faletto de Estudios de América Latina, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago, 2006, p. 94.

los aparatos productivos estatales<sup>4</sup>, en algunas políticas de *shock* que incluían la reducción de los derechos por importaciones, de los gastos fiscales y de la inversión pública<sup>5</sup>, y en el desmantelamiento de los viejos servicios sociales, del transporte, de la salud, del sistema de pensiones y de la educación escolar y superior. Estas medidas sistematizaban, así, un mecanismo que revertía el rol promotor, intervencionista y distributivo del Estado que había caracterizado el periodo anterior, y ponían en operación una concepción en base a la cual a éste le correspondía, en los distintos ámbitos de la vida social, desempeñar un rol meramente subsidiario.

Estos procesos significarán, además, la modificación de la estructura social existente y la desarticulación de los actores políticos tradicionales que habían constituido los cimientos del viejo *Estado de Compromiso*. La progresiva desindustrialización, tercerización y flexibilidad laboral, irán transformado a la antigua clase obrera en trabajadores precarios, informales y desorganizados. Algo similar ocurre con el viejo campesinado, disminuido producto de la contra-reforma agraria y la irrupción en el campo de las modernas compañías agrícolas. Asimismo, una parte importante de las capas medias vinculadas al empleo estatal se ve obligada a refugiarse en la pequeña empresa privada o a comenzar proyectos propios de emprendimiento. Junto con ello, la eliminación de todo tipo de expresión política y comunitaria desfiguraba la relación clásica entre Estado y sociedad civil.

En el terreno subjetivo, en la esfera de la experiencia vital, estas alteraciones políticas, económicas y sociales, se traducen en un profundo remezón y en el desmoronamiento de una constelación de ideas y aspiraciones de cambio social. Se frustraba el proyecto de transformación de la estructura socioeconómica en que un sector significativo de la población había colocado muchas esperanzas. Junto con ello, se abandonaba a las personas que se habían

---

<sup>4</sup> “Aparte de las compañías en las cuales había intervenido el gobierno de la UP —nos cuenta Alan Angell—, el Estado poseía, por medio de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), unas trescientas empresas en 1973. En 1980 el número había descendido hasta 24, y la mitad de esas compañías se encontraba en proceso de traspaso [...] La venta de activos tuvo lugar en condiciones sumamente favorables para los nuevos propietarios”. Alan Angell, “Chile 1958-c, 1990”, en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América latina (The Cambridge History of Latin America)*, traducción castellana de Jordi Beltrán, Barcelona, vol. xv, 2002, p. 300.

<sup>5</sup> “Los gastos reales del gobierno —anota también Angell— fueron reducidos en un 27 por ciento en 1975, y el déficit fiscal, del 8,9 por ciento del PIB, al 2,9 por ciento. Los derechos que pagaban las importaciones descendieron de un promedio del 70 por ciento a mediados de 1974, al 33 por ciento a mediados de 1976. [...] La inversión pública se redujo a la mitad. El PIB bajó en casi un 15 por ciento en comparación con el valor de 1974. La producción industrial disminuyó en un 25 por ciento”. *Ibidem*, p. 299.

comprometido con este ideario —a aquellos que habían logrado sobrevivir a las desapariciones sistemáticas operadas desde el Estado— al absurdo de la ausencia de un horizonte histórico que dote de sentido al presente. A nivel individual, los chilenos se refugiarán en el mundo privado, un mundo que se encontraba ahora absolutamente divorciado de la vida comunitaria, y al interior del cual padecerán el terror suscitado por la represión, el sentimiento de inseguridad, la desconfianza, la desesperanza y el sometimiento social. La sociedad —al menos la fracción de ella que no era partidaria de la dictadura— queda sumida en una incertidumbre que se manifestará también en el plano intelectual, en el mundo del arte y en el universo ético y estético<sup>6</sup>.

## II

Estos términos configuran, a grandes rasgos, el telón de fondo sobre el que se desarrollan las dinámicas propias del campo cultural chileno en el periodo autoritario, dinámicas que reproducen en este espacio la misma lógica de reacción contra la organización política y social del periodo anterior que caracterizaría a la dictadura en su conjunto. Desde nuestra perspectiva, una de las consecuencias más dramáticas será la erosión de la diversidad y el pluralismo en la producción, circulación y consumo de las creaciones artísticas y culturales, diversidad que —podemos apuntarlo desde ya— no se recuperará con el retorno a la democracia.

Concretamente, la extensión de esta lógica se traduce en el sometimiento de las diferentes expresiones culturales a un rígido control político y administrativo por parte del Estado. Desde el momento mismo en que los militares ascienden al poder, comenzará la persecución, muerte, tortura, encarcelamiento o destierro de numerosos artistas, escritores, académicos e intelectuales. Además, se desbaratarán los espacios culturales existentes, mediante la intervención de las universidades, de las editoriales, de los medios de comunicación masiva y de todo tipo de institución ligada al campo. Paralelamente, se pondrá en curso un procedimiento estricto y sistemático de censura de todo aquello que fuera contrario al régimen o que acaso pareciera sospechoso, y que se expresará en la prohibición de obras plásticas, en la suspensión de montajes teatrales y exhibiciones cinematográficas, en la proscripción de grupos musicales, y en la restricción impuesta a la circulación y producción editorial.

---

<sup>6</sup> A este estado individual y colectivo de “desconcierto” o “resaca psicológica” se refiere Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2011, vol. III) y Gabriel Salazar en *La violencia popular en las Grandes Alamedas* (Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006).

En este último sub-campo, el de la actividad editorial, los mecanismos evolucionarán desde un primer momento esencialmente represivo —en que sobresale la destrucción y retención de libros, la intervención de las librerías y el allanamiento, cierre o control administrativo de las casas editoriales y medios de comunicación escritos—, a un segundo momento en que las restricciones se reglamentarán a través de decretos político-burocráticos constituidos para normar, ejercer y fiscalizar una “censura previa”. De esta manera, se discontinúan los procesos de masificación e incorporación de nuevos lectores que se habían emprendido durante la Unidad Popular, principalmente mediante las publicaciones Quimantú, y se suprimen los proyectos más progresistas de, entre otras, la editorial Nascimento, editorial Huya, editoriales universitarias y prensa vinculada a partidos políticos<sup>7</sup>.

De esta manera sobreviven, salvo algunas honrosas excepciones, solo los agentes culturales dispuestos a acomodarse a altos niveles de censura o derechamente partidarios del régimen, y los principales medios y recursos organizacionales del campo quedan disponibles para ser utilizados estratégicamente por el aparato administrativo del Estado y en servicio de sus lineamientos doctrinarios. La producción y circulación cultural subordinada al poder político, será, de un modo considerablemente directo, un instrumento para inculcar en el ánimo de los chilenos las bases intelectuales de un *sentido común* que terminará siendo aceptado por la mayoría de ellos. Concurrirán en este procedimiento la universidad, el libro, la música y el resto de las expresiones culturales realizadas bajo la vigilancia estatal, pero serán los medios de comunicación, y en especial la prensa y la televisión, el lugar privilegiado a través del cual se difundirá un saber organizado desde arriba, un discurso dispuesto a penetrar en la sociedad civil hasta convertirse en la única mirada<sup>8</sup>.

En lo concreto, este nuevo dispositivo de saber operó, por una parte, mediante la exclusión. La exclusión, por ejemplo, de cualquier enseñanza inconveniente en los textos escolares, de todos los sistemas alternativos de pensamiento y de las manifestaciones artísticas que pudieran vincularse con determinadas corrientes políticas. Por otra parte, operó colocando en circulación una crítica acérrima a los procesos sociales de los tres años del gobierno de Allende y de los cincuenta precedentes. Asimismo, incentivando un nacionalismo preocupado de la “chilenidad”, de las fiestas patrias, de las grandes gestas militares, y de los estereotipos populares y folklóricos más

---

<sup>7</sup> Cfr. Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2010, p. 197.

<sup>8</sup> Esta es una de las tesis centrales del trabajo de Jaime Massardo, *El ojo del cíclope, comentarios críticos a propósito del proceso de globalización*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2008.

conservadores. Favoreciendo también algunas expresiones de tradicionalismo católico y otras de “alta cultura” reservadas para las capas superiores de la burguesía, y afirmando la ortodoxia neoliberal, concepción desde la cual la cultura deja de ser un bien público para convertirse en un bien transable, como cualquier otro, y que requiere, por tanto, ser pensado con criterios mercantiles y de eficiencia empresarial.

En el mundo editorial, esta cultura se hace visible en la escarapela de colores patrios de la nueva Editora Gabriela Mistral (ex Quimantú); en sus colecciones “Ideario”, “Pensamiento” y “Septiembre”; en títulos como *El 18 de septiembre de 1810*, de Ricardo Donoso; *El combate de La Concepción*, de José Inostroza; *El pensamiento de O’Higgins*; *El pensamiento de Portales* y *El pensamiento de Encina*. En otros, como *Cuentos de cuartel*, con narraciones de Oficiales de Carabineros, o el paradigmático *El pensamiento nacionalista*, reunión de escritos compilados por Enrique Campos Menéndez, asesor cultural de la Junta y posteriormente director de Bibliotecas y Museos. También se expresa en una inmensidad de títulos sin ningún contenido político, de extrema liviandad, como la serie *Oficio y hogar* o *El cuidado de su belleza*, y en otros, al contrario, cargados de ideología, como *El día decisivo*, *Patria y democracia*, y *Política, politiquería y demagogia*, de Augusto Pinochet; o *Crisis democrática*, de Ricardo Cox Balmaceda; y *Buenos días país*, del padre Raúl Hasbún, por nombrar solo algunos ejemplares<sup>9</sup>.

Estos procesos de consolidación de la cultura específica que el régimen quería instaurar, irán preparando el terreno e instalando en el pueblo chileno el sedimento necesario para, con extremada fuerza a partir de 1980, imprimirle al campo una nueva dirección, reorientándolo definitivamente en función del mercado. Esta nueva etapa, que deja atrás el periodo más represivo y defensivo del régimen, estará, una vez más, reproduciendo en el ámbito de la cultura el proyecto de definición general del periodo autoritario y extendiendo en la esfera de la producción de bienes simbólicos un proceso mayor de decisiva incorporación en la hegemonía neoliberal, incorporación que será fácilmente apresurada e intensificada mediante el sometimiento de la cultura al control administrativo del Estado, que venía obrando desde hacía ya varios años.

La aproximación de la cultura al mercado, sin embargo, se ubica también en un movimiento superior de inscripción de esta en la modernidad, tendencia que venía produciéndose en Chile desde los años treinta. Por esa época se empieza a hacer visible en el país una cultura propia de sociedades de masas, estimulada por el crecimiento de la industria de productos de consumo masivo, por la irrupción de nuevos soportes y medios de comunicación (como el cine

<sup>9</sup> Cfr., Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro...*, *op. cit.*

y las revistas magazinescas), por la sostenida reducción del analfabetismo y la elevación de los niveles educacionales de la población, por la intensificación del proceso de urbanización producto de la migración campo-ciudad, por los cambios en la estructura socio-ocupacional y por la complejización de la clase media<sup>10</sup>. Desde entonces, el mercado venía adquiriendo un rol central en la organización de la cultura, y los criterios mercantiles se convertían en códigos legítimos para la conducción de los medios de comunicación y del mundo cultural ligado a la industria. Posteriormente, en los años sesenta, con la aparición en escena de la televisión (a la que después se sumarán otras innovaciones, como los computadores, el internet, la cada vez más diversa telefonía móvil y la perfección de las tecnologías digitales), se producirá una nueva y acelerada expansión de la industria del entretenimiento, de la publicidad y de la sociedad de masas.

Situados en perspectiva, la vinculación entre cultura y mercado venía sucediendo desde la primera mitad del siglo pasado y ocurría también en otras partes del globo. “En efecto —anota José Joaquín Brunner— era este [proceso], y no las políticas del Gobierno Militar, el que había iniciado y propulsaba el irresistible desplazamiento de la cultura hacia el mercado”<sup>11</sup>. La particularidad del periodo, entonces, es que el Estado hace absoluto abandono de su rol de agente cultural y coloca los aparatos de control al servicio de este desplazamiento, potenciando la preeminencia de los criterios mercantiles, la iniciativa privada y la inversión extranjera, e impidiendo todas las prácticas de resistencia que tradicionalmente habían ejercido los movimientos sociales, el sistema político, las organizaciones comunitarias y los propios artistas e intelectuales. Se abre así el camino para que, de manera cada vez más palmaria, la *homogenización*, la *transnacionalización* y la *concentración de la propiedad* se vayan perfilando como los rasgos distintivos de nuestras industrias culturales.

Si bien en el campo editorial, así como en otras áreas, la renuncia del Estado autoritario a ocupar una posición activa en el fomento cultural puede rastrearse por lo menos desde la mitad de la década del setenta, cuando es definido el modelo económico del régimen —a través, por ejemplo, de la imposición al libro del Impuesto del 20% al valor agregado (IVA), en 1976—, y aún cuando este sector ya venía sufriendo un deslizamiento de interés, como escribe Subercaseaux, “desde los aspectos formativos, vinculados a la cultura ilustrada en torno al libro, a los aspectos recreacionales, vinculados a la cultura

---

<sup>10</sup> Ver Eduardo Santa Cruz, “Sociedad, comunicación y cultura en el Chile del desarrollismo”, en *Las escuelas de la identidad*, Santiago, LOM/Arcis, 2005.

<sup>11</sup> José Joaquín Brunner, Carlos Catalán y Alicia Barrios, *Transformaciones culturales y modernidad*, Santiago de Chile, Flacso, 1989, p. 69.

de masas con orientación mercantil”<sup>12</sup>, esta tendencia se intensificará en la década de los ochenta. La acción cultural del Estado sería desde entonces definitivamente reemplazada por la iniciativa privada, y la visión de la cultura como bien social, suplantada por la concepción de esta como bien económico y, por tanto, susceptible de ser transado como cualquier otra mercancía.

Además, sobre esta conjunción entre una modernidad que puja por penetrar y un sistema autoritario y neoliberal, yacerá el crecimiento desmedido de la cultura *massmediática* experimentado en las últimas cuatro décadas en nuestro país. Los medios de comunicación, especialmente los audiovisuales, desplazando incluso otras formas de difusión de la imagen —como el afiche y la foto—, adquieren una importancia que sobrepasa su rol original de mediación: “*poseen además* —anota en este sentido Jaime Massardo— la peregrina cualidad de actuar sobre las formas de representación que los seres humanos, y en particular los sectores populares, se hacen de la vida social y de su propia inserción en esta”<sup>13</sup>. “Los medios —apunta en esta misma dirección Bernardo Subercaseaux— [...] han pasado a constituirse en mediaciones socioculturales de sí mismos, en co-constructores de las representaciones de la realidad”<sup>14</sup>. La televisión, con su capacidad de reproducir al instante estas mismas representaciones y de difundirlas a distintos puntos del planeta y por todos los rincones del país (para el año 2010 ya hay en el país 5.000.000 de receptores de tv)<sup>15</sup>, se convierte sin duda en el sector más rentable, vigoroso e influyente del campo.

Frente a un Estado que declina su función de fomento de la cultura, y de una industria audiovisual que adquiere una fuerza excesiva, las otras prácticas culturales, entre ellas la industria editorial, quedarán sujetas a la hegemonía de los medios. “La construcción de celebridades y los procesos de canonización artística —nos cuenta también Subercaseaux— empiezan a subordinarse a la industria del esparcimiento; lo que, a su vez, incidirá en las estrategias de intelectuales y creadores para ser reconocidos y ganar prestigio. La hiperextensión de la cultura de masas con soporte audiovisual tiende —para entregar productos que alcancen al mayor número posible de consumidores— a homogenizar los gustos y las pautas de consumo. Esto se traduce —agrega—, en cuanto a contenidos, en una propensión a repetir las fórmulas que han ido teniendo éxito en la cultura transnacional. Finalmente [...] el predominio de la tv se traduce en un papel hegemónico e integrador con respecto a otras industrias del campo cultural, particularmente aquellas

<sup>12</sup> Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro...*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>13</sup> Jaime Massardo, “Globalización e industria de la imagen en América Latina”, en: *El ojo del ciclope...*, *op. cit.*, p. 64 (cursivas del autor).

<sup>14</sup> Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas...*, *op. cit.*, vol. III, p. 293.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 292.



que involucran inversiones significativas, como la industria cinematográfica, la musical, la editorial y la prensa”<sup>16</sup>.

La dinámica generada por la desprotección del Estado y el crecimiento de la cultura de masas, se materializará a través de muchas editoriales que buscarán situar al libro entre los productos de consumo masivo, así como en una operación cada vez más sistemática en base a criterios mercantiles y no artísticos, y en el privilegio, por tanto, del *best sellers*, de títulos vinculados a otros medios de comunicación, como el cine y la televisión, y en la expansión del libro promocional (nos referimos aquí a libros adjuntados gratuitamente por la adquisición de revistas —estrategia de marketing utilizada por *Ercilla*, *Qué Pasa*, *Vanidades*, *Hoy* y *Cosas*, entre otras— y cuyas iniciativas fueron muchas veces subvencionadas por canales de televisión, dando origen a un círculo publicitario entre el libro, la revista y la tv). También se expresará en la participación de grupos económicos extranjeros en el mercado chileno del libro, reflejo de la tendencia creciente de transnacionalización de la industria cultural del país, y que en el sector editorial se encarna en la empresa española Salvat<sup>17</sup>. Por último, se manifestará en la dificultad de entrar al mercado que se le presentará a cualquier esfuerzo editorial alternativo y en el consiguiente deterioro de los sellos más antiguos y de mayor tradición<sup>18</sup>.

A pesar de la gran continuidad que ofrece esta tendencia, es interesante señalar que en la misma época encontramos, también, una cultura contestataria que logra emerger desde las fisuras del campo hacia las que no había conseguido extenderse el control político. Nos referimos al florecimiento en diversos puntos, escasamente organizados entre sí y en general con limitada resonancia, de creaciones alternativas o disidentes alimentadas por ideales democráticos y libertarios. Algunas de ellas se harán de un lugar, incluso, al interior de las mismas instituciones intervenidas por el poder estatal: en los centros de investigación universitarios, en algún escenario perteneciente a la red de recintos oficiales de exhibición, en alguna galería de arte municipal, etc. Serán, por supuesto, destellos aislados, ocasionales e imposibilitados de llegar a públicos masivos (estas expresiones no llegan a permear, por ejemplo, el aparato de control de la televisión y la prensa). Otras, encontrarán una veta de expresión en los espacios culturales vinculados a la Iglesia Católica y a las comunidades cristianas de base, áreas que logran mantener cierta autonomía y articular actividades principalmente en torno a la defensa de los derechos humanos y a la promoción de iniciativas solidarias. Finalmente, también

<sup>16</sup> Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro...*, *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>18</sup> Será el caso, por ejemplo, de la editorial Nascimento, que cierra en 1986 tras 67 años de trayectoria.

aparecerán numerosas organizaciones colectivas de ciudadanos dispuestos a realizar un quehacer cultural de contenido disidente. Anota Brunner:

En el seno mismo de la sociedad civil surgirán centenares de expresiones culturales contestatarias, de duración breve o más prolongada; de tamaño menor o mayor; de grados bajos o altos de institucionalización; con vinculaciones más o menos orgánicas respecto de la Iglesia o los partidos políticos proscritos; con énfasis diversos en cuanto al predominio de contenidos netamente culturales o más instrumentalmente políticos; apoyadas en recursos puramente solidarios o incorporadas a flujos financieros provenientes de la cooperación internacional, etc.<sup>19</sup>.

Paralelamente, existía también una producción cultural de horizontes democráticos realizada por casi un millón de compatriotas obligados a buscar asilo en diversos países del mundo. Escribe Grínor Rojo:

En el exilio se escribieron testimonios y novelas, cuentos y poemas, se montaron obras de teatro, se filmaron películas, se hicieron conciertos y exposiciones de arte, se polemizó filosófica y políticamente, pero por sobre todas esas cosas (y hasta es posible que a casusa de ellas) se mantuvo viva la nostalgia y la utopía del país secuestrado, de lo que él había sido una vez y de lo que pudiera, a lo mejor, volver a ser<sup>20</sup>.

Gracias al esfuerzo de las instituciones solidarias repartidas en los cuarenta países que acogieron a la diáspora chilena, se produjo en el extranjero una gran cantidad de creaciones culturales y mucha literatura. Será el caso, por nombrar sólo algunos ejemplos, de *El libro negro del imperialismo en Chile*, de Armando Uribe; de *Diario del doble exilio*, de Osvaldo Rodríguez; de *Tejas verdes*, de Hernán Valdés; de *Genocidio en Chile*, de Carlos Cerda; de *Prisión en Chile*, de Alejandro Witker; y de *Una especie de memoria*, de Fernando Alegría. También de los cuentos en *Las malas juntas*, de José Leandro Urbina; y de novelas como *Casa de campo*, de José Donoso y *No pasó nada*, de Antonio Skármeta. Asimismo, de la *Revista de Literatura Chilena del Exilio*, que apareció en 1977 en California, bajo la dirección de Fernando Alegría, y de las revistas *Lar* y *Araucaria*, que se editaron en Madrid entre 1981 y 1983, la primera, y entre 1978 y 1989, la segunda. Los escritos producidos en el exilio lograban circular

<sup>19</sup> José Joaquín Brunner, Carlos Catalán y Alicia Barrios, *Transformaciones...*, op. cit., p. 58.

<sup>20</sup> Grínor Rojo, *Discrepancias de bicentenario*, op. cit., p. 48.

al interior de estas mismas gacetas, en pequeños y artesanales poemarios o en las publicaciones de las Ediciones Cordillera, y ser leídos en el programa “Escucha Chile” de la Radio Moscú, o en las numerosas peñas para recaudar fondos, que se organizaban regularmente, etc.

En cuanto al panorama interno, la acción alternativa o disidente, sobre todo durante la década de los ochenta, encontraba representación en casi todas las actividades culturales: en el teatro, en la música, en la literatura, en la plástica, en la danza (nunca en la TV). Algunos buenos ejemplos son las compañías de teatro Ictus y La Memoria (1986), el Festival Víctor Jara de Artes Escénicas (1986), el Colectivo Acciones de Arte (CADA) y la llamada “Escena de avanzada”, integrada por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Nelly Richard, entre otros; o algunas publicaciones, como *Ser política en Chile* (1982), de Julieta Kirkwood; y *Lumpérica* (1983), de Eltit. Asimismo, circularon algunas revistas y diarios como *Cauce*, *Análisis*, *Apsi*, *Hoy*, *Fortín Mapocho* y *La época*. Esta cultura disidente, de todas formas, quedaba generalmente relegada a segmentos restringidos del público lector y marginada de los circuitos masivos de difusión y consumo.

El conjunto de las restricciones y trabas impuestas a la producción de bienes simbólicos durante la dictadura —podemos anotar para concluir— significará, por una parte, la pérdida de autonomía del campo, sometido ahora a una doble subordinación: a las pautas prescritas por el control administrativo del Estado y a los obstáculos derivados de la economía de mercado. Por otra, y como consecuencia de esta misma dependencia, significará un profundo empobrecimiento de la diversidad en la producción y circulación de expresiones culturales. “El mundo rural y las culturas étnicas o locales —señala, por ejemplo, Subercaseaux— prácticamente desaparecen de la escena”<sup>21</sup>. En efecto, el país se había convertido en un mercado de relativa importancia para la industria del entretenimiento, sobre todo para las empresas transnacionales de la cultura y el espectáculo, y se avanzaba así en una creciente homogenización de los gustos y de las posibilidades de consumo.

### III

Como anotábamos en el comienzo de este escrito, la fórmula subyacente al proceso de transición que culmina en la década del noventa —y que será presentado a todos los chilenos como un triunfo de la democracia— es la perpetuación de los puntales de la organización social diseñada durante la dictadura, acomodando a esta solo modificaciones que no llegarán a comprometer

---

<sup>21</sup> José Joaquín Brunner, Carlos Catalán y Alicia Barrios, *Transformaciones...*, *op. cit.*, p. 264.

la dinámica global. “La postdictadura —apunta Jaime Massardo en este sentido— parece traducir en nuestra copia feliz del edén la vieja sentencia de Lampedusa: ‘*Se vogliamo che tuttorimanga come è, bisogna che tutto cambi*’”<sup>22</sup>. Efectivamente, la *élite* gobernante del periodo autoritario, consciente de que la intervención militar no podía eternizarse, se verá en la necesidad de proyectar una manera de otorgarle estabilidad y legitimidad al sistema. El desafío consistía entonces en desunirlo de sus aspectos más perturbadores, los mismos, por cierto, que habían permitido su implementación. En la base de esta estrategia, que apuntaba a asegurar la reproductibilidad del régimen, se encuentran las leyes constitucionales que nos gobiernan hasta hoy.

Desde una perspectiva histórica, la transición chilena a la democracia empieza a prepararse en 1977, cuando se inicia la elaboración de los estatutos que compondrán la Constitución, que adquiere mayor definición a partir de 1980, con su aprobación plebiscitaria, y que se consuma durante la década del noventa, con el advenimiento del gobierno civil. Consiste, fundamentalmente, en reemplazar la coerción por un nuevo consenso pasivo; en definitiva, en un cambio *negociado* de la *administración* del país y sujeto a una estructura legal que protege al sistema de los avatares de la política democrática. Los principales mecanismos de protección —cuya enunciación seguramente no son ya novedad para nadie— serán la autonomía de las Fuerzas Armadas respecto al Estado, soberanía que les otorgará libertad en el nombramiento de los altos cargos del Ejército, el reconocimiento formal de su facultad para custodiar los procesos políticos, y la asignación del 10% de las ganancias del cobre, de manera de resguardar, además, su independencia presupuestaria. También, la existencia de los senadores designados, que autoriza la presencia en la Cámara de un porcentaje significativo de parlamentarios no electos por votación popular, y un sistema electoral binominal que, formado en base a dos grandes coaliciones políticas, favorece desmesuradamente a las segundas mayorías y margina a los partidos incapaces de incorporarse a dichas alianzas, posibilitando así un empate en el Congreso.

En este marco estructural, las reformas políticas no pueden nunca avanzar más allá de los cambios pactados entre las dos grandes coaliciones. Los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, por tanto, no hicieron mucho más que continuar y ahondar un proyecto de desarrollo predeterminado, heredado de la dictadura, reduciendo el quehacer político a un mero ejercicio administrativo destinado a mantener el orden, a asegurar la “governabilidad” sin alterar el desenvolvimiento de un modelo económico y político preestablecido. Vale la pena observar, además, que

---

<sup>22</sup> Jaime Massardo, “Cultura y ‘globalización’ durante las últimas tres décadas de vida política en la sociedad chilena”, en *El ojo del ciclone...*, *op. cit.*, p. 93-94.

en un país que padece desde el preludio de su vida republicana problemas de pobreza, inequidad y discriminación, la imposición del neoliberalismo no hizo —en rigor, no ha hecho— sino profundizar sus desigualdades. Reflexiona Alan Angell:

Después de diez años de gobierno militar Chile no podía utilizarse como ejemplo de las virtudes del monetarismo. La renta per cápita era un 3,5 por ciento más baja que en 1970, y el crecimiento de la desigualdad y del paro significaba que los pobres estaban peor que veinte años antes. La producción industrial era inferior en un 25 por ciento a la de 1970. La deuda exterior equivalía al 80 por ciento del PNB, en comparación con el 8,2 por ciento de 1970<sup>23</sup>.

De esta manera, la contracara de la pauperización de una amplia porción de la sociedad, era el crecimiento acelerado de los pocos grupos económicos más importantes del país. Hacia finales de 1978, por ejemplo, solo cinco conglomerados controlaban el 53% de los activos totales de las doscientos cincuenta mayores empresas privadas de Chile, y junto a otros cuatro dominaban el 82% de los activos del sistema bancario chileno, el 60% del total de créditos bancarios y el 64 % de los préstamos efectuados por instituciones financieras<sup>24</sup>. Estas tendencias no se modificarían tampoco luego de la recuperación económica que sigue a la gran crisis de 1982. Por el contrario, la distribución de los ingresos continuó siendo extremadamente desigual. En 1987 los salarios medios eran un 13% más bajos que los de 1981 e, incluso, más reducidos que los de 1970<sup>25</sup>. Asimismo, el recorte masivo del gasto social y la privatización de los servicios públicos, excluía a los sectores más desposeídos de la población, marginándolos a un sistema estatal degradado. Durante los gobiernos democráticos, si bien mejoraron las condiciones de vida, las cifras no revelan todavía un panorama alentador. Según datos de la CEPAL, al inaugurarse la década del noventa, el ingreso per cápita del quintil más pobre representaba un 3,6% del ingreso nacional total, mientras que el quintil más rico lo hacía en un 60,6%. Para el año 2000 el ingreso del primer quintil disminuía a un 3,4% y el del último quintil recaudaba un 61,4%. En el 2009, a un año de la celebración del bicentenario, los dígitos eran similares. Al quintil inferior le correspondía un 4,2% del ingreso total del país, y al superior un 58%, ubicándonos así entre los países más inequitativos de América

<sup>23</sup> Alan Angell, "Chile 1958-c, 1990", en: Leslie Bethell (ed.), *op. cit.*, p. 306.

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 300.

<sup>25</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 309.

Latina. Para el 2011, la situación no había cambiado demasiado. Al quintil inferior le seguía correspondiendo el 4,2 % del ingreso, y el superior había descendido apenas al 57.40%<sup>26</sup>.

Frente a un escenario social en el que había aumentado la desigualdad y la precarización de un sector importante de la población, la conservación de una estrategia de desarrollo ya definida, y que no debía ponerse en tela de juicio, requerirá necesariamente mantener también la desarticulación social heredada de la dictadura. En los más de veinte años de gobierno democrático, esta desarticulación ha descansado, por una parte, en una red de partidos que tienden a la homogenización y consenso entre sectores que antes se presentaban como antagónicos, partidos elitistas, desligados de la ciudadanía y que han perdido su facultad de representación. Pero, fundamentalmente, ha reposado tranquila en cierta desconfianza o franca desidia de la sociedad civil hacia la política y lo público, en su alarmante déficit de participación, en un sentido común que, manipulado e infundido durante los diecisiete años de dictadura militar, ha naturalizado los procesos sociales y reemplazado los fundamentos de nuestra representación de la vida en sociedad<sup>27</sup>. Con la asistencia de la televisión y la prensa, se ha inculcado en el pueblo chileno una comprensión del actual orden social en que este último se encuentra divorciado de las decisiones humanas, presentándose como natural y, por tanto, incuestionable e imperecedero. En esta dirección reflexiona Massardo:

La influencia de los medios de comunicación y del sentido común globalizado que le acompaña han transformado la lectura de la realidad *en un verdadero ojo de cíclope*, en una sola mirada, en *une pensée unique* que reproduce el alma condenada del capital. Y la población globalizada, que ve el mundo tal y como se lo presentan las *élites* que conducen la misma globalización, aparece también condenada a mirarlo como *el único posible* y a convencerse por tanto de que la historia ha concluido...<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Datos recogidos de la Unidad de Estadísticas Sociales, perteneciente a la División de Estadísticas de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (cepal), y disponibles para ser consultados en el sitio web: <http://websie.eclac.cl/infest/ajax/cepalstat.asp?carpeta=estadisticas>

<sup>27</sup> Un giro en este sentido puede estar produciéndose en los últimos tres o cuatro años, expresado, por ejemplo, en el movimiento social de Aysén, el 2012, y en el movimiento de estudiantes que toma fuerza el 2011.

<sup>28</sup> Jaime Massardo, "El ojo del cíclope: un desafío político", en *El ojo del cíclope...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

Esto ha permitido en Chile la existencia de un sistema en que la política se muestra como un asunto de orden técnico, en que las universidades son las más caras del mundo y en que los *malls* se encuentran mejor distribuidos a lo largo de todo el país que cualquier espacio cultural. Actualmente, hordas de gente copan cada fin de semana estos numerosos centros comerciales, porque uno de los mayores triunfos del periodo autoritario ha sido, ciertamente, convertir el desconcierto y el absurdo —que describíamos en la primera parte de este texto— en una identificación entre felicidad y consumo<sup>29</sup>.

No pretendemos, tampoco, argumentar aquí que entre dictadura y post dictadura haya una exacta continuidad. Efectivamente, se produjeron en el país cambios políticos importantes entre un momento y otro. Se transitó de un régimen autoritario y represivo a un sistema de partidos, con elecciones, poderes claramente diferenciados, libertad de opinión y de reunión. “Una caracterización más rigurosa de la realidad con que los chilenos hemos tenido que lidiar después de Pinochet —apunta Rojo, elucidando la cuestión— es la que nos habla no de un quiebre, sino de una prolongación con morigeraciones del *statu quo* anterior”<sup>30</sup>. Estas mismas claves pueden hacerse extensivas al problema de las rupturas y continuidades en el campo cultural chileno que nos hemos propuesto estudiar.

## IV

Nos parece —y es lo que intentaremos argumentar en este apartado— que los principales cambios que se produjeron en el campo cultural con la transición a la democracia se refieren, por una parte, al desvanecimiento de los sistemas formales de control y censura, a la creación de entidades de fomento cultural, que constituyen, en definitiva, significativos avances institucionales; y al reconocimiento manifiesto y programático de los valores de una cultura verdaderamente democrática. Las continuidades con el periodo anterior, en cambio, se relacionan con la incapacidad (o falta de voluntad) de resguardar y asegurar estos mismos valores.

Efectivamente, con el retorno a la democracia se produjo en Chile una apertura cultural. Independiente de las críticas que puedan hacerse al afán de moderación que, en virtud de asegurar la tan añorada gobernabilidad

---

<sup>29</sup> “Desde Arica a Punta Arenas —escribe Subercaseaux— hay, contando los que están en construcción, más de 70 *malls*, visitados por sectores populares (sin pueblo), por sectores medios (sin libros) y por la elite (con apellidos de origen árabes, croata, italiano, y solo unos pocos apellidos vinosos)”. Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro...*, *op. cit.*, pp. 292-293.

<sup>30</sup> Grínor Rojo, *Discrepancias...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

y de mantener la cautela, todavía durante los primeros gobiernos civiles colocaba algunas trabas, debemos reconocer que, más paulatinamente de lo que, seguro, muchos esperaban, se ha ido afirmando en el país la libertad de creación y expresión. Bernardo Subercaseaux, en su *Historia de las Ideas y de la cultura en Chile* nos brinda algunos ejemplos. En 1993 se permite la presentación de la serie “Jaulas” del pintor Guillermo Núñez, que había sido prohibida durante la dictadura de Pinochet y que le había significado a su autor el exilio. Aparecieron en cartelera algunas obras del dramaturgo Oscar Castro, también expatriado. Los conjuntos Illapu e Inti-Illimani, circulaban libremente dentro y fuera de las fronteras nacionales. Joan Manuel Serrat, cuya entrada al país había sido prohibida anteriormente, realiza varios conciertos en Santiago. Retornaban, además, los artistas y académicos del exilio<sup>31</sup>. En contraste con estas aperturas, sin embargo, se ejercían por esa misma época algunas restricciones. Las más ilustrativas pueden ser la mantención hasta el año 2003 del Consejo de Calificación Cinematográfica, creado en 1974, en el cual participaban tres representantes de las Fuerzas Armadas y que, todavía en democracia, tenía la facultad de censurar algunas producciones, como ocurrió con la película española *Bilbao* y la presión operada desde el mismo poder ejecutivo para impedir la transmisión televisiva de la entrevista a Michael Townley, ex agente de la DINA, en donde implicaba al general Manuel Contreras en el asesinato de Orlando Letelier. Con todo, el país vivía una cultura considerablemente más abierta y libertaria.

El *Programa de Gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia*, diseñado para la candidatura de Patricio Aylwin, que dedica su octava sección a “cultura y comunicaciones”, señalaba las tareas que le competerían al Estado en materias culturales. “Al Estado —dice el documento— no le corresponde ni planificar ni dirigir la cultura, pero sí abrir los cauces para su desarrollo”<sup>32</sup>. En esta perspectiva, se establecen algunas estrategias de promoción del cine, la música y el libro, y se proyecta contribuir al crecimiento de las industrias culturales, enfrentar el tema de la inequidad en el acceso, expandir el mercado en algunas áreas, trabajar en la descentralización de las actividades artísticas y elaborar políticas de preservación del patrimonio. A este rol facilitador del Estado en materias culturales debemos, en efecto, algunos importantes pasos en el desarrollo institucional. En 1993 se crea, por ejemplo, el Fondo Nacional de Fomento del Libro; y en el 2003, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, con sedes regionales, y que se preocupa de organizar actividades de

<sup>31</sup> Cfr. Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro...*, *op. cit.*, pp. 282-283.

<sup>32</sup> *Programa de Gobierno. Concertación de Partidos por la Democracia*, p. 7. Documento disponible en <http://es.scribd.com/doc/34195404/Programa-de-Gobierno-Patricio-Aylwin>



incentivo cultural, entre ellas, un conjunto de concursos que abren sus convocatorias a proyectos de investigadores y artistas cada año. En este mismo registro se ubica la formación de nuevas bibliotecas públicas, el programa de adquisición de libros para los Centros de Recursos de Aprendizaje del MINEDUC, los Bibliómetros y el Maletín Literario.

Por otra parte, estas mismas bases realizan un reconocimiento explícito de los “principios orientadores de una cultura democrática”. Según el programa que el documento traza, estos preceptos son: 1-. La libertad de pensamiento y de creación, de expresión y de crítica, que el Estado deberá garantizar en todos los planos y actividades de creación y difusión cultural. 2-. El derecho de acceso y participación de todo grupo o sector de la sociedad, y por cuya posibilidad el Estado deberá velar. 3-. El pluralismo social, regional, etario y étnico de la cultura. Diversidad que va más allá del plano administrativo, y que remite tanto a la expresión libre de todas las fuerzas vivas del país, como a la presencia de proyectos culturales elaborados desde distintas concepciones de mundo, reconociendo así la existencia de diversas tendencias en el conglomerado cultural nacional. 4-. El respeto y resguardo de la especificidad y autonomía de la cultura, que debe ser protegida de la manipulación política. 5-. El diálogo y la permanente interacción entre las subculturas que componen el universo cultural nacional, evitando la segmentación y confrontación entre ellas. Y 6-. La protección de nuestro patrimonio cultural<sup>33</sup>. Otros dos documentos importantes emanados de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, *Política cultural del gobierno del Presidente de la República Ricardo Lagos*, presentado en mayo de 2000, y *Chile quiere más Cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*, que complementa el trabajo anterior, consignan también los principios de la política cultural de las administraciones concertacionistas, y algunos objetivos y líneas inmediatas de acción. Entre sus objetivos, por ejemplo, se encuentran: Ampliar los espacios de libertad; recuperar espacios públicos; expandir la actividad artística y cultural; desarrollar las industrias culturales e incentivar la protección, valoración y difusión del patrimonio; reconocer la diversidad y contribuir a fortalecer la percepción que la sociedad tiene de ella; fomentar el pluralismo; fortalecer la tolerancia; estimular la creación y difusión de la cultura de los pueblos originarios; generar un equilibrio de cooperación entre libertad de las personas, mercado y Estado en el campo cultural; optimizar las condiciones para el ejercicio de la libertad; mejorar la institucionalidad cultural y aumentar los recursos; e incrementar el intercambio con el resto de las naciones<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>34</sup> Ministerio Secretaría General de Gobierno, *Política cultural del gobierno del Presidente de la República, señor Ricardo Lagos Escobar*, Santiago de Chile, La Secretaría,

El reconocimiento formal de estos valores representa una diferencia respecto del periodo autoritario, y su plena vigencia constituiría un auténtico giro en materia cultural entre un momento y otro. ¿Pero qué concluimos si nos preguntamos por los avances que efectivamente se pueden registrar en cada uno de estos aspectos? ¿Los gobiernos de la Concertación se condujeron verdaderamente por la senda de una cultura democrática? Efectivamente, se ha avanzado en la fundación de instituciones y formas de financiamiento diseñadas especialmente para la cultura, en el incentivo a las actividades culturales y en el apoyo a la creación artística, y se ha fortalecido la libertad y el acceso masivo a la cultura. Sin embargo, los avances han sido débiles y dispersos<sup>35</sup>.

Más aún, hemos visto que nuestro peculiar proceso de transición ha mantenido los fundamentos de la organización de la sociedad diseñada durante la dictadura, transición en la que muchos chilenos, por cierto, depositaron genuinas expectativas de democratización y renovación social. ¿Por qué suponer, entonces, que esta misma fórmula no se ha hecho extensiva al campo cultural? Durante los gobiernos de la transición operó en el espacio de la cultura —así como operaba en tiempos de dictadura y como ha seguido en realidad operando hasta el día de hoy— una severa lógica neoliberal. De esta manera, los rasgos más distintivos del campo son —continúan siendo desde el periodo anterior— la mercantilización de las prácticas culturales, la *massmediatización*, la transnacionalización y la concentración de la propiedad.

El subcampo editorial, por ejemplo, se encuentra dominado por las grandes trasnacionales del libro, como Penguin Random House, perteneciente a la multinacional Bertelsmann AG —que ya contaba con alrededor de 20 sellos y que acaba de comprar al Grupo Editorial Santillana—, y el Grupo Editorial ES (o Grupo Planeta), que reúne unos 27 sellos. Estos conglomerados han ido adquiriendo editoriales locales y logrando así una posición hegemónica en el

---

2000. Para un análisis de este documento y de las políticas culturales de los gobiernos de la Concertación, véase Manuel Antonio Garretón, *Las políticas culturales de los gobiernos democráticos en Chile*, en A. Albino Canelas y R. Bayardo, *Políticas culturais na Ibero-América*, Salvador, EDFUBA, pp. 75-118.

<sup>35</sup> “Los tres grandes problemas de la política cultural de los gobiernos democráticos —anota Garretón—, han sido la desvinculación entre financiamiento y contenido de las políticas culturales dejando la resolución de esta cuestión casi exclusivamente al mecanismo de los fondos concursables; la ausencia de una institucionalidad organizacional y normativa durante más de un decenio, que orientara el conjunto de la política cultural, lo que empezó a resolverse en materia orgánica con la creación del Consejo Nacional de Cultura pero que presenta algunos problemas de coordinación de sus instancias, especialmente de la política patrimonial pese a los esfuerzos hechos en esta área; y, sobre todo, un retraso normativo y la desvinculación relativa entre política básica y políticas sectoriales, especialmente en lo que se refiere a comunicación”. Manuel Antonio Garretón, *Las políticas culturales...*, *op.cit.*, p. 92.

mercado local. Todas ellas trabajan en base a desafíos puramente financieros, acrecentando la mercantilización de los criterios que rigen el mundo editorial. Estas empresas cuentan con una gigantesca cantidad de recursos susceptibles de ser destinados al *marketing* de sus catálogos, lo que les permite, en última instancia, alcanzar una posición tremendamente dominante en las disputas por la consagración al interior del campo. A título de ejemplo, baste mencionar aquí el fenómeno del *boom* de la Nueva Narrativa Chilena, impulsado por Planeta (después se unirían Alfaguara y otras filiales españolas en el país), y que posicionó a escritores como Arturo Fontaine, Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet, Carlos Cerda, Jaime Collyer, Marcela Serrano y Carlos Franz, entre otros, consiguiendo sus obras, durante un tiempo, un impacto de ventas.

Configurando una resistencia a estas tendencias, desde principios de los noventa se fueron conformando un grupo de editoriales independientes organizadas sobre la base de proyectos de intervención político-cultural y que, por tanto, se sustraen de la lógica mercantil imperante. Son los casos de Lom Ediciones, Cuarto Propio, Editorial Universitaria, Aún Creemos en los Sueños, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Pehuén Editores, Metales Pesados y RIL Editores, entre otras. Constituyen medianas empresas que han logrado no solo subsistir, sino desarrollar catálogos cada vez más amplios e insertar en el mercado publicaciones críticas y diversas. También, en los últimos años han aparecido numerosas micro editoriales, vinculadas generalmente a colectivos de jóvenes de Santiago y de regiones. Algunas de ellas —la lista es relativamente larga— son Punto Ciego Ediciones, Sangría Editores, Das Kapital Ediciones, Editorial Cuneta, Ripio Editores, Rabiosamente Independientes, Editorial Primera Vocal, Editorial Desde Abajo, Lanzallamas Libros, por nombrar solo un puñado de ejemplos. Todas se esfuerzan por abrirse espacio en un medio hostil, sin ninguna ayuda oficial y en relación desigual respecto a los grandes conglomerados.

Nuevamente respecto al subcampo editorial y la cultura letrada, el Estado, consecuente con el rol de facilitador cultural que se había propuesto (no de actor), ha desarrollado algunas políticas de fomento del libro, políticas que han resultado, a toda vista, insuficientes. No se ha logrado implementar una “Política Nacional del Libro y la Lectura” que posibilite una real democratización del libro en Chile. Tampoco se ha entregado a la industria local la protección necesaria, ni se ha establecido un equilibrio suficiente entre grandes y pequeños productores, que asegure el desarrollo de las iniciativas independientes. Por ejemplo, no se ha establecido el modelo de precio único, pivote de una mejor y mayor difusión cultural, y que evita a las librerías independientes competir con las grandes cadenas en el terreno del descuento. Además, que el gravamen al libro es más alto que en todos los demás países latinoamericanos, que en Estados Unidos y que en gran parte de Europa. De esta manera, los libros son caros y su acceso queda restringido a los sectores

con mayor capacidad adquisitiva. A esto podemos todavía sumar el sostenido crecimiento de la tecnología digital, del audiovisual y de la industria del entretenimiento, a contrapelo de la relevancia y valoración social de la cultura letrada y tipográfica, así como del desarrollo de las facultades de lecto-escritura y pensamiento abstracto en la población. Según la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural del 2012, cuyas cifras fueron publicadas en noviembre del 2013, para el año 2005 la población que había leído al menos un libro durante un año, alcanzó solo un 22,6%. El 2009 alcanzó un 41,4% y el 2012 un 47%. Sin embargo, de este 47% solo un 14,9% lee libros habitualmente, es decir, entre 6 y 10 libros al año, y solo 7,4% más de 11. Asimismo, menos de un tercio de la población urbana de 15 o más años (31,3%) había comprado al menos un libro durante los 12 meses previos a la consulta, excluyendo los textos escolares, y mostrándose, además, una tendencia a la baja a medida que aumenta la edad<sup>36</sup>. El resultado final es un mercado atrofiado tanto en producción, como en circulación y consumo.

El cuasi monopolio de la propiedad de los medios de comunicación muestra en Chile también una situación similar. Las empresas más importantes de la prensa escrita en nuestro país son El Mercurio y el Consorcio Periodístico de Chile S.A. (COPESA), que concentran el 53% y el 46% de la circulación neta respectivamente<sup>37</sup>. ¿Qué sucedió, por ejemplo, con la prensa disidente que, veíamos, circulaba durante el régimen de Pinochet? “Paradojalmente —apuntan Osvaldo Corrales Jorquera y Juan Sandoval Moya— la vuelta a la democracia supuso, al mediano plazo, el fin de los periódicos así como de todas las revistas nacidas durante la lucha contra la dictadura”<sup>38</sup>. En el caso de la televisión la situación no deja de ser preocupante: TVN concentra el 31% de la audiencia *on line* y UCTV el 29,8%<sup>39</sup>.

Para completar un panorama capaz de dar cuenta, *grosso modo*, del estado cultural al que nos hemos conducido en las últimas décadas, nos faltaría indicar que la distribución de los espacios, expresiones artísticas, acceso y consumo de bienes simbólicos en nuestro país es sumamente desigual. Producto de las diferencias presupuestarias entre los municipios y regiones de los sectores más acomodados y más desfavorecidos del país, la actividad cultural se concentra en barrios medios y altos. Las administraciones de las comunas más pobres se

<sup>36</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), *ENPCC 2012 Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Análisis descriptivo*, Santiago de Chile, 2013.

<sup>37</sup> Cfr. Osvaldo Corrales Jorquera y Juan Sandoval Moya, *Concentración del mercado de los medios, pluralismo y libertad de expresión*, Centro de Estudios de la Comunicación, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago de Chile, s/f., p. 18.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 18.

ven imposibilitadas para instalar en sus distritos la infraestructura necesaria y, si estas ya existen, para invitar o financiar proyectos artístico-culturales. Esta dinámica repercute finalmente en importantes barreras de acceso para los grupos más empobrecidos, acrecentándose todavía más la brecha social.

El conjunto de las tendencias que hemos revisado —podemos anotar a modo de conclusión— se traducen en una inmensa erosión de la pluralidad de expresiones artísticas circulantes. Las grandes industrias transnacionales que copan la escena, se ocupan únicamente de entregar a la sociedad bienes simbólicos que tengan un nicho de consumo asegurado, repitiendo fórmulas que han tenido éxito en el pasado y, de tal manera, homogenizando el espacio. Frente a estos grandes conglomerados, y sin contar con una política estatal destinada a su resguardo, la industria cultural local se halla desprotegida y perdiendo cada vez mayor terreno. A las medianas y pequeñas empresas independientes que se empeñan en sustraerse de las lógicas netamente mercantiles e incluir en sus pautas de operación criterios y proyectos de injerencia social, les resulta en estas circunstancias sumamente difícil asegurar su sobrevivencia. De esta manera, se han ido creando, además, profundos desequilibrios entre la producción interna y externa, resultando mermada, una vez más, nuestra interior diversidad. Las industrias culturales, con sus férreos criterios mercantiles, y la falta de un Estado que se haga cargo de sus efectos más corrosivos, conducen finalmente a la exclusión del pensamiento crítico, de las composiciones de raíz indígena, de las expresiones identitarias y de las creaciones alternativas<sup>40</sup>.

Ciertamente, estas tendencias responden también a una dinámica internacional, y muchas de ellas se presentan hoy, en mayor o menor grado, en el resto de los países latinoamericanos. “Las industrias culturales —escribe Subercaseaux— son el caballo de batalla de la globalización y el talón de Aquiles (o triángulo de las Bermudas) de la diversidad cultural”<sup>41</sup>. En Chile, vale la pena aclarar, a diferencia de lo que ocurre en el resto de América Latina, los procesos históricos de globalización y dictadura, y de neoliberalismo y autoritarismo, se identifican. Además, en todos, o casi todos, los fenómenos descritos, nuestro país es un ejemplo dramático y paradigmático.

---

<sup>40</sup> “Aún cuando fuera cierto que la censura brutal no constituye la norma en el Chile contemporáneo —reflexiona Grínor Rojo en esta dirección— pienso que no se puede decir lo mismo de la que yo no vacilo en calificar como una censura indirecta. Me refiero ahora a la clase de censura que se encuentra implícita en la cada vez más extensa mercantilización de las prácticas culturales, lo que se inauguró en dictadura, que los gobiernos de la postdictadura no han cambiado ni tienen planes de cambiar y que es el factor que [...] impone su ley a la extensión toda del campo”. Grínor Rojo, *Discrepancias de bicentenario, op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>41</sup> Bernardo Subercaseaux, *Nación y cultura en América Latina. Diversidad cultural y Globalización*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002, p. 61.

La concentración de los medios, la escasez de políticas de protección de las industrias locales, el déficit en las cifras de lectura, el alto precio de los libros, etc., son todos llevados al extremo en nuestro austral terruño. Los gobiernos de la post dictadura, en ese sentido, mantienen una deuda democrática que será necesario saldar para permitir la diversidad y pluralidad en el campo cultural chileno.

LA SOCIEDAD BACH COMO ARTICULADORA  
DE LITIGIOS CULTURALES:  
SU CONFLICTO CON EL CONSERVATORIO NACIONAL Y EL  
TEATRO MUNICIPAL (1924-1928)\*

*Joaquín Montalva Armanet\*\**

I. EL AMBIENTE MUSICAL CHILENO PREVIO A LA DÉCADA DEL 20

*La Lírica murió. Se fue el tiempo de O dolci Bacci O languidez carezze...  
Se fueron el tiempo, la sangre y los nervios de ópera.*

(Edwards, J., 1968, p. 105)

*Se ha podido observar el interesante fenómeno de que en ninguna esfera de la actividad  
de este país se producen mayores disonancias que en el pequeño mundo de la armonía, o sea  
entre las personas que por una u otra razón se ocupan de música.*

(Silva, C., 1927, p. 3.)

Previo a la irrupción de perspectivas críticas y renovadoras que se desplegaron en el área de la interpretación y composición musical desde la mitad de la década de 1920, la ópera se constituyó como el máximo ejemplo de actividad social en torno a la música, prestigio que mantuvo desde 1840 (González, J. & Rolle, C., 2005, p. 30). Dicho género se vio estimulado por la creación del Teatro Municipal de Santiago en 1857 y el periodo de auge del lirismo en el Conservatorio Nacional (Guarda, E., 2012, p. 44; Claro, S. & Urrutia, p. 87; Pereira, E., 1957, p. 335; Salas, V., 1951, p. 20). En el plano teórico se vio legitimado por la formación que recibían los músicos en las aulas del Conservatorio Nacional, institución que restaba fuerzas para montar repertorio sinfónico y desarrollar un público para la música antigua y moderna (tendencias forjadas principalmente por el repertorio de la tradición francesa y germana). Dicho esto, no es de extrañar que gran parte de los directores de la Orquesta del Teatro Municipal de Santiago de principios del siglo xx

---

\* Este trabajo corresponde a una versión resumida de la tesis de licenciatura en Historia de la Universidad Diego Portales titulada “Disonancias en la política: La Sociedad Bach como articuladora de litigios inéditos en la esfera pública (1924-1928)”, dirigida por el profesor Santiago Aránguiz Pinto.

\*\* Bachiller en Ciencias Sociales, Diplomado en Filosofía y Pensamiento Contemporáneo, y Licenciado en Historia de la Universidad Diego Portales. Estudiante del Magister en Filosofía y Pensamiento Contemporáneo (IDH -UDP).

fueran de origen italiano. Y junto a esto, que los principales profesores del Conservatorio Nacional, incluso los que no eran de origen italiano, optaron por perfeccionarse en Roma o Milán, como es el caso de Enrique Soro Barriga, Director del conservatorio entre 1919 y 1928.

De esta forma, la música italiana del siglo XIX se institucionalizó en Chile, convirtiéndose en la tradición musical por excelencia; incluso, llegando al punto de forjar pautas de sociabilización que dejaron una fuerte impronta en estas prácticas. Es más, el asistir a las temporadas líricas del Teatro Municipal constituía una importante instancia de distinción social que se manifestaba físicamente en la disposición espacial de los concurrentes al interior del teatro (Edwards, J., 1968, p. 107). Esto principalmente por el régimen de visibilidad que entregaba la estructura del teatro, produciendo que la música se convirtiera en una especie de excusa “para el desenvolvimiento de los rituales sociales” (Barros, Luis & Vergara, X., 2007, p. 50). Es más, las obras del Municipal constituían una oportunidad clave para que las jóvenes de la elite fueran “expuestas” a los solteros en un contexto ajeno al ámbito privado (Barros, Luis & Vergara, X., 2007, p. 62). Así, no es de extrañar que hasta 1910 durante las funciones las luces permanecían encendidas (González, J. & Rolle, C., 2005, p. 210). Por ende, el desarrollo de ciertas pautas de sociabilidad se incorporaban al espectáculo, si es que no se convertían en el “espectáculo principal”, dejando un limitado espacio para el desenvolvimiento de nuevas tendencias musicales. Cabe decir que dichas obras se basaban en situaciones e historias cotidianas de amor y desamor. En este sentido, como argumentan Donald Grout y Claude Palisca, “la ópera verista es la abuela inocente del melodrama televisivo y cinematográfico” (Grout, D. & Palisca, C., 1999, p. 799).

La ópera italiana mantuvo su hegemonía hasta principios de la década de 1920, coincidiendo con la irrupción de nuevos sectores ilustrados a la esfera pública y la crisis política que puso fin al régimen parlamentarista. Esta re-configuración se empezó a gestar desde principios del siglo XX, con la aparición de múltiples posturas críticas de la situación político/social del país que contrastaban fuertemente con los positivos augurios de las celebraciones del centenario. En este contexto emergieron una multiplicidad de voces que manifestaron desde varios canales y estilos (política, pintura, literatura, historiografía y música) sus diagnósticos, con la utilización de un cargado lenguaje emotivo, en donde las alusiones a una crisis de carácter moral o espiritual fueron transversales a todo el espectro político (Subercaseaux, B., 2004, p. 43).

Este fenómeno que varios enfoques historiográficos han trabajado bajo el concepto de “quiebre de la legitimidad”, fue simplemente una alteración de la hegemonía de la elite producida por el ingreso de nuevos sectores a la esfera pública, poniendo en jaque la institucionalidad del “Estado Excluyente” decimonónico (Barros, Luis & Vergara, X., 2007). En lo que concierne



a la presente investigación, fueron los denominados “sectores medios” los que desarticulaban el *status quo* que derivaba del tradicionalismo en que la aristocracia mantenía el desarrollo artístico. Principalmente fueron los denominados “Grupos profesionales”, constituidos por los intelectuales y profesionales sin fortuna heredada, que ascendieron socialmente por su esfuerzo en el campo de las artes, la universidad, la política y su desempeño en la empresa privada (Salazar, G & Pinto, J., 1999-2004, p. 82). Dicho grupo a través de la “esperanza mesocrática”, puso en duda el valor intelectual de la elite —convertida en una clase ociosa<sup>1</sup>— en las más variadas disciplinas. Esto derivó en el desarrollo de nuevos diagnósticos del Estado nacional, y fue el campo cultural uno de los ámbitos más afectados.

Son diversos los factores que permitieron el ingreso de estos nuevos actores a la esfera pública, pero es innegable que el fenómeno produjo cambios tanto a nivel de la política institucional, como de las condiciones de vida a nivel material y, también, de las subjetividades compartidas. En este último ámbito, como argumenta Iván Jaksic, se manifestó la re-articulación de una retórica política de carácter cada vez más pasional que aludió a un imaginario nacional de carácter espiritual, similar al marco en el cual se expresaba el mundo político previo a la hegemonía de la retórica positivista, en donde las categorías de alma, nación, unidad y espíritu se convirtieron en moneda común al momento de articular discursos sobre la situación del país (Jaksic, I., 2013, p. 174). De esta forma, el lenguaje político del periodo mutó a la articulación de discursos de carácter más emotivos y metafísicos, por sobre las clásicas temáticas institucionales del sistema partidista de carácter más “racionalista” (Gazmuri, C., 2001). Este contexto discursivo, fue el que permitió al artista convertirse en un crítico social.

Las disciplinas artísticas a principios del siglo xx contaban con un canon estético legitimado por las prácticas que se desarrollaban al interior de las instituciones de enseñanza artística. Frente a este estado de cosas, en donde los espacios oficiales se oponían a toda renovación cultural, las nuevas tendencias, tanto en la música, como en la literatura y la pintura, comenzaron a desarrollarse, discutirse y exhibirse en el ámbito de lo privado. El modelo lo presentó la tertulia literaria que, como depositario de la tradición del salón —con la distinción de no tener un sesgo elitista—, forjó “[...] la constitución de una selectiva república de las letras, integrada principalmente por intelectuales, artistas y líderes políticos” (Vicuña, M., 2001, p. 115). Según

---

<sup>1</sup> En cuanto “su retrato corresponde al de una clase que vive una situación perfectamente dicotómica; se agota en llenar su ocio, entreteniéndose a sí misma, y descansa para recuperar su capacidad de consumir para entretenerse....” (Barros, Luis & Vergara, X., 2007, p. 34).

argumenta Cristián Jara, fue bajo estas instancias que se comenzaron a perfilar nuevas formas de relación social basadas en la libertad de pensamiento (Jara, A., 1992, p. 181). De esta forma, los salones forjaron nuevas formas de utilización del tiempo ocioso, que derivaron en la creación, divulgación y discusión de nuevas formas de pensamiento que permitieron la creación de una escena intelectual/artística inédita para el país.

En el caso específico de la música, este fenómeno converge con el resurgimiento de las audiciones privadas, desarrolladas bajo el alero de músicos o mecenas modernos, que pretendieron institucionalizar nuevas prácticas artístico/culturales, basándose en el diálogo con otras esferas culturales (González, J. & Rolle, C., 2005, p. 51). Allí se difundieron otras tradiciones musicales, principalmente la francesa y la germana, que lentamente comenzaron a ingresar al ámbito de lo público con el desarrollo y masificación de las publicaciones especializadas, a principios del siglo xx (Ossandón, C. & Santa Cruz, E., 2005, p. 23).

La primera iniciativa, desde donde emergen estas nuevas voces disidentes, la presenta el grupo Los Diez, asociación de artistas que bajo el alero del poeta Pedro Prado ingresaron al campo cultural con una actitud de rebeldía estética que cuestionó los diversos cánones imperantes (Zaldívar, M., 2006, p. 73). Con este fin, y luego de haber logrado una cierta visibilidad en el ambiente intelectual de la época, crearon una revista. En el ámbito de la música, la revista *Los Diez* constituyó el primer medio en donde se difundieron partituras y ensayos de compositores europeos y chilenos. De los últimos, se publicó el trabajo de Pedro Humberto Allende, Adolfo Allende, Alfonso Leng, Alberto García y Acario Cotapos, quienes posteriormente formaron parte de la Sociedad Bach (García, E., 1916, noviembre, *Los Diez*, pp. 19-29; Rolland, R., 1916, diciembre, *Los Diez*, pp. 91-92).

En la revista se publicaba también una sección destinada a la crítica del ambiente artístico, la cual emergió como un contrapeso a la falta de órganos especializados para el desarrollo de dicha actividad. Previo a la irrupción de la revista, la esfera artística estaba limitada al canon de los críticos de los principales diarios de la capital: *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado* y *La Nación*. Frente a este escenario, la revista *Los Diez* se presentó como un medio independiente que pretendía articular la profesionalización del rubro artístico y de esta forma dinamizar la difusión de obras, al re-configurar el canon imperante.

Luego de la desaparición de la revista *Los Diez* en abril de 1917, las corrientes renovadoras de la esfera musical se mantuvieron en silencio hasta 1920, año en que fue creada la revista *Claridad*, órgano difusor de la FECH. Fundada por Raúl Yépes y Alberto Rojas Giménez, nació como una revista “concebida como un espacio donde fueran allí promovidas y discutidas las inquietudes que afligían al universitario” (Aranguiz, S., 2002, p. 188). Bajo

esta lógica, dicha publicación se dedicó a tratar las más variadas temáticas, debido a su condición de medio de difusión representante de toda la comunidad universitaria de la época. Por ende, no es de extrañar, considerando la cercanía que tuvo la FECH con las corrientes vanguardistas, que dicha revista se constituyera en el nuevo espacio de crítica y renovación musical. Fue a través de la sección denominada *Crónica Musical* que la labor de difusión artístico/musical ya empezada por *Los Diez* fuera continuada. Entre 1920 y 1924, los artículos musicales de la revista fueron elaborados por la pluma de Adolfo Allende —quien había sido un Hermano Decimal y posteriormente constituyó parte de la Sociedad Bach— y Fernando García Oldini, bajo el seudónimo de Ich Grole Nich (Ich Grole Nich, 1924, junio, *Claridad*, p. 5; Allende, A., 1921, agosto, *Claridad*, 21, p. 5). Esta postura crítica, iniciada en el salón y sistematizada por las emergentes publicaciones de arte, será lo que posteriormente inspiró la creación de la Sociedad Bach.

## 2. EL INICIO DE LA SOCIEDAD BACH

La Sociedad Bach nace como un conjunto coral fundado en 1917 por el abogado y músico Domingo Santa Cruz (Salas, V., 1951, p. 35). En sus inicios funcionó como una organización privada que, bajo la estructura informal de las tertulias, se dedicó a estudiar e interpretar las obras corales del compositor Johann Sebastian Bach. En 1923 la Sociedad Bach es reformulada con una ampliación de su rango de acción y producción. Esto, con el fin de ingresar a la esfera pública como un organismo de difusión y crítica musical.

El día 25 de diciembre de 1923 en la casa de Guillermo Echenique, secretario de la Sociedad, tuvo lugar la primera Asamblea General. Dicha reunión tuvo la característica de ser una instancia en donde se reformularon las premisas de la Sociedad, información que fue sociabilizada por circulares repartidas en el frontis de la Universidad de Chile y en la Biblioteca Nacional. Dicho documento fue reproducido el 6 de enero en el diario *La Nación*, y publicado íntegramente, junto a unas apreciaciones de Santiago Cruz Guzmán, en *El Diario Ilustrado* del día 7 del mismo mes. En esta última publicación se estableció que desde el día 1 de abril en adelante “La *Sociedad Bach* dará a conocer y generalizar en nuestro país la música coral por medio de audiciones, conferencias, publicaciones, etc., dirigiéndose a independizar nuestra vida musical de la ayuda extranjera” (Anónimo, 1924, 7 de Enero, *El Diario Ilustrado*, p. 5). De esta manera, y según se observa en el inicio del texto, la formación de la Sociedad Bach representó desde sus comienzos un ataque frontal contra la influencia de los músicos extranjeros —que en Chile eran principalmente italianos—, quienes desplegaban su trabajo de difusión desde el Conservatorio Nacional y el Teatro Municipal. Luego de esta interpelación en contra de los músicos “de la escuela de escuelas”, el texto se hizo cargo de

los empresarios, inculpándolos de perpetuar un estado de “incultura musical” al privilegiar sus intereses económicos antes que la difusión del “buen arte”. Para enfrentar estos males se presentó un proyecto de acción en donde se pidió la cooperación de toda persona interesada en el ambiente musical chileno. Es interesante constatar el hecho: de forma bastante clara se muestra en este artículo que los participantes de la Sociedad Bach consideraban su labor como una acción social que escapaba al ámbito exclusivo de los músicos, y que concernía a la sociedad chilena en su conjunto.

Otro artículo interesante de analizar, dado que también presentó a la Sociedad Bach como una organización destinada al mejoramiento de la cultura chilena en general, fue publicado pocos días antes por Francisco Madrid bajo el seudónimo de Mephisto en el diario *La Nación*, con el nombre “Las asociaciones Musicales, centros de cultura artística. La Sociedad Chilena Bach”. En este artículo, el autor analizó de forma general el rol de las asociaciones artísticas, para luego aseverar que las asociaciones musicales tienen como miras un verdadero refinamiento de la cultura, permeando a la sociedad en su conjunto. Al final del escrito el autor interpeló al Conservatorio Nacional y celebró la independencia que de aquel establecimiento tenía la Sociedad Bach (Mephisto, 1923, diciembre 29, *La Nación*, p. 18).

Con estos artículos, la Sociedad Bach ingresó a la esfera pública con un programa de acción bastante claro, basado en la “depuración” del ambiente artístico a través de la crítica sistemática del ambiente musical y la difusión de los compositores clásicos y contemporáneos ajenos a la tradición verista.

### 3. LOS LITIGIOS PÚBLICOS DE LA SOCIEDAD BACH EN CONTRA DEL MUNICIPAL Y EL CONSERVATORIO

La primera disputa pública en que se vio envuelta la Sociedad Bach contra las instituciones que perpetuaban la tradición italiana en materia musical, correspondió a una arremetida en contra del sistema de concesiones comerciales que regía la disposición y utilización del Teatro Municipal de Santiago. Todo comenzó con una publicación de Carlos Silva Vildósola en el diario *El Mercurio*. En dicho escrito, el autor relató los problemas prácticos que debía enfrentar la Sociedad Bach al momento de preparar sus conciertos, debido al alto costo que implicaba arrendar un local apropiado para el desarrollo de sus proyectos, problema que se acentuaba a causa de que la Sociedad Bach, dentro de su labor como órgano difusor de la “buena música”, rebajaba las entradas al precio de coste e, incluso, regalaba varias de estas a asociaciones educativas. Dicho esto, Silva Vildósola llamó la atención al intendente municipal para solicitarle la elaboración de un “*modus vivendi*” entre los intereses comerciales de las empresas concesionadas y las obras de difusión cultural

como las de la Sociedad Bach, argumentando que el Teatro Municipal, por principio rector, debía propiciar la difusión de los más altos conceptos artísticos, antes que los intereses comerciales que regían a las otras salas del país (Silva, C., 1924, noviembre 17, *El Mercurio*, p. 3).

Dos días después se publicó una secuela de dicha editorial firmada por el director de la Sociedad Bach, quien agradeció el apoyo brindado por el diario, y a su director, por haber destinado una editorial para abordar una problemática musical. En dicho texto se reforzaron las ideas ya mencionadas por Silva Vildósola, pero Santa Cruz fue un poco más allá al afirmar que es posible establecer el “*modus vivendi*” propuesto por el periodista, dado que “en la cesión que la Municipalidad hizo a la empresa explotadora se reserva el derecho de disponer del Teatro para obras de beneficencia o adelanto público” (El directorio de la Sociedad Bach, 1924, noviembre 19, *El Mercurio*, p. 3).

Seguido de dicho escrito, el 20 de noviembre se publicó en el mismo diario un artículo bajo la firma de “Un Aficionado”. El texto comienza felicitando al diario por publicar en el editorial temáticas de la música nacional, lo que implicaba, según sus propias palabras, que dicha materia se “[...] eleva a la categoría de cuestiones de primer orden, como lo son en todo país culto, las que se refieren a la difusión del gusto artístico” (“Un Aficionado”, 1924, noviembre 20, *El Mercurio*, p. 3). Dicho esto, el autor articuló una defensa de la labor social de la organización, estableciendo la acción de la Sociedad Bach como un proyecto que atendía a la sociedad en su conjunto y no solo a los músicos y amantes de la música. Es más, es interesante constatar que el autor llegó a argumentar que este fenómeno de re-estructuración artística estaba directamente relacionado con los cambios socio/políticos que sufría el país en un periodo controvertido de la historia de Chile, al expresar la necesidad de que “[...] la autoridad municipal se penetre de que el año en que vivimos es de renovaciones y de crisis y que al par de la Constitución de la República han de ponerse al día todas las instituciones” (“Un Aficionado”, 1924, noviembre 20, *El Mercurio*, p. 3). Este nexo entre política, cultura y arte, es fundamental para comprender el tono combativo de los escritos sobre el tema y, principalmente, para entender el devenir de la Sociedad Bach.

Estas tres publicaciones obligaron a que Alberto Mackenna —intendente de Santiago— tomara la palabra, lo que realizó los días 30 de noviembre y 3 de diciembre a través de dos entrevistas publicadas en *El Mercurio*. En la primera de estas, el intendente Mackenna adoptó las ideas anteriormente expuestas en la disputa, en donde se culpaba al sistema de concesiones comerciales que regía al Municipal, como el principal impedimento para el desarrollo de “buena música”. Según comentó el intendente, el sistema de concesiones era anacrónico, dado que solo se justificaba hacía ya decenas de años, cuando la inexistencia del ferrocarril impedía la llegada de obras al país. Dicho esto, propuso como solución la creación del cargo de un “director

artístico”, quien tendría el rol de discernir sobre los espectáculos apropiados, es decir, “con una mirada que escape al lucro y que beneficie al desarrollo del arte nacional” (Anónimo, 1924, noviembre 30, *El Mercurio*, p. 35).

Con respecto a la segunda entrevista publicada, llama la atención el hecho de que reproduce una conversación entre una “Sociedad Bach” que pregunta (tomando el rol de reportero) y el intendente que responde, lo cual fácilmente se puede interpretar como un reconocimiento tácito por parte de la Intendencia Municipal, de la labor cultural de dicha asociación. En este escrito, el señor Mackenna reforzó las ideas de su entrevista anterior. Incluso, recalcó que la idea de un “*modus vivendi*” propuesta por Silva Vildósola en la editorial de *El Mercurio* era utópica, dado que no creaba garantías, y que la única solución al problema era, según sus palabras, “[...] lisa y llanamente dejar sin efecto el contrato de cesión” (Directorio de la Sociedad Bach, 1924, diciembre 3, *El Mercurio*, p. 3).

Cuatro días después, se publicó en el mismo periódico un pequeño artículo firmado por Roxane<sup>2</sup>, apoyando las ideas del intendente, definiéndolas como revolucionarias y oportunas, en especial, debido al contexto político que, como ventaja producida por el golpe de Estado del mes de septiembre de 1924, permitía “[...] dictar decretos sin esperar la aprobación de la acta política [...]” (Roxane, 1924, diciembre 7, *El Mercurio*, p. 3). Este artificio forjado por la emisión de decretos de ley sería de gran utilidad para los fines de la Sociedad Bach, desde mediados de 1925. En este sentido, el argumento de Roxane fue casi una premonición de las facilidades que le entregaría dicho régimen al desarrollo del arte musical en Chile. Este último artículo fue el que cerró el alegato de la renovación del sistema administrativo del Teatro Municipal. Dicho litigio llevó a que el día 18 de diciembre la Junta de Vecinos publicara en *El Diario Ilustrado* la determinación de que “[...] faltando solo un año para la terminación del contrato con los señores Salvati y Farren, hubo acuerdo entre los miembros de la junta, para pedir la rescisión de dicho contrato” (La Honorable Junta de Vecinos, 1924, diciembre 18, *El Diario Ilustrado*, p. 9). Esto, con la excusa de que la Municipalidad dispusiera del Teatro para poder reparar los daños producidos por un incendio que el establecimiento había sufrido a finales de mayo.

A pesar del escrito anteriormente mencionado, al día siguiente, tanto en *El Mercurio* como en *El Diario Ilustrado*, se reprodujo íntegramente una circular emanada por la empresa Salvati y Farren. Esta fue la primera vez que

---

<sup>2</sup> Seudónimo que utilizaba la escritora, editora y poetisa Elvira Santa Cruz Ossa, quien fue la directora de la publicación infantil *El Peneca* y que constantemente publicó artículos en *La Nación* y *El Mercurio*, y en las revistas *Zig-Zag* y *Familia* (*Memoria chilena*, 2014).

los empresarios cuestionados por los diferentes agentes del debate tomaron la palabra. En dicho documento se expresó que, con respecto del artículo publicado por *El Diario Ilustrado*, se debía hacer la siguiente aclaración: a pesar de que la Municipalidad hubiese decidido realizar la reparación del edificio de forma independiente a la empresa concesionada, esta última había decidido mantener el contrato con la empresa hasta su término, que correspondía al 31 de diciembre de 1925. Pero, en función de no perjudicar a la empresa concesionada, se había decidido que esta desistiera la realización de tres espectáculos, limitándose únicamente a la realización de la temporada lírica de agosto y septiembre (Salvati, R. & Farren, A., 1924, diciembre 19, *El Diario Ilustrado*, p. 16).

Luego de la circular publicada por la empresa Salvati y Farren, la contienda tuvo casi un mes de silencio, el cual fue roto el día 13 de enero con la publicación de un memorial firmado por el directorio de la Sociedad Bach. En dicho documento se solicitaba la utilización de la sala del teatro un mínimo de 20 veces anuales entre el 15 de abril y el 15 de diciembre, sin presentarse cobros adicionales a los propios del uso de la sala. A cambio de dicha subvención, la Sociedad Bach se comprometía a fijar las entradas a precios de coste y dar gratuitamente cien asientos de anfiteatros y cien entradas de galerías a establecimientos públicos de educación (El Directorio de la Sociedad Bach, 1925, enero 13, *El Mercurio*, p. 15). Dicho escrito fue apoyado por una carta anónima enviada a *El Mercurio* (Anónimo, 1925, enero 14, *El Mercurio*, p. 3).

Todo concluyó a finales de abril cuando se publicó en *El Mercurio* una editorial titulada “Buenas noticias musicales”. En dicho artículo se informó sobre un acuerdo de la Junta de Vecinos que le entregó a la Sociedad Bach la libre utilización de la sala del Teatro Municipal para los fines de difusión cultural (Anónimo, 1925, abril 23, *El Mercurio*, p. 3). Esta disposición fue celebrada por el diario *La Nación* con motivo del primer concierto de la Sociedad Bach en el Teatro Municipal, mediante un artículo que se refirió al hecho inédito —según dicho medio— de que la Municipalidad subvencionara eventos artísticos (Anónimo, 1925, abril 25, *La Nación*, p. 10). La victoria que obtuvo la Sociedad Bach por sobre el sistema de concesiones del Teatro Municipal fue coronada por una última editorial de *El Mercurio* publicada el día 5 de mayo. En dicho escrito se reconoció a la agrupación como una institución de interés público que constituía una parte fundamental de la educación de la sociedad chilena (Anónimo, 1925, mayo 5, *El Mercurio*, p. 3).

El término del sistema de concesiones que permitía una utilización exclusiva de la sala del Municipal por parte de las compañías de ópera, constituyó un duro golpe al lirismo, que desde aquel momento comenzó su decadencia. Como efecto derivado, durante 1925 se produjo una explosión de conciertos sinfónicos, no solo por parte de la Sociedad Bach, sino también a cargo de directores individuales y músicos que vieron en la renovación del ambiente

una oportunidad para presentar una amplia gama de obras que hasta el momento no habían sido interpretadas en el país.

El punto más álgido lo constituyó la primera semana de junio, cuando se ofrecieron cuatro conciertos (Anónimo, 1925, junio 2, *El Mercurio*, p. 9). Fueron varios los artículos que alabaron el explosivo aumento de conciertos en la capital (Anónimo, 1925, mayo 31, *El Mercurio*, p. 11; Anónimo, 1925, junio 2, *El Mercurio*, p. 9; Lohengrín, 1925, junio 5, *El Diario Ilustrado*, p. 11; Anónimo, 1925, junio 6, *El Diario Ilustrado*, p. 12; Anónimo, 1925, mayo 31, *El Diario Ilustrado*). Dicha dinamización del ambiente musical podría ser interpretada como otra victoria para la Sociedad Bach, esto, al haber incentivado a otros directores e instrumentistas para que fueran parte de las pretensiones generales de diversificación en la interpretación musical en Chile. Pero los acontecimientos que a continuación serán narrados refutan claramente esta afirmación.

Posterior a la realización de los cuatro conciertos, la prensa no escatimó energías en llenar de elogios a dichas iniciativas, tal como la crítica supuestamente “especializada” acostumbraba en aquella época. Con respecto al concierto del director Casanova y el violinista Tritini, la crítica consagró a la audición como un éxito (Lohengrín, 1925, junio 6, *El Diario Ilustrado*, p. 12; Juan Cristóbal, 1925, junio 6, *La Nación*, p. 6). La atención se fijó particularmente en la interpretación que hizo el director Casanova de la “Sinfonía Doméstica” de Strauss, obra compuesta en 1903 y que supuestamente había sido interpretada por primera vez en Chile. Frente a esta interpretación la prensa fue generosa en elogios, la única excepción fue el crítico F.O.P., quien fue más cauteloso, al expresar que “es difícil emitir un juicio muy definitivo ante una primera audición de esta composición heterogénea, que está fuera por muchas razones de lo que conocemos de Strauss” (F.O.P., 1925, junio 6, *El Mercurio*, p. 9). Estas apreciaciones fueron la excepción a la norma de un conjunto de críticos sesgados por la fe en un aparente progreso cultural.

Lamentablemente quedó en evidencia la fragilidad de esta “revolución cultural” cuando se publicó en *El Mercurio* un escrito denominado “Oh! Los entendidos”. Dicho trabajo expuso, como metáfora, una simpática anécdota culinaria en donde el célebre gastrónomo francés Charles Monsolet fue engañado por su amigo Chavette, quien, al invitarlo a comer, le dio platos vulgares disfrazándolos con nombres “pomposos y elegantes”. Esto, para referirse a uno de los engaños más grandes en que había caído el público chileno y la crítica especializada: la alabada “Sinfonía Doméstica” de Strauss, tan en boga de los “entendidos chilenos”, nunca había sido interpretada. En su lugar, el director Casanova había presentado la “Sinfonía Op. 12” del mismo compositor, pero de calidad y características completamente distintas. Frente a esta situación, el autor anónimo ridiculizó a los críticos de los principales diarios



(*El Mercurio*, *El Diario Ilustrado* y *La Nación*) al citar párrafos de sus críticas en donde estos analizaron la obra e interpretaron las temáticas que debían representar (ya sea la vida cotidiana, la familia y el hogar); incluso se hizo alusión a Lonhegrín, quien aparentemente pudo “ver” la representación del Padre, la Madre y el Hijo, en una obra que no contenía dichas representaciones (Anónimo, 1925, junio 24, *El Mercurio*, p. 3).

Frente a esta situación, Santa Cruz, haciéndose cargo de la misión autoimpuesta por la Sociedad Bach de velar por el buen desenvolvimiento del arte musical en Chile, se vio en la obligación de expresar una protesta pública en la prensa. En su escrito criticó duramente la complicidad en que cayó la prensa al no haber actuado, luego de que el engaño se había vuelto de conocimiento público. Lo cual venía a demostrar, según argumentó, que en Chile, en materia musical, todavía regían los intereses creados y la poca seriedad (Santa Cruz, D., 1925, junio 25, *El Mercurio*, p. 3).

Paradójicamente la respuesta a esta protesta no surgió de los críticos interpelados, ni tampoco del director Casanova, sino de Adolfo Allende, quien, aparte de ser crítico musical y hermano del compositor Humberto Allende, formaba parte de la Sociedad Bach. Discrepando de las opiniones de Santa Cruz, Allende expresó que Casanova incurrió en “una simple alteración del programa”. Esto bajo el argumento de que las aduanas de Valparaíso habrían atrasado la entrega de las partituras de la obra, lo que, según Allende, forzó a Casanova a realizar “un cambio de última hora” (Allende, A., 1925, junio 26, *El Mercurio*, p. 3).

Frente a esta respuesta, Santa Cruz publicó otro artículo defendiendo su posición, donde argumentó que las excusas entregadas por Allende no tenían sentido, dado que una pieza sinfónica no se “ensaya a última hora”. Además, expresó que dicha obra no era interpretable con los medios del Chile de la época, dado que implicaba la utilización de varios instrumentos inexistentes en el Santiago de 1925 (Santa Cruz, D., 1925, junio 27, *El Mercurio*, p. 3). La disputa tocó fin el día 28 de junio con una última publicación de Allende, quien sin hacerse cargo de las últimas críticas de Santa Cruz, expresó que no seguiría con su argumentación y que esperaba, según sus palabras, “[...] que en el futuro tanto la empresa artística Tritini-Casanova, como la Sociedad Bach, marchen guiados por el mismo ideal” (Allende, A., 1925, junio 25, *El Mercurio*, p. 27). Llama la atención que dicho documento, a diferencia de los tres anteriores, no fue publicado en las páginas editoriales de *El Mercurio*, sino que se le restó importancia a la contienda al ser publicado en las páginas específicamente de arte. Dada esta situación, Santa Cruz no publicó ningún otro escrito sobre el tema. Es interesante constatar el sostenido silencio de los agentes involucrados —tanto Casanova como los críticos de los principales diarios de la capital—. Santa Cruz intentó revivir la disputa contra Casanova enviando a todos los diarios una crítica de una controvertida interpretación

de la Novena Sinfonía de Beethoven que presentó dicho director un mes después. Dichos medios, obrando según sus intereses y de acuerdo a lo ya acontecido entre el director de la Sociedad Bach y Adolfo Allende, decidieron no publicar dicho escrito (Santa Cruz, D., 2007, p. 182). Por ende, fueron los mismos críticos, que en otras ocasiones aplaudían y apoyaban férreamente las iniciativas de Santa Cruz y sus compañeros, que con su silencio impidieron que los alegatos de la Sociedad Bach fueran escuchados.

A finales de 1925, la acción de la Sociedad Bach tomó un nuevo giro dentro de un contexto político de convulsión social que en repetidas ocasiones rompió la “estabilidad” institucional. Desde el regreso de Alessandri en 1925, Chile fue regido por medio de decretos-leyes que, junto con mermar el sistema democrático, permitieron un mayor dinamismo en el desarrollo de reformas frente a una sociedad que clamaba por cambios estructurales. Este complejo escenario fue el telón de fondo en el cual se desarrollaron los primeros litigios sobre el sistema educativo artístico/musical, donde la Sociedad Bach ingresó a la política institucional como un actor activo en las discusiones, reformas y decretos que dieron lugar a la posterior reforma de 1928.

Todo comenzó el día 13 de octubre con la publicación del decreto-ley N° 605 en el diario *El Mercurio* (Anónimo, 1925, octubre 13, *El Mercurio*, p. 3), documento que luego fue reproducido en *La Nación* (Barros, L. & Fenner, O., 1925, octubre 25, *La Nación*, p. 13). Dicho decreto establecía y reglamentaba un concurso periódico destinado a becar a alumnos de las artes plásticas para complementar sus estudios en Europa.

Respecto a esta loable iniciativa, el Directorio de la Sociedad Bach publicó una carta en el diario *La Nación* del día 29 de octubre. En dicho escrito elogió la labor realizada por el ministro, para luego argumentar que el decreto-ley N° 605 estaba influenciado por un viejo prejuicio de la sociedad chilena, en donde se menospreciaba el arte musical, que constantemente era dejado de lado en las materias oficiales (Directorio de la Sociedad Bach, 1925, octubre 29, *La Nación*, p. 3).

Dos días después, el alegato fue apoyado por un editorial de *El Mercurio* escrito por Carlos Silva Vildósola (Vildósola, C., 1925, octubre 31, *El Mercurio*, p. 3). La protesta dio rápidos frutos y Domingo Santa Cruz fue citado por el subsecretario de instrucción pública Enrique Bahamonde, quien cooperó con la institución al crear el decreto de ley N° 707: primera ley musical chilena que vino a corregir la omisión del decreto de ley N° 605 (Anónimo, 1933, junio 6, *Aulos*, p. 4).

Atentos a la buena disposición que había presentado el Ministerio de Instrucción Pública para acoger las demandas sobre educación musical, la Sociedad Bach comenzó una campaña para reformar la organización del Conservatorio Nacional.

En este periodo, el Conservatorio carecía de cursos de historia del arte, literatura y otras disciplinas. Además, para ingresar al establecimiento los estudiantes se veían obligados a abandonar sus estudios primarios, dejando un vacío de conocimiento que les impedía interactuar y comprender su entorno. Junto a esto, como argumentó la Sociedad Bach, las mallas curriculares se separaban entre músicos de interpretación y de dirección, impidiendo una comprensión cabal de la disciplina musical por parte del alumno. La Sociedad Bach en sus escritos siempre fue enfática al expresar lo estéril que era pretender crear músicos bajo las doctrinas burguesas de división de tareas en función de formar —según la expresión que se le atribuye a Enrique Soro— “obreros del arte”. En contraste con dicha perspectiva, la Sociedad Bach defendía una enseñanza amplia que considerase el ámbito de las humanidades, el arte, la historia y su rol social en la comunidad. Todo esto, bajo la consigna de que el arte era inseparable de la sociedad en el que fue creado y solo puede ser comprendido desde una óptica amplia (Santa Cruz, D., 1927, marzo 26, *Marsyas*, p. 81).

El primer punto sobre el cual se centró la iniciativa fue el hecho de que un decreto-ley con fecha del 20 de agosto estipulaba que, a diferencia de la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional era considerado una institución secundaria, e incluso dentro de esta categoría se encontraba en un nivel inferior, que compartía con el Instituto de Sordomudos y Ciegos (Alessandri, A. & Masa, J., 1925, agosto 21, *El Diario Ilustrado*, p. 12). Estas circunstancias, que a los ojos actuales pueden parecer cómicas, eran de gran seriedad, al perpetuar una situación que menoscababa los fondos del establecimiento.

Frente al poco interés que mostraba el Conservatorio sobre estos temas, la Sociedad Bach optó por acercarse de forma individual al Ministerio de Instrucción Pública para presentar una propuesta de reforma de la educación musical (Santa Cruz, D., 1927, mayo, *Marsyas*, p. 76). Esta iniciativa tuvo una buena recepción del ministro, y el día 21 de noviembre se publicó en *El Mercurio* una pequeña noticia con el siguiente título: “Se reformará la enseñanza de la música. Comisión designada para estudiar esta materia”. En dicho artículo se presentaron los nombres que formaron la comisión destinada a establecer un plan de reconfiguración de todas las instituciones públicas de enseñanza musical. En la nómina se encontraban el subsecretario de la Universidad de Chile, Carlos Mondaca; Enrique Soro y el profesor Raúl Hugel, en representación del Conservatorio Nacional; Domingo Santa Cruz, en representación de la Sociedad Bach; y el compositor Humberto Allende. La importancia de dicho documento radica en que, por un lado, puso en marcha el proceso de reforma de la Sociedad Bach, y en segundo lugar, situó a dicha institución a la misma altura que el Conservatorio Nacional, legitimándola como un interlocutor válido en materia de educación artística a nivel nacional (Anónimo, 1925, noviembre 21, *El Mercurio*, p. 15). Las conclusiones de dicha comisión se convirtieron

en el decreto-ley N° 801, el cual estableció que el Conservatorio Nacional se convertiría en una escuela universitaria, dividida en tres secciones: estudios teóricos y composición musical; estudios pedagógicos musicales; y estudios instrumentales y de canto. De esta forma, se erradicaba la tendencia a formar solo intérpretes técnicos, sin mayor conocimiento sobre temas generales. Esta medida tenía el fin de velar por una formación más completa de los músicos (Anónimo, 1925, diciembre 23, *El Diario Ilustrado*, p. 15).

A pesar de estos esfuerzos, con el inicio de la administración de Emiliano Figueroa se acabaron las circunstancias especiales que habían permitido la rápida elaboración de decretos-ley<sup>3</sup>. Bajo la nueva administración, Alamiro Huidobro asumió como ministro de instrucción pública y dejó sin efecto la reforma, de modo que las puertas de la política institucional le fueron vetadas a Santa Cruz y sus compañeros.

El ambiente político de 1925 que había permitido a la Sociedad Bach abordar una fuerte arremetida contra el sistema de educación musical y consolidarse como un actor de la política institucional, fue bastante similar al de 1927, cuando asumió Aquiles Vergara como ministro de instrucción pública, bajo la administración de Ibáñez, quien puso en marcha una amplia reforma a todo el sistema educacional, a través de la utilización de decretos-ley (Anónimo, 1927, abril 10, *El Mercurio*, p. 25). Esto, dentro de un ambicioso programa de reformas que diferentes historiadores han definido como “la modernización autoritaria” (De Ramón, A., 2004, p. 128).

En este contexto se forjó una clara oportunidad para que la Sociedad Bach luchara por la implementación del decreto-ley N° 801. Con dicho fin, a mediados de marzo el directorio de la Sociedad Bach envió al nuevo ministro un documento que proponía la elaboración de un nuevo proyecto que insertase la rama musical en la reorganización general que se estaba exigiendo desde varios sectores sociales. Pero el nuevo ministro era partidario del maestro Soro y no veía con buenos ojos a la Sociedad Bach (Vergara, A., 1955, p. 759).

A pesar de esto, las conversaciones entre el oficialismo y la Sociedad Bach se dinamizaron con la elección de Enrique Molina como superintendente de Educación, a finales de abril (Scott, H., 2009, p. 173). Molina rápidamente acogió las demandas de las escuelas de arte y accedió a reunirse con Santa Cruz. Esto se comprende, dado que Molina durante su carrera intelectual fue uno de los principales filósofos que precipitaron la caída del positivismo y la emergencia de las tendencias metafísicas (Jaksic, I., 2013, p. 139), acercándolo a las tendencias artísticas de la Sociedad Bach.

---

<sup>3</sup> El gobierno de Emiliano Figueroa constituyó el regreso a la institucionalidad constitucional.

En el contexto que describíamos anteriormente, la ya difícil relación entre las autoridades del Conservatorio Nacional y la Sociedad Bach se volvió insostenible, produciendo que ambas instituciones se enfrentaran de forma irreconciliable. Dicha pugna salió a la luz pública cuando el ya aludido Armando Carvajal renunció a dicho establecimiento educacional. La prensa hizo eco de la situación, y en el editorial de *El Mercurio* del día 7 de mayo se publicó un pequeño escrito que, junto con exponer las razones de la renuncia, expresó una crítica a la educación impartida por el Conservatorio Nacional y su poca capacidad de innovación (Anónimo, 1927, mayo 7, *El Mercurio*, p. 3).

Luego de siete días de la publicación de dicho documento, apareció en las páginas del mismo diario un segundo editorial con motivo de la elección del Director General de Enseñanza Artística, quien tendría la responsabilidad de elaborar una reforma destinada a modernizar las academias de Bellas Artes. Esta publicación, escrita por Carlos Silva Vildósola, criticó duramente al Conservatorio, para luego expresar su fe en que la inminente reorganización de la educación artística no se iba a desarrollar bajo el alero de los intereses creados, al expresar que “[...] tenemos fundados motivos para creer que han pasado los tiempos en que estas materias se confiaban a distinguidos caballeros de buena voluntad y más o menos aficionados” (Anónimo, 1927, mayo 12, *El Mercurio*, p. 3). Como se observa en la cita anterior, el director de *El Mercurio* hizo alusión a uno de los múltiples vicios que caracterizaban a la política de la época, que derivaban del concepto de “Lógica estatal oligárquica” acuñado por el historiador Enrique Fernández, fenómeno de utilización de las instancias institucionales en función de los intereses personales de la elite, que se caracterizó por la entrega arbitraria de cargos públicos (Fernández, E., 2003, p. 71). Paradójicamente, el editorial de Silva Vildósola fue acompañado por una noticia que en *El Mercurio* del mismo día llevaba el siguiente título: “Don Alberto Mackenna será Director General de Enseñanza Artística” (Anónimo, 1927, mayo 12, *El Mercurio*, p. 11). Este nombramiento rompía de forma inmediata todas las expectativas del director de *El Mercurio*, dado que, a pesar que Alberto Mackenna había sido el intendente de Santiago que ayudó activamente a la Sociedad Bach en su campaña en contra del sistema de concesiones del Teatro Municipal, no pasaba de ser más que un aficionado, por lo cual su nombramiento solo se explica por el hecho de haber sido el primo del ministro de instrucción pública. Por su parte, el ministro Vergara, al publicar sus memorias un tiempo después, se defendió contra las críticas sobre su criterio de selección al nombrar a su primo, argumentando que prefirió nombrar a un hombre con amplia cultura general, pero no técnico, para poder armonizar los puntos de vista casi siempre “apasionados de los artistas” (Vergara, A., 1955, p. 778).

Al día siguiente se publicó un segundo decreto que designaba a las personas que tendrían el puesto de consejeros en las distintas ramas educacionales;

Santa Cruz fue designado “miembro del consejo de enseñanza artística, en representación de la Sociedad Bach” (Anónimo, 1927, mayo 13, *El Mercurio*, p. 11). Ni Enrique Soro ni otro profesor del Conservatorio Nacional obtuvieron cargos, lo que dejó a Santa Cruz como el único representante sobre materia musical frente al Director de Enseñanza Artística. A pesar de esto, la designación molestó profundamente a Santa Cruz, quien en sus memorias expresó que sintió la aceptación del cargo por parte del ex intendente como una intromisión (Santa Cruz, D., 2007, p 242). Esta situación gatilló la publicación de una carta de considerable extensión firmada por el Consejo directivo de la Sociedad Bach. Dicho documento criticó la mala disposición de la directiva del Conservatorio Nacional para desarrollar una reforma a la enseñanza musical. Por lo cual, según concluyó Santa Cruz, la responsabilidad recaía netamente en el Gobierno, quien debía decidir entre el Conservatorio y la Sociedad Bach (Directorio de la Sociedad Bach, 1927, mayo 14, *El Mercurio*, p. 3).

El mismo día de la publicación de la carta firmada por la Sociedad Bach, Alberto Mackenna le envió una carta personal a Santa Cruz, en la cual el ex intendente le expresó su intención de conocer sus propuestas de reforma para comenzar a trabajar en conjunto (Santa Cruz, D., 2007, p. 242). Es más, en consideración de que el ministro Vergara no era afín a las ideas e intereses de la Sociedad Bach, el nombramiento de Mackenna fue de gran ayuda para la Sociedad Bach.

Al día siguiente se publicó una carta anónima en *El Mercurio* que, desconociendo el documento anteriormente expuesto, apoyó las ideas expresadas por Silva Vildósola y la Sociedad Bach, pidiéndole encarecidamente al nuevo Director General de Enseñanza Artística que desplegara una obra de modernización del Conservatorio Nacional (Anónimo, 1927, mayo 15, *El Mercurio*, p. 9). Frente a estas constantes críticas y acusaciones que sufrió el Conservatorio, llama la atención el silencio mantenido por las autoridades a cargo de dicho establecimiento.

En este contexto se comenzó a desarrollar el proyecto de reforma que debía regir desde 1928, pero con la renuncia de Aquiles Vergara en septiembre de 1927, en protesta de la intervención que sufrió en su cartera por parte de los ministros Darío Salas y Pablo Ramírez (Scott, H., 2009, p. 174), se hizo evidente que las mismas “circunstancias especiales” que permitieron el desarrollo de intensas reformas en materia artística, las hicieron extremadamente frágiles a los cambios de administración. Esto, debido a que, con la designación de José Santos Salas como ministro de instrucción pública, el proyecto fue nuevamente derogado. Para suerte de la Sociedad Bach, Santos estuvo pocos meses en la cartera y a finales de 1927 asumió el escritor Eduardo Barrios, quien fue parte del ya nombrado grupo Los Diez, por lo cual puso en marcha, una vez más, la reforma (Anónimo, 1927, noviembre 26, *La Nación*, p. 6).

A pocos días de haber asumido el nuevo ministro, se informó en *El Diario Ilustrado* sobre la reunión de una comitiva dedicada a la reforma de la enseñanza musical, formada por “[...] el director del Conservatorio Nacional de Música, señor Enrique Soro y los profesores de este plantel señores Stemfor, Debruysire, Carvajal, Leng, Santa Cruz, Bisquert y María Luisa Sepúlveda” (Anónimo, 1927, noviembre 27, *El Diario Ilustrado*, p. 5). Nótese que en la nómina Santa Cruz, Leng y Carvajal, fueron nombrados como docentes del establecimiento, lo que implica que a esta altura ya habían ingresado a la planta de profesores que debía regir desde 1928 con la reforma. En dicha reunión, según expresó la misma noticia, primó el acuerdo y se creó un amplio proyecto de reforma del Conservatorio Nacional y de la enseñanza musical pública, que debía ser ratificado por el Presidente de la República, quien se encontraba en Valparaíso. Según expresó un documento publicado en el diario *El Mercurio* a finales de enero, el proyecto consistía en la modificación de los programas de enseñanza de la institución, agregando cursos de orden general (historia política y del arte), a fin de subsanar las materias trabajadas en la educación secundaria, y se establecía la obligatoriedad de cursar la enseñanza primaria a todo alumno que ingresara al establecimiento. Dicha malla separaba a los estudiantes entre compositor, director, instrumentista y profesor de música, con el fin de lograr una enseñanza especializada y, así, subsanar la escasez de compositores chilenos (Anónimo, 1928, enero 24, *El Mercurio*, p. 16).

Tres días después, *El Mercurio* publicó una noticia que hablaba de la ratificación del proyecto por parte del ministro de educación y su envío definitivo al Presidente (Anónimo, 1928, enero 27, *El Mercurio*, p. 3). El proyecto fue finalmente aprobado el 28 de enero y entró en vigencia en marzo del mismo año (Anónimo, 1928, enero 28, *El Mercurio*, p. 11). Con la reforma, Enrique Soro se vio obligado a dejar el puesto de director del Conservatorio Nacional, cargo que le fue otorgado a Armando Carvajal, lo que aseguró que el nuevo proyecto fuera puesto en marcha (Santa Cruz, D., 2007, p. 268).

#### CONCLUSIÓN

A través de sus publicaciones en los medios nacionales, la Sociedad Bach estableció una crítica a ciertos patrones artísticos de la esfera musical chilena. Uno de los pilares de su acción fue la pretensión de desarticular la hegemonía institucional y cultural que tenía la ópera italiana, y junto a esto, combatir las prácticas “aristocratizantes” que se desarrollaban al interior del Teatro Municipal, las cuales eran legitimadas por la formación que recibían los músicos en el Conservatorio Nacional. De esta forma hicieron eco a las demandas de la emergente clase media y las llevaron al terreno de la interpretación musical.

La música, al ser un espacio de producción de sentimientos y subjetividades, le entregó a la Sociedad Bach un espacio para construir y llevar a la esfera pública nuevas formas de concebir el rol de la música en la sociedad. Bajo esta lógica, sus críticas no respondieron a las dinámicas de las políticas tradicionales, que pretendían —y pretenden— justificar sus discursos en función de argumentos objetivos o “racionales”, sino que, en contraste con dicha perspectiva, los integrantes de la Sociedad Bach defendieron e interpellaron a la estética para discutir y criticar tanto problemáticas de orden artístico, como de orden político o coyuntural.

Por esto la Sociedad Bach contribuyó desde una esfera artístico/intelectual a acentuar el sentimiento de crisis política y social en Chile entre 1925 y 1928, haciendo eco de las demandas que emergían desde diversos sectores de la sociedad que ponían en tela de juicio al sistema social imperante en el país durante de la primera mitad del siglo xx. La influencia política que llegó a tener dicha agrupación quedó manifestada en las reformas que lograron llevar a cabo en el área artística del sistema educacional chileno, consiguiendo permear otras esferas de la política desde un ámbito que se había pretendido totalmente ajeno al devenir nacional.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. FUENTES PRIMARIAS

#### A) DIARIOS

Todos los periódicos señalados se publicaron en Santiago de Chile.

Mephisto. (1923, diciembre 29). “Las asociaciones Musicales, Centros de cultura artística. La Sociedad Chilena Bach”. *La Nación*, p. 18.

Anónimo. (1924, enero 7). “La gran Sociedad Musical ‘Bach’. Bases generales de su fundación”. *El Diario Ilustrado*, p. 5.

Silva, C. (1924, noviembre 17). “Difusión de la cultura Musical”. *El Mercurio*, p. 3.

El directorio de la Sociedad Bach. (1924, noviembre 19). “La Sociedad Bach y el Teatro Municipal”. *El Mercurio*, p. 3.

Aficionado. (1924, noviembre 20). “La música y el Teatro Municipal”. *El Mercurio*, p. 3.

Anónimo. (1924, noviembre 30). “El Teatro Municipal deber ser el verdadero templo nacional del arte. Dos palabras con el intendente de Santiago”. *El Mercurio*, p. 35.

Directorio de la Sociedad Bach. (1924, diciembre 3). “La Sociedad Bach, el intendente de Santiago y el Teatro Municipal”. *El Mercurio*, p. 3.

Roxane. (1924, diciembre 7). “Trabajemos por la cultura musical de Chile”. *El Mercurio*, p. 3.



- La Honorable Junta de Vecinos. (1924, diciembre 18). "La reconstrucción del Teatro Municipal se hará en breve. Para proceder a dicha reconstrucción, se pedirá la rescisión del contrato con la Empresa Salvati y Farren". *El Diario Ilustrado*, p. 9.
- Salvati, R. & Farren, A. (1924, diciembre 19). "La concesión del Teatro Municipal, una aclaración". *El Diario Ilustrado*, p. 16.
- El Directorio de la Sociedad Bach. (1925, enero 13). "El Teatro Municipal y la Sociedad Bach". *El Mercurio*, p. 15.
- Anónimo. (1925, enero 14). "Una academia artística". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1925, abril 23). "Buenas noticias musicales". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1925, abril 25). "Los conciertos de la Sociedad Bach, en el teatro Municipal". *La Nación*, p. 10.
- Anónimo. (1925, mayo 5). "Educación por la música". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1925, mayo 31). "Música". *El Mercurio*, p. 11.
- Anónimo. (1925, junio 2). "Los Conciertos de la semana". *El Mercurio*, p. 9.
- Lohengrín. (1925, junio 5). "Música". *El Diario Ilustrado*, p. 11.
- Anónimo. (1925, junio 6). "El 4º Concierto de Tritini-Casanova. Ayer tarde en el Teatro Victoria". *El Diario Ilustrado*, p. 12.
- F.O.P. (1925, junio 6). "El concierto sinfónico de ayer". *El Mercurio*, p. 9.
- Anónimo. (1925, mayo 31). "Los cuatro conciertos". *El Diario Ilustrado*.
- Lohengrín. (1925, junio 6). "El 4º Concierto de Tritini-Casanova. Ayer tarde en el Teatro Victoria". *El Diario Ilustrado*, p. 12.
- Juan Cristóbal. (1925, junio 6). "La audición sinfónica de ayer". *La Nación*, p. 6.
- Anónimo. (1925, junio 24). "Oh! Los entendidos". *El Mercurio*, p. 3.
- Santa Cruz, D. (1925, junio 25). "La Sinfonía Doméstica de Strauss: Mi protesta". *El Mercurio*, p. 3.
- Allende, A. (1925, junio 26). "La doméstica de Strauss". *El Mercurio*, p. 3.
- Santa Cruz, D. (1925, junio 27). "Ante la suplantación". *El Mercurio*, p. 3.
- Allende, A. (1925, junio 25). "Conciertos Sinfónicos: Para terminar". *El Mercurio*, p. 27.
- Barros, L. & Fenner, O. (1925, octubre 25). "El decreto-ley que establece un concurso público para optar al 'premio Europa'". *La Nación*, p. 13.
- Directorio de la Sociedad Bach. (1925, octubre 29). "Salvemos una omisión". *La Nación*, p. 3.
- Anónimo. (1925, octubre 31). "Artistas al extranjero". *El Mercurio*, p. 3.
- Alessandri, A. & Masa, J. (1925, agosto 21). "Los Nuevos Sueldos del profesorado primario y normal. Son fijados por un decreto-ley dictado ayer". *El Diario Ilustrado*, p. 12.
- Anónimo. (1925, noviembre 21). "Se reformará la enseñanza de la música. Comisión designada para estudiar esta materia". *El Mercurio*, p. 15.

- Anónimo. (1925, diciembre 23). "Organización y plan de estudios de la enseñanza musical. Se crea el Consejo de Enseñanza musical". *El Diario Ilustrado*, p. 15.
- Anónimo. (1927, abril 10). "Ha renunciado el Rector de la Universidad de Chile, don Claudio Matte. El ministro señor Vergara declara en el Consejo de instrucción pública que el Gobierno reformará la enseñanza por medio de decretos". *El Mercurio*, p. 25.
- Anónimo. (1927, mayo 7). "El Conservatorio de música". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1927, mayo 12). "La Polémica musical". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1927, mayo 12). "Don Alberto Mackenna será Director General de Enseñanza Artística". *El Mercurio*, p. 11.
- Anónimo. (1927, mayo 13). "Ayer fue nombrado el Director de Enseñanza Artística". *El Mercurio*, p. 11.
- Directorio de la Sociedad Bach. (1927, mayo 14). "Alrededor de la reforma de la enseñanza musical: exposición de la Sociedad Bach". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1927, mayo 15). "Enseñanza artística". *El Mercurio*, p. 9.
- Anónimo. (1927, noviembre 26). "Eduardo Barrios es novelista: El ministro de instrucción don Eduardo Barrios recibió un significativo homenaje". *La Nación*, p. 6.
- Anónimo. (1927, noviembre 27). "La reforma de la enseñanza musical". *El Diario Ilustrado*, p. 5.
- Anónimo. (1928, enero 24). "Los planes de estudio del Conservatorio Nacional de Música serán reformados". *El Mercurio*, p. 16.
- Anónimo. (1928, enero 27). "Materias educacionales que serán sometidas al Presidente Ibáñez". *El Mercurio*, p. 3.
- Anónimo. (1928, enero 28). "Decretos de gran importancia educacional firmó ayer el Presidente de la República". *El Mercurio*, p. 11.

B) REVISTAS

- García, E. (1916, noviembre). "Schumann". *Los Diez*, II, pp. 19-29.
- Rolland, R. (1916, diciembre). "Beethoven". *Los Diez*, III, pp. 91-92.
- Los Diez. (1921, agosto). "Chopin, Schumann y Debussy como bajativos". *Claridad*, 21, p. 5.
- Ich Grole Nich. (1924, junio). "El palomillismo en la música italiana". *Claridad*, 122, p. 5.
- Santa Cruz, D. (1927, mayo). "Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural". *Marsyas*, 3, p. 76.
- Anónimo. (1933, junio 6). "La Sociedad Bach y su misión histórica". *Aulos*, VI, p. 4.

## II. FUENTES SECUNDARIAS

- Aránguiz, S. (2002), *¿Renovarse o Morir? La Federación de Estudiantes de Chile y la revista Claridad, 1920-1926*, Santiago, Universidad Finis Terrae.
- Barros, Luis & Vergara, X. (2007), *El modo de ser aristocrático: el caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, Santiago, Ariadna Eds.
- Claro, S. & Urrutia, J. (1973), *Historia de la música en Chile*, Santiago, Orbe.
- De Ramón, A. (2004), *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días*, Santiago, Catalonia.
- Edwards, J. (1968), *Crónicas del centenario*, Santiago, Zig-Zag.
- Fernández, E. (2003), *Estado y Sociedad en Chile 1891-1931: El Estado excluyente, la lógica estatal oligárquica y la formación de la sociedad*, Santiago, LOM.
- Gazmuri, C. (2001), *El Chile del centenario: los ensayistas de la crisis*, Santiago, Universidad Católica.
- González, J. & Rolle, C. (2005), *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Universidad Católica de Chile.
- Guarda, E. (2012), *La orquesta en Chile: génesis y evolución*, Santiago, SCD.
- Grout, D. & Palisca, C. (1999), *Historia de la música occidental*, Vol. II, Madrid, Alianza.
- Jaksic, I. (2013), *Rebeldes académicos: La filosofía chilena desde la independencia hasta 1989*, Santiago, UDP.
- Jara, A. (1992), “Los Salones literarios en su vida interna. Paralelo entre la experiencia chilena y francesa”, en *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*, Santiago, Vivaria.
- Memoria chilena. (2014), Elvira Santa Cruz Ossa (1886-1960), recuperado el 7 de marzo de 2014, desde el Sitio web *Memoria chilena*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-608.html>
- Ossandón, C. & Santa Cruz, E. (2005), *El estallido de las formas: Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago, LOM.
- Pereira, E. (1957), *Historia de la música en Chile 1850-1900*, Santiago, Universidad de Chile.
- Santa Cruz, D. (2007), *Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, Santiago, Ediciones PUC.
- Salas, V. (1951), *La creación musical en Chile*, Volumen II, Santiago, Universidad de Chile.
- Salazar, G. & Pinto, J. (1999-2004), *Historia contemporánea de Chile*, Volumen II, Santiago, LOM.
- Scott, H. (2009), *Pensando el Chile nuevo. Las ideas de la revolución del teniente y el primer gobierno de Ibáñez*, Santiago, Centro de estudios bicentenario.
- Subercaseaux, B. (2004), *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, Santiago, LOM.
- Vergara, A. (1955), *Criba de recuerdos, memorias: mi odisea ministerial*, La Paz, Talleres tipográficos E. Burillo.

- Vicuña, M. (2001), *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*, Santiago, Sudamericana.
- Zaldívar, M. (2006), “Literatura: La Fructífera producción de un siglo”, en *100 años de cultura chilena 1905-2005*, Santiago, Zig-Zag.

# HISTORIA TERRITORIAL DE COLCHAGUA DURANTE EL SIGLO XX

*Juan Guillermo Miranda Navarro\**

## INTRODUCCIÓN

La historiografía territorial ha sido una especialidad que en Chile recién ha estado dando sus frutos, sobre todo a partir de las diferentes tesis que se realizan año tras año en las facultades de historia de Chile. Este énfasis en lo particular por sobre lo total o nacional surge por dos inquietudes que las nuevas generaciones de historiadores tienen: la renovación de la disciplina historiográfica a través de nuevos objetos de estudio y nuevos métodos de análisis, en donde la historiografía regional tiene mucho que proponer en su enfoque diferente y particular; historiografía que cuenta con sus propios tiempos, diferentes de los nacionales y totalizadores<sup>1</sup>, por una parte, además de una creciente expectativa en cambios políticos que logren una mayor autonomía y participación de los beneficios del desarrollo económico por parte de las regiones, siempre desplazadas, por otra parte.

Para el desarrollo de este trabajo se consultaron fuentes primarias y secundarias. Sin embargo, se han querido utilizar cinco claves interpretativas a la luz del transcurso del tiempo en Colchagua, para poder dar así una imagen más coherente a una pretendida visión regional. De esta manera, se analizará la región a través de su desarrollo económico, comportamiento demográfico, urbanización e infraestructura, circulación de bienes y servicios, y condiciones políticas y sociales. Se utiliza así un formato de análisis usado por el Estado de Chile en estudios regionales de desarrollo, el cual ha sido trabajado por historiadores como Jaime Rosenblitt, por ejemplo.

Pese a que existe bastante bibliografía respecto al estudio de Colchagua, esta versa más bien sobre la época colonial. Muy poco se encuentra del siglo XIX, y menos del XX. Por tanto, es un desafío escribir sobre Colchagua durante el último siglo. La información primordial se extrajo de los censos realizados por el Estado de Chile durante el siglo XX en la zona. Se revisaron todos (1907, 1920, 1930, 1940, 1952, 1960, 1982, 1992 y 2002), pero por comodidad y representatividad se tomaron de manera referencial los de 1907,

---

\* Licenciado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2007) y profesor de Enseñanza Media de la misma casa de estudios (2008). Diplomado en estudios de Cultura Árabe e Islámica (2011), actualmente cursa un Magíster en Historia en la Universidad Nacional Andrés Bello (2012-2013).

<sup>1</sup> Juan Cáceres Muñoz, *Poder rural y estructura social, Colchagua: 1760-1860. La construcción del Estado y la ciudadanía desde la región*, Valparaíso, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2007, p. 16.

1940, 1960, 1982 y 2002. De la poca historiografía atingente al tema están las historias generales de Colchagua, como la *Historia de Colchagua*, de Carlos Valenzuela Solís de Ovando, y la *Introducción a la historia de Colchagua*, de Luis Amesti. También las historias locales relativas a ciudades y pueblos, como *San Fernando: 250 años. Ciudad de nobles tradiciones: 1742-1992*, de Fernando Neiman; *Viejos pueblos de Colchagua*, de Carlos Valenzuela Solís de Ovando; o *De Rapel a Topocalma: la pequeña historia de pequeños pueblos de Colchagua*, de Edgardo Cabello Branott. Respecto a un enfoque productivo y económico, se consultaron trabajos concernientes a la estructura de la propiedad y el desarrollo agrícola, como la tesis *San Antonio de Petrel. Tenencia, producción y trabajo en una hacienda costera de Chile central, siglos XVII-XVIII*, de Juan Guillermo Muñoz, *Historia de la agricultura chilena de la SNA* así como otros relativos al tema. La infraestructura y urbanización se apoyó en *Ferrocarriles de Chile: historia y organización* y *En nuestra tierra huasa de Colchagua: Energía y Motores*, ambas obras del historiador local Víctor León Vargas; y en *Los obstáculos al crecimiento local: Estado Nacional, infraestructura caminera y poder rural en Colchagua durante el siglo XIX* e *Historia urbana de Pichilemu*, de Juan Marcelo Mella Polanco. Para analizar los cambios sociales y culturales se consultó a Julio Retamal Favereau: *Familia y sociedad en Chile, siglos XVI al XX*, y a Juan Cáceres Muñoz: *Poder rural y estructura social. Colchagua: 1760-1860. La construcción del Estado y la ciudadanía desde la región*; también *El huaso* de Tomás Lago y *Arquitectura Tradicional* de Gabriel Guarda, entre otros. Para analizar el punto de vista político se revisaron los resultados electorales del TRICEL (Tribunal Calificador de Elecciones) y algunos textos como *Mirando el pasado para proyectar el futuro: historia de las cooperativas campesinas de Colchagua*, de Estela Corvalán Morelli.

Con toda esta información disponible, se lograron articular tres tesis: el fracaso del ferrocarril como eje dinamizador de la economía regional; el impacto de las inmigraciones desde la costa de Colchagua y las salitreras del norte chileno, lo cual significó paradójicamente un cambio de mentalidad de los campesinos junto a un fortalecimiento de la estructura social y laboral tradicional; y la advertencia de la importancia del papel de la vida política nacional en los cambios experimentados por Colchagua en su estructura económica y social, sobre todo tras el fin de la hacienda, contemplando esta variable como fundamental para la conformación actual en la zona de las reformas neoliberales realizadas por el gobierno militar de Augusto Pinochet. Ellas han sido causantes de la mayor transformación económica, social, política y cultural que ha sufrido Colchagua desde la llegada de los españoles, zona considerada el corazón tradicional de Chile y sostenedora de las estructuras más inamovibles asentadas desde la época colonial hispánica.

## BASE ECONÓMICA

Existen diferentes teorías acerca del nombre *Colchagua*. Una indica que su voz original era *Colchahuala*; en lengua indígena *mapudungun* significa “lugar donde anida el ave *Huala*”, animal sagrado de los primitivos habitantes del lugar. Otra tesis indica que el verdadero significado del nombre es “lugar de pequeñas lagunas”, siendo actualmente esta la más aceptada.

Este territorio ha sufrido a lo largo del tiempo constantes cambios en cuanto a sus límites político-administrativos. Ello se debió, principalmente, a las continuas políticas administrativas que trataban de hacer más eficiente el aparato administrativo del Estado, el cual, a su vez, se iba expandiendo y, por tanto, fragmentándose y complejizándose. Para este trabajo, sin embargo, utilizaremos la palabra “Colchagua” para describir la zona correspondiente a las actuales provincias de Colchagua y Cardenal Caro. La elección de esta última provincia como parte integrante de Colchagua se hizo debido a la ligazón histórica, económica, demográfica, social y cultural que tiene, respecto del desarrollo del valle interior, actual provincia de Colchagua.

Junto a las regiones de Valparaíso, Metropolitana de Santiago, Maule y Biobío, la sexta región del Libertador General Bernardo O’Higgins integra el “valle central” e histórico de la ocupación hispánica de Chile. En la zona se presentan todas las unidades morfológicas que conforman el territorio chileno continental. La Cordillera de los Andes, cuyo ancho promedio es de 50 kilómetros, tiene alturas de hasta 3.000 o 4.000 metros; el Valle Longitudinal o Depresión Intermedia, una gran fosa tectónica rellena con material fluvio-glaciovolcánico que muestra un despliegue total tras el cierre de la cuenca de Rancagua en la Angostura de Pelequén y se extiende hacia el sur; la Cordillera de la Costa, la cual se eleva entre los 600 y los 2.000 metros, y de la cual se dispersa un gran conjunto hídrico basado en esteros; y las extensas Planicies Litorales, que en la zona de Pichilemu y Bucalemu cuentan hasta con tres terrazas.

La ubicación de Colchagua está entre los 34° 41’ y 34° 68’ Sur, y 71° 09’ y 71° 15’ Oeste. Su superficie es de 5.678 kilómetros cuadrados, mientras que la de Cardenal Caro es de 3.295 kilómetros cuadrados, haciendo una superficie total —para este trabajo— de 8.973 kilómetros cuadrados. El clima de la zona es templado mesotermal inferior estenotérmico mediterráneo semiárido. Las temperaturas máximas se ubican en enero con 29° Celsius, y las mínimas en julio con 4,9° Celsius en promedio. El período libre de heladas es de 259 días, con un promedio de 6 heladas por año. Sus precipitaciones medias anuales son de 696 mm y tiene un período seco de 7 meses. En el interior, la falta de influencia oceánica hace de la zona la de mayor oscilación térmica respecto de sus vecinas o cercanas. Sus tierras han sido consideradas como las mejores del mundo, especialmente en lo relativo a la producción vitivinícola.

Se distinguen tres tipos de suelos: los del plan del valle, entre los cuales se encuentran los franco arcillosos (antiguos de lenta sedimentación lacustre), los franco limosos (de texturas más finas provenientes de sedimentación aluvial) y los suelos de toba riolítica pumicítica (cenizas volcánicas antiguas), los de piedemonte (que van de franco a franco arcillosos) y los de cerros (de origen granítico y ubicados en las estribaciones de la Cordillera de la Costa). La hidrografía de Colchagua está marcada por el sistema hídrico Cachapoal-Tinguiririca, que confluyen en el sector de La Junta, dando origen al embalse Rapel, con capacidad para 433 millones de metros cúbicos y de generación hidroeléctrica de 350.000 kilowatts.

De esta manera, Colchagua presenta las características típicas del campo chileno del valle central. Sus condiciones climáticas, hidrológicas y de suelos, junto a la cercanía relativa de grandes mercados —siendo el principal el de Santiago— y la ausencia de recursos mineros significativos, la convirtieron en una zona excepcional para el desarrollo de la agricultura. Tomando en consideración estas importantes variables como estructuras permanentes, se ha dividido la historia de Colchagua durante el siglo xx, desde el punto de vista económico, en tres etapas: clásica, experimental y neoliberal.

### 1. CLÁSICA

Esta etapa la llamamos así porque las bases económicas de Colchagua son las mismas que tuvo a lo largo de toda su existencia colonial. El advenimiento de la República significó muy pocos cambios a la estructura de la propiedad de la tierra, así también, respecto de los métodos de producción. Las antiguas familias coloniales, junto a las nuevas de comerciantes, mineros o banqueros de mediados y fines del siglo xix que compraron tierras en el lugar, fueron los propietarios sin contrapeso de la mayoría y mejores tierras de Colchagua, constituyéndose la antigua hacienda en el modelo productivo tradicional hasta la década del '60 del siglo xx. Este modelo productivo, por supuesto, significaba el dominio absoluto de esta oligarquía terrateniente sobre la masa campesina en los aspectos sociales, culturales, políticos, y por supuesto, económicos. La economía estaba basada principalmente en una agricultura extensiva de cereales —trigo, fundamentalmente, producido en la hacienda y exportado desde época colonial a Perú, Santiago y La Frontera<sup>2</sup>—, legumbres —porotos, lentejas, garbanzos— y hortalizas. Así, la producción agrícola a fines del siglo xix se estructuraba de la siguiente manera: trigo blanco, 76%; trigo amarillo, 10%; cebada, 4%; maíz, 3%; frijoles, 7%; lentejas, 0%; garbanzos, 0%; arvejas,

---

<sup>2</sup> Juan Cáceres Muñoz, *op. cit.*, p. 36.



0%<sup>3</sup>. El trigo, cultivado principalmente en el secano costero, pero también en el interior, se destinaba principalmente a la exportación o a la venta en la capital nacional, teniendo un papel destacado, por lo menos, hasta la década del '30, cuando la competencia argentina y estadounidense, junto a la de otros países, quebró este auge triguero a nivel nacional.

A comienzos del siglo xx, el principal mercado para el trigo chileno era el del oeste de Estados Unidos, por lo que se habían habilitado improvisados puertos en Pichilemu y Matanzas. En este último lugar, "Serdio Hermanos" tenía bodegas que servían para guardar el trigo que se embarcaba en un lugar llamado "Las Bodegas", en la Boca, cerca de la desembocadura del río Rapel<sup>4</sup>. El periódico *El Progreso* de Matanzas publicaba el 23 de febrero de 1913:

Las bodegas de la casa de Serdio H., llegan a su término. Hermosa i segura construcción; está destinada a reunir los abundantes frutos de la agricultura. La mayor parte de los fundos de la costa de Colchagua y aún de la provincia de Santiago tienen ahí un depósito, para dar salida a los trigos i demás producciones agrícolas<sup>5</sup>.

Así se configuraba el sistema productivo, en donde las relaciones sociales y económicas, y la vida misma de los individuos, dependían del influjo que ejercía la gran propiedad y sus ciclos agrarios, en especial la producción de trigo<sup>6</sup>.

Las legumbres y hortalizas, por otra parte, abastecían al gran mercado de la capital, el cual, a medida que transcurría la primera mitad del siglo xx, fue aumentando su demanda ostensiblemente, beneficiando a los agricultores del valle interior; así también como a los *peones* y campesinos del lugar, que obtenían más y mejores trabajos. Junto a la estructura agraria extensiva se encontraban las pequeñas propiedades de inquilinos o de campesinos pobres, terrenos que solo permitían una producción de subsistencia. En el fomento a este desarrollo económico tuvo una especial importancia la construcción del ferrocarril que en 1925 llegó hasta Pichilemu. Este ayudó al transporte de los bienes agrícolas producidos hacia los centros más poblados como San Fernando, Rancagua o Santiago.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>4</sup> Edgardo Cabello Branott, *De Rapel a Topocalma: la pequeña historia de pequeños pueblos de Colchagua*, Santiago de Chile, RIL editores, 2002, pp. 255-257.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 260.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 9.

La crisis triguera de los años '30, junto al cierre de las minas de salitre en el Norte Grande, provocó la primera gran crisis de este marco secular: miles de familias campesinas con sus numerosos hijos emigraron desde la costa hacia el interior de Colchagua, buscando trabajo y mejores condiciones de vida, a la vez que cientos de mineros volvían para desarrollar una nueva actividad laboral. El resultado de todo esto fue, por una parte, la desvalorización de la tierra en la costa, donde grandes fundos comenzaron a quedar despoblados y sin destino productivo lucrativo, con su consiguiente venta y loteo a precios irrisorios; por otra, el enriquecimiento de los dueños de la tierra del valle interior, quienes aumentaron su poder social mediante la concesión de tierras o trabajo. En este punto fue muy importante el ascenso de la producción vitivinícola del valle interior, actividad que, al necesitar una numerosa mano de obra, contribuyó a absorber a esta masa de población en movimiento, a la vez de dar un nuevo sustento económico al conjunto productivo. De esta manera el vino se convirtió en el producto más lucrativo y gradualmente en el de mayor volumen producido, siendo Santiago su principal mercado.

Otra actividad importante durante este período fue la ganadería. Esta, desde el siglo xvii era una de las actividades que generaba mayores recursos para la región. A comienzos del siglo xx el ganado, principalmente bovino y ovino, transitaba por las haciendas de la costa y las dehesas del valle interior. Además, se daba un interesante movimiento comercial de cabezas de ganado desde la costa hacia el interior (oeste-este), el cual llevaba a los animales principalmente a San Fernando e, incluso, al área andina. Esta situación se mantuvo durante toda esta etapa. Sin embargo, el principal mercado a abastecer era el de Santiago, donde se llevaban los animales vivos a pastar en “El Llano del Maipo”, en la actual comuna de La Florida, para que recuperaran el peso perdido en el viaje<sup>7</sup> y, así, ser posteriormente faenados. Un dato interesante es que en Santiago, principal mercado para las carnes de Colchagua, los interiores eran apreciados sobremanera, algo que no sucedía en el campo, donde eran quemados o echados al mar<sup>8</sup>. También en este período hubo una gran producción de lana de oveja en la costa de Colchagua.

También existieron producciones menores a comienzos del siglo xx, como las de algunas minas de oro y plata poco significativas en los cerros de “Lo Moscoso” —actual comuna de Placilla—. Más importancia tuvo el comercio de la sal, la cual se producía en lugares costeros como Boyeruca, Bucalemu y Cáhuil, y se vendía en todos los pueblos y ciudades del interior, incluyendo Santiago. También en la Cordillera de la Costa era producido el aguardiente —y lo sigue siendo— para elaborar licores compuestos con frutas, semillas o

---

<sup>7</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *Historia de Colchagua*, Santiago de Chile, Editorial Andújar, 1998, p. 337.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 337.

hierbas. Durante el período salitrero éste se producía en grandes cantidades para venderse y, también, contrabandearse, como es el caso del comerciante Alejo Núñez Carranza, quien hizo una verdadera fortuna a través de esta última actividad.

Por su parte, el comercio estaba ligado al entorno agrícola y rural de la provincia, a la producción autárquica de las haciendas circundantes, a los circuitos comerciales del trigo y su relación con los hacendados locales y la población campesina, además de los grandes comerciantes de Santiago<sup>9</sup>. Desde San Fernando partían los compradores para adquirir “en verde” el trigo del interior y de la costa. También se practicaba la “habilitación” de comerciantes menores, agentes de los dueños de los comercios. Además, los comerciantes practicaban el préstamo, casi la única fuente de crédito de la época y origen de muchas fortunas medianas visibles en las urbes de la provincia<sup>10</sup>. Con el paso del tiempo, el comercio se desarrollará y potenciará en San Fernando y los principales pueblos de la región a través de la inmigración árabe, principalmente palestinos, los cuales, además, desarrollaron el comercio ambulante de baratijas y telas, y de españoles —sin desmerecer a otros grupos como italianos o franceses—, quienes se dedicaron a negocios establecidos, como carnicerías, panaderías y ferreterías. En el “Almanaque Agenda Gillet” se hacía un catastro de los comerciantes extranjeros existentes en Colchagua hacia 1904; en San Fernando, por ejemplo, las familias *Bergeon*, *Uribe*, *Abidabal*, *Bicharra*, *Comanday*, *Drago*, *Embeita*, *Iriarte*, *Griesse*, *Nazar*, *Oportus* y *Salcés* se dedicaron al rubro de los “almacenes”; *Celsi*, *Maturana* y *Polloni* en “carnicerías”; *Céce-reau* en “curtiembres”, *Gagliardi* en “panadería” y *Villalón* en “zapaterías”. En Chimbarongo, *Liberoni* y *Poncilli* tuvieron “bodegas” de acopio; las familias *Améstica*, *Liberoni* y *Porcile* se dedicaron a la “mercería”, mientras que en Santa Cruz *Alberti* incursionaba en el mundo de las “panaderías”<sup>11</sup>.

Pese a estos embriones comerciales que mostraban una vitalidad creciente, la hacienda con su estructura autárquica absorbía la mayor parte de la demanda local de bienes manufacturados, debido, en gran medida, a la lejanía geográfica, la falta de dinero (papel-moneda) y la escasez de demanda de productos que fueran más allá de lo primordial y básico, puesto que estos últimos se producían en los mismos talleres de las haciendas, las parroquias o en las mismas casas (ropa, utensilios de cocina, aperos, herramientas, etc.). Los productos caros solo eran demandados por las familias más pudientes —las cuales sin embargo conservaron la primigenia “sencillez” en su estilo de vida—, encargándose a Europa o Estados Unidos, directamente o a través de las grandes casas comerciales existentes en Valparaíso y Santiago.

<sup>9</sup> Juan Cáceres Muñoz, *op. cit.*, p. 74.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>11</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 300.

Sorprendentemente, la actividad turística sí existió en esta época, ligada principalmente al balneario de Pichilemu. En 1885, el senador Agustín Ross Edwards compró cincuenta y cuatro cuerdas del fundo “El Petrel” para formar allí la “Población Ross”, con la intención de transformar el lugar en un balneario para la élite social, principalmente política, de la época. Desarrolló así un proyecto urbanístico muy particular, lleno de diagonales como vías de tránsito, además de calles, avenidas, plazas, jardines, terrazas, terraplenes-escalinatas, obras de arte, y un casino, llamado actualmente “Casino Ross”, símbolo del “Parlamentarismo” de la época<sup>12</sup>. Un extracto del presbítero Gaspar Cardemil en su viaje a Pichilemu en 1908 da una visión aproximada del lugar, en la cual se promocionan sus “bondades”:

El camino entre Halcones y Pichilemu es bueno, nuevo y atraviesa solo dos grandes haciendas, la de Halcones y la de San Antonio de Petrel. Y cuando llega a Pichilemu, descendiendo la planicie de los cerros, ¡qué hermosa es la perspectiva! El corazón se ensancha y los pulmones se vigorizan. Santiago y sus calores, las preocupaciones, la agitada vida, los sinsabores, las faenas pesadas del continuo trabajar, las penas, todo se olvida... ¡Es bien simpático Pichilemu! Este puerto se divide en dos partes: la Población Ortúzar y la Población Ross... el señor don Agustín Ross derrocha el dinero en Pichilemu, que dentro de poco será un puerto completo, como es hoy un balneario de primer orden, el Biarritz chileno<sup>13</sup>.

Hacia el sur de Pichilemu existía el antiguo balneario de Bucalemu, y junto a él, las salinas de Cahuil. Estos lugares eran de afluencia popular, originaria de los pequeños pueblos cercanos de la Cordillera de la Costa. Importante es destacar que parte de este primigenio turismo se debía también a las vacaciones que disfrutaban religiosos católicos, como los mercedarios, quienes tenían una casa de descanso en “Punta de Lobos”, de la cual casi no quedan rastros.

Existía también un hotel en Matanzas, el “Hotel Matanzas”, propiedad de Enrique Shulz<sup>14</sup>. Matanzas fue un lugar preferido desde comienzos del siglo xx por familias colchaguinas urbanas de la incipiente clase media, para disfrutar del verano<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>13</sup> “Cardemil, Gaspar, presbítero. Correspondencia especial, Diciembre de 1908”, en Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 411.

<sup>14</sup> Periódico *El Progreso*, 19 de octubre de 1913, en: Edgardo Cabello Branott, *De Rapel a Topocalma: la pequeña historia de pequeños pueblos de Colchagua*, Santiago de Chile, RIL editores, 2002, p. 318.

<sup>15</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 378.

Por otra parte, las “Termas del Flaco”, ubicadas desde San Fernando hacia el interior de la Cordillera de los Andes —80 kilómetros aproximadamente—, con sus aguas termales reconstituyentes de la salud se transformaron en un foco de atracción para la población local, generándose así un primer turismo rural.

Pese a los cambios económicos referidos en torno a la década del ‘30, la estructura productiva se mantendrá sin grandes sobresaltos hasta la década de los ‘60.

## 2. EXPERIMENTAL

En esta etapa del desarrollo económico de Colchagua se advierten cambios en la estructura productiva agrícola, debidos a la aplicación de programas de desarrollo estatales por parte de los gobiernos centrales. La región no había tenido mayores inversiones privadas ni públicas que ayudaran a estimular la producción local, salvo algunas obras de regadío y el ferrocarril San Fernando-Pichilemu, situación desbalanceada respecto de otras regiones del país, las que a esas alturas, desde la Independencia habían recibido enormes sumas para su desarrollo económico<sup>16</sup>. Esta falta de políticas públicas se debía a múltiples factores, entre los cuales destacamos la nula e incluso obstruccionista posición de los grandes hacendados que no invertían ni dejaban invertir —clásico es el conflicto suscitado por la apertura del ferrocarril, algo resistido por los terratenientes— al modelo de desarrollo económico nacional ISI (Industrialización por Sustitución de Importaciones) incorporado desde la década de los ‘30 y que tendía a la industrialización nacional. Algo que Colchagua no proyectaba en su futuro, ni inmediato ni lejano, debido a su manifiesta e histórica vocación agrícola —con toda la estructura adecuada y asociada al respecto—, además de su falta de riquezas minerales significativas que permitieran un enriquecimiento rápido y, por tanto, un incentivo de inversión para los capitales privados. En los ‘50 se hicieron exploraciones en la costa cercana a Matanzas en la búsqueda de petróleo y carbón mineral. En 1971, se realizó un pozo llamado “San Enrique” en las cercanías de Matanzas, de 232 metros de profundidad, con la idea de encontrar petróleo, lo cual nunca ocurrió. De esta manera, la zona permaneció como un reducto económico, pero, a la vez, social y cultural, frente a los cambios llevados a cabo en el país por los gobiernos radicales.

Pese a ello, existieron algunos cambios, como el curioso impacto que provocó la llegada de la refrigeración artificial, la que disminuyó drásticamente

---

<sup>16</sup> Concepción, San Antonio, Valparaíso.

el comercio de charqui, con el consiguiente debilitamiento de los circuitos comerciales ganaderos que, por lo general, estaban interconectados a lo largo de todo el territorio nacional y local. El ferrocarril, por otra parte, dinamizaba la economía, principalmente costera, a través del transporte de sus productos, como trigo, legumbres y maderas hacia el interior —ya que nunca se construyó un puerto ni en Pichilemu ni en Matanzas, el otro probable lugar—, además de incentivar moderadamente el turismo, ya que las personas que “veraneaban” en la costa eran generalmente familiares de los habitantes del lugar, por lo que la hotelería y los servicios estaban muy poco desarrollados. Todo era de tipo “familiar”.

Sin embargo, y pese a esta situación, progresivamente y debido al ascenso de las presiones sociales y políticas en la demanda de mejores condiciones de vida para el mundo popular, los nuevos gobiernos de mediados del siglo xx pusieron el énfasis en eliminar la hacienda, unidad económica, social y cultural que había estructurado al país en dichas variables desde sus orígenes como colonia. Tanto las reformas de Eduardo Frei Montalva como las de Salvador Allende Gossens siguieron esta intención, con implicancias diferentes en ambos casos. Al amparo de la “Alianza para el Progreso” estadounidense, el líder demócratacristiano logró una reforma agraria parcial que liquidó la hacienda como estructura fundamental del dinamismo productivo de Colchagua. Las tierras botadas, mal producidas o tenidas “en exceso” fueron entregadas a un nuevo grupo de propietarios medios, llamados coloquialmente “parceleros”. Estos se vieron beneficiados gracias a tal reforma, ya que junto con recibir tierras también obtuvieron capacitación, lo que introdujo cambios significativos en la manera de trabajar el campo. Junto a una mayor tecnificación de la actividad agrícola, producto de los programas gubernamentales de desarrollo —INDAP<sup>17</sup> ya se había creado en el gobierno de Jorge Alessandri—, la nueva mentalidad productiva fue mucho más agresiva en pos del lucro y, por tanto, las nuevas propiedades tendían a convertirse en modelos productivos de eficiencia. En cuanto a la reforma de Allende, esta pretendió expandir los alcances de la reforma agraria demócratacristiana para hacerla total y, de esta manera, reestructurar definitivamente la propiedad del campo y su sistema productivo. El Estado asumiría los costos expropiatorios, técnicos y de innovación que implicaba la implementación de un número mucho más nutrido de propiedades y de pequeños propietarios, “ex” trabajadores agrícolas. También fijaría los costos, precios, insumos y productos a generar, además de los plazos y volúmenes con los cuales se debería contar. Sin embargo, la reforma agraria de la Unidad Popular nunca se concretó más allá de las “tomas” ilegales de terrenos y cierta violencia, debido a la intervención militar de 1973.

---

<sup>17</sup> Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario.

## 3. NEOLIBERAL

La etapa denominada neoliberal comprende el período del gobierno militar de Augusto Pinochet, que va desde la implantación de dicho modelo en 1975 hasta el día de hoy (2015). Durante este tiempo, se tomaron medidas que conllevaron una verdadera “revolución” productiva, no tan solo de Colchagua, sino de todo Chile. El modelo económico impulsado por los *Chicago Boys* y adoptado por Pinochet consistió en potenciar al país como productor y exportador de materias primas en aquellas áreas con las que contara de mayores ventajas comparativas. De esta manera, la empresa privada sería la protagonista del quehacer económico, mientras que la estructura bancaria nacional e internacional mantendría el crédito del sistema. En la apertura al mundo exterior, la eficiencia, marketing, calidad y volumen, serían los incentivos del éxito económico. El Estado sería garante de las “reglas del juego” de la libre competencia.

Así, se imponía un modelo basado en conceptos relativamente ajenos al quehacer económico colchaguino tradicional. De esta manera, tanto las últimas haciendas como las pequeñas propiedades agrícolas campesinas tendieron a debilitarse y desaparecer, mientras que los más eficientes “parceleros” tomaron la delantera en la producción de riqueza. La fruticultura y la vitivinicultura, junto a la producción masiva de frutos —que dura un determinado número de temporadas y muchas veces son extraños al lugar, como los kiwis o arándanos—, se constituyeron en las nuevas bases productivas, dejando de lado al trigo, las legumbres y las hortalizas. Grandes capitales nacionales y extranjeros compraron tierras a bajo costo para “industrializar” la actividad agrícola mediante la construcción de enormes frigoríficos o *packings* en los cuales la agricultura se tecnificó con estándares productivos industriales e internacionales. De esta manera, la unidad económica, social y cultural dejaba de ser la hacienda para tomar la forma de “agroindustria”. Así, la riqueza pasó de manos de la antigua oligarquía terrateniente a las grandes sociedades anónimas dedicadas totalmente, o en parte, a la producción agrícola —aunque muchas de las antiguas familias oligárquicas de Colchagua siguen participando de su riqueza mediante la propiedad de parte de las sociedades de acciones; así, la antigua *elite* reconvirtió su riqueza, pasando esta de la tierra al mercado de capitales—. En este contexto, además, adquirió especial importancia la producción de cereales lucrativos como el maíz “semillero”, el cual, gracias a las nuevas técnicas de ingeniería genética y de riego, es un producto más fácil de producir y con rendimientos óptimos. De esta manera, la potencialidad productiva de la zona aumentó enormemente, exportándose vino —reconocido en el mundo muchas veces como el mejor— a diferentes y alejados mercados del mundo, como China o Rusia. Lo mismo ocurrió respecto de las frutas de exportación, cuyos destinos están en los cinco continentes. Así,

la agricultura se ha revitalizado logrando generar suficiente empleo para las personas del lugar, incluyendo a las que viven en áreas urbanas. En 1995, por ejemplo, la agricultura en la comuna de Nancagua ocupaba el 45,9% del total de su mano de obra<sup>18</sup>. En el año 2000, el 85% de la población de Colchagua subsistió gracias al trabajo agrícola<sup>19</sup>. Junto a ello, y por lo mismo, se han provocado nuevas emigraciones desde la costa hacia el interior. Es una emigración protagonizada por jóvenes, principalmente temporeros, que se trasladan por períodos de 4 a 5 meses al valle central para la cosecha de la fruta. Las mujeres son la mayoría de los “temporeros”, mas los hombres lideran el número de emigrantes. Además, la agricultura aumentó enormemente su complejidad técnica. Peralillo, que a comienzos del siglo XX era una zona agrícola que contaba con el valor agregado de un molino, cien años más tarde sigue teniendo el mismo rubro, pero cuenta con un aserradero —INFONAC—, una viña —“Los Vascos”— y una papelería —Pachil S.A.—, lo cual demuestra la creación de nuevas áreas productivas como la silvícola y la vitivinícola<sup>20</sup>. También es importante destacar la emergencia de la apicultura, la crianza de aves y los criaderos de cerdos, como los que posee la sociedad “Agrícola ASA” en la comuna de Nancagua, o los proyectados por “Súper Cerdo” en la comuna de Litueche. Estas actividades cobran auge gracias a la poca distancia que separa a Colchagua de los grandes mercados nacionales y los puntos de exportación, las condiciones ambientales ideales de crianza, la mano de obra existente, los menores costos de las tierras y la ausencia de aglomeraciones humanas suficientes como para dificultar el desarrollo de la industria, en términos medioambientales. Esto último se ha convertido en fuente de crecientes conflictos entre los pobladores, las autoridades políticas y las empresas ligadas a la producción de animales, como ocurre en Nancagua y Litueche.

Junto a este auge agropecuario impulsado por el capital societario privado nacional e internacional, merece mención aparte el desarrollo del secano costero al amparo del Decreto Supremo 711, el cual estableció que el 75% de las inversiones forestales en el país se reembolsarían por parte del Estado. De esta forma, fueron atraídos capitales destinados a la explotación de bosques forestales de especies introducidas, con elevados índices de rendimiento como los pinos insignes y eucaliptus, las que generaron una gran fuente de riqueza, más no de manera prioritaria para los habitantes del lugar —sin contar con las consecuencias medioambientales derivadas de la acidificación de los

<sup>18</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 385.

<sup>19</sup> Yasna del Carmen Contreras Gatica, *Determinación y localización de áreas con riesgo de erosión hídrica en la microrregión de Lolol, comuna de Lolol, Provincia de Colchagua, VI Región del General Libertador O'Higgins*. Tesis para optar al grado de licenciado en Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2000, p. 80.

<sup>20</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 403.



suelos, el excesivo consumo de aguas, el vertido de líquidos percolados o de desechos orgánicos a la red hidrográfica—. Pese a esto, el desempleo continuó siendo importante en la zona costera debido a las pocas plazas de trabajo que requiere el trabajo silvícola actual. Colchagua contiene el 4,5% de los bosques plantados del país, siendo su composición un 66,1% de *pino radiata* y un 32% de *eucalyptus globulus*<sup>21</sup>. Pese a ello, el secano costero se encuentra en los límites de la pobreza: economía agrícola de subsistencia, minifundios, carencia de tecnologías, falta de trabajo, suelos degradados y deteriorados por la sobreexplotación forestal, falta de conexión vial, de servicios educacionales, salud y equipamiento en general, disponibilidad de capitales, etc., características que son causa y efecto del retraso que sufre la zona respecto del interior; a lo que se suma la compra y reforestación sin consideración de los predios de pequeños propietarios, que provocó su “proletarización” a manos de las empresas forestales y madereras. Uno de los motivos principales de este fenómeno lo provocó el mismo d.s. 711, que provocó la carencia de las técnicas y el financiamiento necesarios para continuar en sus labores agrícolas tradicionales<sup>22</sup>. La actividad silvícola también ha generado una degradación de los suelos, que incide directamente en la pobreza rural. Así, entre 1970 y 1980 la pobreza rural en Chile se duplicó de 600.000 a 1.200.000 habitantes rurales, los cuales se concentraban en el secano costero. Los cultivos anuales, por su parte, han ido disminuyendo progresivamente —trigo, avena, legumbres, entre otros—, pasando de 1.214.920 hectáreas cultivadas en 1975, a 829.117 hectáreas cultivadas en 2000<sup>23</sup>.

Además, junto al auge productivo en el campo se desarrolló el área comercial y turística. Las ciudades comenzaron a crecer y demandar una mayor gama de productos manufacturados. Desde maquinaria agrícola hasta ropa, San Fernando, Santa Cruz y Pichilemu se convirtieron en centros surtidores de los bienes que la población necesitaba. A los inmigrantes de mediados del siglo xx, especialmente españoles huidos de la guerra civil del ‘36 y que hicieron fortuna en estos pueblos, dedicados principalmente al rubro panadero, ferretero o carnicero, se sumaron capitales nacionales que en el último tiempo han entrado fuertemente a competir —y muchas veces a avasallar— en el mercado del comercio local, como *Líder*, *Falabella*, *Tottus*, *Cruz Verde*, *SalcoBrand*, *Farmacias Ahumada*, o a surtirlo de mejor acceso a capitales (*Bci*, *Condell*, *Banco Falabella*). El desarrollo de las empresas locales ha tenido

<sup>21</sup> Gabriel Juan de la Cruz Del Campo Zaldívar, *Deforestación y fragmentación del bosque templado de la pre cordillera andina. Provincias de Cachapoal y Colchagua, Región del Libertador Bernardo O’Higgins*. Tesis para optar al grado de licenciado en Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2000, p. 101.

<sup>22</sup> Yasna del Carmen Contreras Gatica, *op. cit.*, pp. 107-109.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 60.

fines diversos. Mientras que algunas han desaparecido —como *DeMiranda Multitiendas* o zapaterías *El Gallo* en San Fernando—, otros comercios se han expandido por toda la zona e, incluso, han penetrado en otras regiones, como supermercados *El 9* o la multitienda *Multihogar*. Pese a este desarrollo económico sostenido, la zona aún carece de una complejidad tal que permita el despliegue económico de actividades más sofisticadas desde el mundo privado: educación superior, turismo, publicidad u otros.

Es importante subrayar el caso del turismo. Colchagua, teniendo un enorme potencial —Termas del Flaco, balnearios de Pichilemu, Bucalemu, Matanzas; viñas, ferrocarril, museos, hoteles, casinos— no explota suficientemente estas características. Entre los motivos de esta situación destaca la falta de políticas públicas claras al respecto, de inversiones de capitales privados, de incentivos públicos; y la baja asociatividad y difusión de los artesanos y productores locales. Desde comienzos del siglo XXI, producto de la facilidad de las comunicaciones y los transportes, surgieron diversas iniciativas privadas con el fin de impulsar el turismo. Entre estas, destacan las lideradas por algunas viñas y el empresario Carlos Cardoen, quien impulsó la creación del Museo de Colchagua, el Casino de Santa Cruz o el “Tren del Vino”, por nombrar solo algunas. Pese a lo anterior, el terremoto de 2010 paralizó al tren, y junto a ello, las causas anteriormente enumeradas impidieron este incipiente desarrollo. A esto se suma la inexistencia de un paso cordillerano hacia Argentina que atraiga a turistas de ese país. Pese a todo lo anterior, últimamente ha existido una emergencia de fiestas costumbristas que incentivan el desarrollo identitario y estimulan el surgimiento de “matrices” turísticas a explotar en el futuro.

Es apremiante señalar el enorme impacto medioambiental negativo para los ecosistemas naturales que está provocando este desarrollo económico impredecible. A comienzos de la década de los ‘60, la Cordillera de la Costa entre la V y VII regiones fue una de las zonas naturales con mayor erosión de Chile, abarcando alrededor de un 63% del territorio nacional<sup>24</sup>. Solo el SAG —Servicio Agrícola y Ganadero— ha implementado políticas al respecto, como el “Plan de Manejo y Recuperación de suelos sensibles a la erosión”. Sin embargo, los recientes trabajos en la construcción de 4 centrales de paso en las cuencas de los ríos Tinguiririca y Claro, desde 2009 han provocado que no se pueda infiltrar el agua al suelo como ocurría antes, generándose desertificación y degradación. Las norias y pozos se han ido secando paulatinamente. Además, se potencia la degradación en los suelos donde llegan los depósitos arrastrados. Finalmente, esto tiene consecuencias paisajísticas y turísticas<sup>25</sup>. Como ejemplo, la noticia del 22 de junio de 1913 que señalaba

<sup>24</sup> Yasna del Carmen Contreras Gatica, *op. cit.*, p. 15.

<sup>25</sup> Gabriel Juan de la Cruz del Campo Zaldívar, *op. cit.*, p. 4.

la captura de un *lión* en La Polcura<sup>26</sup>, sector de la Cordillera de la Costa, referencia a un puma, animal que ya ni siquiera se encuentra en la Cordillera de los Andes de la Sexta región.

#### COMPORTAMIENTO DEMOGRÁFICO

Desde el punto demográfico, la región de Colchagua ha tenido algunos cambios significativos a lo largo del siglo xx. A principios de ese siglo, las ciudades, desde el punto de vista volumétrico, eran casi inexistentes. Hacia 1904, la comuna de San Fernando contaba apenas con una población de 7.982 habitantes, mientras que hoy supera los 80.000 habitantes<sup>27</sup>. Pese a ello, el crecimiento de la población se ha comportado, en promedio, con un crecimiento vegetativo en torno al 1,9%, menor al 2,1% nacional. Además, es necesario acotar que Colchagua ha crecido, mayoritariamente por ser una zona de emigraciones por sobre las inmigraciones. Pese a la llegada de población en la década de los '30 debido a la crisis del trigo y del salitre desde el sector costero —como encontramos en la noticia del 21 de agosto de 1914 que registra que en Matanzas llegaron cerca de 50 obreros cesantes desde el norte salitrero, o a través de nombres de lugares que fueron dados tras la Guerra del Pacífico o durante la inmigración salitrera, como el cerro “Lima” en Chépica, o los sectores de “Arica” y “Tacna” en Placilla, entre otras—, a lo largo de toda su historia la zona ha perdido población debido, fundamentalmente, a su cercanía con Santiago y, por tanto, a la atracción que ejerce la capital en su abundancia de servicios y trabajos, en comparación a las carencias locales, impidiendo un asentamiento mayor de su población originaria. Así, se ha constituido como parte del acervo cultural de Colchagua el hecho de que algún miembro familiar tenga que emigrar afuera —léase Santiago, Rancagua, Curicó, Talca, Valparaíso, Viña del Mar— por motivos laborales o de estudios.

Por otra parte, cabe destacar que se ha vivido de manera importante, desde la década de los '90, una masiva urbanización y emigración a centros urbanos locales —San Fernando, Nancagua, Santa Cruz, Pichilemu—, lo cual se debe a diversos factores, entre los que destacan el resultado de la erosión, que es el empobrecimiento del campesino, y su posterior emigración campocuidad producto de la erosión, lo cual genera una “espiral de pobreza”<sup>28</sup>, la creciente demanda de servicios por parte de la población local, que se traduce en un acceso fácil a través de las redes urbanas. Esto ha causado, además, un

<sup>26</sup> Edgardo Cabello Branott, *op. cit.*, p. 89.

<sup>27</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 259.

<sup>28</sup> Yasna del Carmen Contreras Gatica, *op. cit.*, p. 61.

desarraigo cultural con las fuentes identitarias originales de la zona, ligadas netamente al agro y sus formas de vida. Producto de este fenómeno también se han configurado cambios en las migraciones locales, como el trabajo de temporada rural de personas que viven en la ciudad, pero que en el verano emigran al campo a trabajar diaria o estacionalmente. Desde un punto de vista más cultural, es importante destacar también el aumento de la tasa de alfabetización de los pobladores de Colchagua, producto de la expansión del Estado docente y su cobertura en la mayoría de los territorios rurales, lo cual ha generado recientemente una mayor apertura a nuevos ideales culturales y de vida, símbolos introducidos mayoritariamente gracias a los *mass media* que han llegado de manera indiscutible, a partir de los '90, gracias al desarrollo tecnológico de la televisión por cable, telefonía celular e internet.

#### URBANIZACIÓN E INFRAESTRUCTURA

Respecto de la urbanización de Colchagua, esta fue lenta hasta la década de los '60. Con anterioridad, la estructuración urbana seguía los cánones dictados por las lógicas arquitectónicas de las antiguas haciendas. La mayoría de los pueblos de Colchagua surgieron alrededor de las haciendas, como Chimbarongo, Nancagua, Santa Cruz o Pumanque; otros, en torno a los caminos coloniales en forma de "calles largas". Como ejemplos de esta última ordenación citamos a Placilla, Chimbarongo o Chépica. Solo San Fernando fue ciudad fundada según el plano damero español, en 1742.

A esta evolución "natural" hay que sumar las influencias importantes que significaron la construcción de la vía férrea, sus estaciones y configuración urbana adyacente y dependiente. La llegada del ferrocarril generará el nacimiento de pueblos y "cabeceras de comuna", como fue el caso de Peralillo<sup>29</sup>. El arquitecto Patricio Ross señala cinco influencias del ferrocarril en la conformación del espacio en Colchagua: el espacio entre la población y la estación ferroviaria es poblado en muy poco tiempo, la actividad comercial se desplaza hacia las estaciones de ferrocarriles, el ferrocarril genera nuevos barrios, la vía férrea provoca un quiebre de la continuidad espacial y, de manera más radical, algunos poblados debieron su existencia a la llegada de esta. Así, las ciudades atravesadas por una línea férrea adquirieron un crecimiento lineal en el sentido del ferrocarril<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 400.

<sup>30</sup> Rafael Sánchez A., *La evolución de la vía férrea y su influencia en la morfología de los poblados de las provincias de O'Higgins y Colchagua entre los años 1859 y 1970*. Tesis para optar al grado de licenciado en Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2004.

Por otra parte, a partir de los '60 y progresivamente hasta los '90, la construcción de viviendas sociales por parte del Estado fue un nuevo factor de crecimiento urbano. San Fernando y Santa Cruz vivieron los procesos más significativos. Pese a ello, ninguna de estas ciudades ha llegado a constituirse en una ciudad "grande", por lo menos similar a Rancagua. Este fenómeno se explica en parte debido al mayor aislamiento relativo de los pueblos que conforman Colchagua —lo que dificultó y dificulta la afluencia de población hacia estos centros urbanos—, a la emigración de la población con mayores recursos hacia las afueras de las ciudades en el modelo de los "condominios", y a la búsqueda, por parte de la clase media o alta local o foránea —santiaguina, principalmente—, de terrenos adecuados para vivir en el campo. A esto se suma la evidente asimetría económica de Rancagua debida al mineral de "El Teniente", lo cual ha provocado una desigualdad en la conformación y concentración urbana de la ciudad por sobre el resto de las aglomeraciones urbanas.

A comienzos del siglo xx toda obra de infraestructura estaba asociada al ferrocarril. Gracias a éste, se construyeron puentes, pasos sobre nivel y túneles. Chile ya contaba desde 1851 con ferrocarriles, siendo el primero el que se desplazaba desde Copiapó a Caldera. La "Red Sur" de ferrocarriles nació por pedido de los agricultores del sur que se quedaron en desventaja respecto de sus homónimos de Aconcagua, ya que estos sí contaban con este medio de transporte para llevar sus productos al principal mercado del valle central: Santiago<sup>31</sup>. El ramal San Fernando-Pichilemu se fue conformando por etapas: en 1862 el ferrocarril llegó hasta San Fernando. A Palmilla llegó en 1872. Después se construyó la "Estación Paniahue", la cual recibía a la gente de Santa Cruz, ya que la línea férrea no pasaba por Santa Cruz. Por lo mismo, se construyó una trocha angosta desde la plaza de Santa Cruz hasta la estación Paniahue, atendida por tres carros "de sangre" o tirados por caballos<sup>32</sup>. En 1899, el ramal a la costa llegó a Alcones. Desde Alcones hasta Pichilemu se construyeron dos túneles, "El Árbol" y "El Quillay", llegándose a Pichilemu en 1926<sup>33</sup>. De esta manera, la construcción del ramal demoró la enorme cantidad de tiempo de 53 años (1872-1925)<sup>34</sup>. El corresponsal de *El Mercurio* de Santiago que participó en el primer viaje en ferrocarril desde San Fernando a Pichilemu aseguraba que "desde hoy mismo se hace notar la necesidad de agregar al tren número 37 un carro sobornalero y habilitar un tren de carga una vez, por lo menos, a la semana que incrementará considerablemente el comercio del puerto"<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Rafael Sánchez A., *op. cit.*, p. 145.

<sup>32</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 55.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>34</sup> Rafael Sánchez A., *op. cit.*, p. 5.

<sup>35</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 251.

A comienzos del siglo xx la red de caminos, sin contar las líneas férreas, era prácticamente la misma que en la época colonial: el camino del “Centro”, el camino de “La Frontera” y el camino de la “Costa”. Este último fue muy importante para estimular la actividad cerealística, en detrimento de la ganadera<sup>36</sup>. Por tanto, el desarrollo de la infraestructura vial había sido más bien escaso durante más de 150 años. Este extraño fenómeno —ya que el valle de Colchagua no se encuentra a más de 142 kilómetros de Santiago— se debió al excesivo celo por parte de los terratenientes de la zona de mantener los equilibrios de poder y los mercados, además de restringir el acceso del Estado y su acción coactiva e impositiva. Existió así un choque entre los afanes por construir caminos públicos, adecuados para la extracción de recursos y modernos, por parte del Estado, y la resistencia a ello por parte de los hacendados colchagüinos a través de acciones obstructivas como cortes de agua o su desvío, cortes de caminos, peajes, etc. Era una lucha por el poder local, en la cual los hacendados se comportaron como verdaderos “anarquistas”. A todo esto se sumaba la pobreza. En contraste, colaborativa fue la actitud de los pequeños y medianos propietarios con la construcción de caminos<sup>37</sup>. Recién en la década de los ‘50 comenzó la apertura de un camino pavimentado, la ruta 1-50, que contaba con un puente sobre el río Tinguiririca, el segundo tras el de ferrocarriles<sup>38</sup>. Poco a poco, el transporte caminero y de buses comenzó a ser competencia con el ferrocarril, hasta su desplazamiento definitivo en la década de los ‘80, cuando los últimos ferrocarriles surcaron las tierras de Colchagua. Esta disputa también se debió, en parte, a que los nuevos caminos estaban más cerca de los poblados que la línea férrea. A partir de esta época también las carreteras se convirtieron en el principal factor de urbanismo, por sobre las líneas férreas<sup>39</sup>. Desde los ‘90 se vivió una verdadera revolución vial. Se procedió a asfaltar y pavimentar todos los caminos de mayor importancia y, luego, los secundarios por todos los rincones de Colchagua. Pueblos como Paredones, Ciruelos, Bucalemu, Pichilemu, Litueche, Peralillo, Lolol o Chépica, sin nombrar localidades incluso más aisladas, contaron desde entonces con vías rápidas y expeditas que no se hacían intransitables durante el invierno. De esta manera, se revolucionaron los tiempos de viaje y, por ende, el acceso abundante a los servicios.

Otro aspecto importante es lo que se ha vivido en materia de telecomunicaciones. En 1883 se estableció el primer servicio telefónico entre San

<sup>36</sup> Juan Cáceres Muñoz, *op. cit.*, p. 156.

<sup>37</sup> Juan Cáceres Muñoz, *op. cit.*, p. 151.

<sup>38</sup> Ver Anexo N° 3: “Lista de Hacendados de Colchagua y sus contribuciones anuales para la construcción del ferrocarril”, extraída de “Agustín Ross Edwards, Carta de Agustín Ross Edwards a Revista de Marina del 31 de mayo de 1887”, en: Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 230.

<sup>39</sup> Rafael Sánchez A., *op. cit.*, p. 16.

Fernando y Santiago<sup>40</sup>. También a fines de siglo el ferrocarril se constituyó en un medio de transmisión de la información, mediante la oralidad o a través de periódicos. Sin embargo, el cambio realmente significativo ocurrió en la década de los '70 del siglo xx, cuando comenzó la construcción de las antenas repetidoras de radio y televisión. Esto provocó una verdadera revolución en el valle, que no contaba con este tipo de medios, sobre todo por lo barato en el acceso a las transmisiones radiales y a la liberación de la lectura como medio de comunicación. Algo incluso superior en su impacto sucedió con la telefonía celular; la televisión satelital e internet en los años '90, instrumentos que permitieron y permiten a los habitantes de Colchagua ser partícipes de la globalización, aunque con el costo de la progresiva pérdida de la particularidad cultural del valle.

Pese a ello, se mantienen algunas frustraciones ligadas a la infraestructura. El puerto que desde comienzos de siglo se proyectó en Matanzas, nunca se ha realizado, así como, tampoco, un paso cordillerano que conectase con Argentina. En 1872 el Ministerio de Marina ordenó al capitán de corbeta don Francisco Vidal Gormaz que realizara un reconocimiento de la costa desde la caleta Tumán hasta el río Mataquito. Reconocía en este viaje que “la rada de Pichilemu posee medianas condiciones hidrográficas para el fin que se persigue”<sup>41</sup>. En 1885, Daniel Ortúzar, administrador de la hacienda “San Antonio del Petrel”, construyó un muelle particular para dar salida a la producción de la hacienda en Pichilemu<sup>42</sup>. En 1887 el presidente José Manuel Balmaceda decretó el establecimiento de Pichilemu como “Puerto Menor”, con una “Tenencia de Aduana” dependiente de Valparaíso. Esto influyó en la aceleración de los trabajos de construcción del ferrocarril hasta Pichilemu<sup>43</sup>. Sin embargo, fue Agustín Ross Edwards el principal impulsor, no tan solo del ferrocarril, sino también del fallido puerto de Pichilemu. Uno de los principales motivos de la construcción de un puerto lo exponía el propio protagonista en una carta a la *Revista de Marina*:

Valparaíso es un puerto carísimo para el embarque de los productos de la agricultura, y algunos artículos como el pasto seco y otros, no pueden traerse de Colchagua por esta razón y por el gravosísimo flete que tienen

<sup>40</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 253.

<sup>41</sup> Miguel Luis Amunátegui, “Los Precursores de la Independencia de Chile”, Santiago de Chile, Imprenta de la República. Ed. 1872, tomo III, en: Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 34.

<sup>42</sup> Óscar Muñoz Soto, “Crónica de Rengo”. Ilustre Municipalidad de Rengo, 1988, en: Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *ibid.*, p. 46.

<sup>43</sup> “Reseña del Regimiento N°19 de ‘Colchagua’, de la Academia de Historia Militar”, *op. cit.*, p. 223.

que soportar. En Valparaíso cuesta 4 centavos, como mínimo, el transportar un quintal de harina o de trigo desde la bodega hasta a bordo del buque (\$1 peso la tonelada). Construida la dársena en Pichilemu y atracados los buques a los muelles podría hacerse la misma operación por, a lo más, 1 centavo por quintal... Calcúlese ahora cuánto ahorrarán en gastos de todo género y cuánto aumentará el valor de las dos provincias construido que sea el puerto de Pichilemu<sup>44</sup>.

Sumado a lo anterior, hubo una discusión acerca de si el ferrocarril debía llegar a Pichilemu o a Matanzas, ya que este último lugar era —y es— el más apto para un puerto<sup>45</sup>. Incluso en 1872 se estableció un muelle en el “puerto” de Matanzas, y aduanas en Matanzas y Rapel<sup>46</sup>. Pese a todo lo anterior, solo en 1887 se construyó finalmente un muelle en Pichilemu<sup>47</sup>. Desafortunadamente, en 1891, durante la Guerra Civil chilena, el muelle fue destruido para que no cayera en manos de las fuerzas revolucionarias. Por otra parte, el muelle de Matanzas también vivió la destrucción hacia los años ‘30 debido a la crisis económica producto del salitre y la Primera Guerra Mundial, la construcción del Canal de Panamá, el progresivo mejoramiento de caminos, y el ferrocarril, lo que potenció a otros puertos, como Constitución. Matanzas, así, desapareció finalmente entre 1932 y 1940<sup>48</sup>.

#### CIRCULACIÓN DE BIENES Y SERVICIOS

La circulación de bienes y servicios en Colchagua ha ido aumentando constantemente. A medida que transcurrió el siglo xx y se desarrolló el paso de una economía autárquica a una interdependiente e integrada en el circuito nacional e internacional, el comercio fue adquiriendo una importancia fundamental en la economía regional, siendo la segunda entrada de ingresos, tras la agricultura.

A comienzos del siglo xx, la situación, sin embargo, era muy diferente. Los pocos bienes y servicios que circulaban en la época eran los productos agrícolas y ganaderos —trigo, charqui, sal, cebo, legumbres, hortalizas, vacu-

<sup>44</sup> Agustín Ross Edwards, “Carta de Agustín Ross Edwards a Revista de Marina del 31 de mayo de 1887”, en: Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, pp. 231-232.

<sup>45</sup> Periódico *El Progreso* de Matanzas, 23 de febrero de 1913, en: Edgardo Cabello Branott, *De Rapel a Topocalma: la pequeña historia de pequeños pueblos de Colchagua*, Santiago de Chile, RIL editores, 2002.

<sup>46</sup> Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 242.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>48</sup> Edgardo Cabello Branott, *op. cit.*, pp. 325 y 330-331.



nos, ovinos— que se desplazaban desde la costa hacia el interior o Santiago, para, muchas veces, ser reembarcados en Valparaíso. Un flujo no menor de cereales se embarcaba en el muelle de Matanzas, sobre todo respecto de la producción triguera de la costa. Pese a estos movimientos, la rápida circulación era limitada tan solo al ferrocarril. La mayoría del comercio se desarrollaba al por menor y solo en ferias o de manera ambulante. Además, era dificultado por las malas condiciones de las comunicaciones y los transportes de la época. Para ilustrar este estado de cosas tomaremos como ejemplo las noticias llegadas del apartado periódico *El Progreso* de Matanzas. El 17 de julio de 1914 se registran comentarios debidos al corte de caminos por las lluvias en Matanzas, Navidad y Rosario<sup>49</sup>, algo normal en los caminos de la época, sobre todo en los de la costa, más arcillosos. Así, el 4 de mayo de 1913 la comuna hacía un llamado sosteniendo que lo más urgente que necesitaba era el ferrocarril, una escuela agrícola y mejores caminos<sup>50</sup>. Incluso la correspondencia era dificultosa. El 9 de marzo de 1913 se consignaba el “descontento con el funcionamiento de correos. Se proyecta crear un correo particular. Quejas por el aislamiento de la región”<sup>51</sup>. En la misma línea se registran protestas por la no devolución, o en muy malas condiciones, de los periódicos, en el servicio que prestaban los trabajadores de correos a la comunidad<sup>52</sup>. Pero qué más decir que la noticia del 7 de diciembre de 1913 acerca de quejas por parte de la comunidad, debido a la gran delincuencia y bandolerismo existente en el lugar, posibilitados por la falta de guardias municipales, los cuales, además, eran mal pagados<sup>53</sup>.

A partir de la construcción o pavimentación de caminos en las décadas de los '50 y '60 se aumentó la circulación de personas, bienes y servicios, producto del transporte caminero. De esta manera, los volúmenes de carga y pasajeros fueron aumentando significativamente, también el acortamiento del tiempo empleado en ello. Los pueblos del interior y de la costa fueron integrándose poco a poco. Los bienes y volúmenes aumentaron, incorporándose en las exportaciones la madera, el maíz, la fruta fresca o seca y el ganado porcino, mientras que el flujo de bienes importados —sobre todo maquinaria agrícola, insumos, vehículos, químicos, fertilizantes— también aumentó significativamente. Pese al fin de la actividad ferroviaria a fines de la década de los '90, la conectividad y movimiento de bienes y servicios ha vivido una explosión desde, justamente, esta época, como nunca antes se había visto. La pavimentación de la casi totalidad de los caminos rurales,

<sup>49</sup> Edgardo Cabello Branott, *op. cit.*, p. 319.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 317.

junto con el auge de las exportaciones frutícolas, han significado la llegada de ingentes capitales, los que se traducen, a su vez, en una llegada de servicios diversos —financieros, telecomunicaciones, ropa, maquinaria, tecnología, etc.—. Así, el flujo de camiones ha aumentado muchas veces. Lo mismo ha ocurrido con los medios de locomoción de personas —buses interurbanos, minibuses, colectivos, radiotaxis—.

Un aspecto interesante de señalar en estas sucesivas transformaciones es el caso particular de la ganadería. Esta modeló la cultura y las relaciones entre los colchaguinos, ya que a partir de la producción, traslado y comercialización del ganado se establecieron redes de influencias, informaciones y comercios que eran fundamentales hasta la llegada del ferrocarril. Se generó un universo de relaciones sociales cuyos vestigios aún perduran en las costumbres actuales.

#### CONDICIONES POLÍTICAS Y SOCIALES

Colchagua siempre ha sido, a lo largo de la historia, una zona conservadora. La tradición católica y el trabajo en el campo generaron en los habitantes del lugar el ritmo de un tiempo cíclico, no lineal. Así, la estructura social y política descansaba sobre una concepción ideológica estable, que tendía al inmovilismo. La mantención del *statu quo*, entonces, se convirtió en lo políticamente correcto. Ya en la época de la Independencia se tenía a sus hacendados como “realistas encubiertos”. Y esta configuración se puso a prueba con los primeros hechos de violencia social registrados en Chile, a comienzos del siglo xx. Colchagua era el “santuario” de la tradición, espacio que debía estar protegido ante cualquier desorden extraño. Así en parte se explica, por ejemplo, la negación inicial y cierta indiferencia general de los dueños de la tierra respecto de la construcción del ferrocarril, el cual iba en su directo beneficio económico. La oligarquía terrateniente mantenía su peso en la estructura colonial de poder de la hacienda, por tanto, cualquier alteración de su conformación significaba, probablemente, un retroceso de su potestad; así, por ejemplo, seguían diferenciándose las personas de acuerdo a su color de piel, o no se reconocían los hijos habidos fuera del matrimonio. La élite dominó a través de diversas estrategias: redes sociales, patriarcado, parentela, clientela, padrinzago. También la Iglesia Católica ayudaba en esta dominación, a través de un discurso ideológico que ponía el acento en la vida después de la muerte. El clientelismo, por ejemplo, quedaba a la luz durante los actos electorales; era precisamente en ese momento cuando los patrones les recordaban a sus inquilinos y peones el cumplimiento de su fidelidad. Una red de clientes se ponía a su servicio, haciendo funcionar la “máquina electoral”<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Juan Cáceres Muñoz, *op. cit.*, p. 157.

En el anverso, la lealtad de los trabajadores con el patrón era tenida como una gran virtud, a lo que se oponía el arquetipo del bandolero, sinónimo de perversión y sacrilegios. La división de la masa campesina en inquilinos y peones aumentó la precariedad de estos últimos, al hacerlos prescindibles de los trabajos de la hacienda y, por tanto, se convertían en protagonistas de las masas de gañanes que oscilaban entre los trabajos temporales, el ocio y la delincuencia. Esta situación social explotaba mediante el abigeato, el asesinato, los desórdenes, la vagancia y el alcoholismo<sup>55</sup>, potenciados por los altísimos índices de analfabetismo. Por tanto, había materia dispuesta, creada como consecuencia del mismo régimen, para demonizar. En este sentido, la acción de la Iglesia Católica, desde el punto de vista ideológico, era fundamental. Su poder en los momentos claves de la vida del ser humano —nacimiento, matrimonio, muerte— y su rol en la educación generaban una muralla imbatible para cualquier otro tipo de lógica. Junto al elevado analfabetismo y la no existencia de un voto universal, los partidos liberal y conservador se llevaban los dividendos políticos del lugar, representando los intereses de los hacendados en el Parlamento —la mayoría de los congresistas eran hacendados—. Es que la élite terrateniente asumía su participación política y estaba mucho más próxima a la conformación de un Estado: esto se debía al poder social que ejercían sobre las masas de campesinos e inquilinos, además de los sectores medios, como pequeños burócratas, comerciantes o profesionales, los cuales dependían de la circulación económica puesta en marcha por las haciendas. Sin el dominio de la tierra, no hubiesen tenido ese poder<sup>56</sup>.

En el transcurso del primer tercio del siglo xx las transformaciones de la economía nacional no tuvieron su correlato en la sociedad local, y este aspecto es fundamental para comprender la dinámica intrínseca colchaguina. Ciertamente, las actividades laborales en el campo se tiñeron de un claro ritmo capitalista. Sin embargo, en términos sociales, la sociedad siguió mostrando su vieja fisonomía señorial, como resultado de la influencia que ejercía la hacienda en las relaciones sociales dadas entre patronos y campesinos. Tales relaciones se repetían en la ciudad de San Fernando, apéndice del campo. En ambos espacios —“urbano” y “rural”— el orden creado por la hacienda durante siglos se mantuvo y extendió originando, por un lado, la aceptación y veneración casi religiosa y natural a la figura del hacendado, mientras que, por otra parte, ayudó a perpetuar la desigualdad social<sup>57</sup>. Producto de la crisis salitrera de la década del ‘30, además de la crisis mundial contemporánea originada con la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, la elite terrateniente

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>56</sup> Juan Cáceres Muñoz, *op. cit.*, p. 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 23.

aumentó su poder, apropiándose de las pequeñas propiedades campesinas, teniendo, además, el monopolio del agua. En este vértigo que significó la crisis de los '30 en Chile, surgieron de manera sorprendente una nueva gama de ricos que se incorporaron rápidamente a la élite tradicional. Este fue el caso de los comerciantes inmigrantes, enriquecidos por el aumento del mercado a satisfacer —Oyanguren, Cumsille, Arbea, Polloni—, de los productores vitivinícolas —Lapostolle, Macaya, Aresti— y de nuevos terratenientes provenientes de otros rubros. En este último punto son notables las historias protagonizadas por hombres que “se formaron a sí mismos”, como es el caso de Alejo Núñez Carranza, quien compró los fundos “Tacna” y “Arica” en la actual comuna de Placilla, tras su enriquecimiento con el tráfico y venta de aguardiente a las salitreras del norte<sup>58</sup>.

Sin embargo, pese a este aparente fortalecimiento, la élite de Colchagua pasó políticamente a tener un rol “clientelar” respecto de la de Santiago, ya que a partir de la década del '40 Chile vivirá su proceso de máxima concentración de población urbana en la capital, lo que se tradujo en una mayor absorción de capitales por parte de la ciudad cabecera del país<sup>59</sup>. Asimismo, el ascenso de la clase media con Alessandri en 1920, y la tríada radical, fortalecieron al Estado frente a un poder regional en retroceso. Esto respondía a las duras críticas a los “patrones” por la situación de los obreros en el campo<sup>60</sup>. El mundo campesino se empezaba a organizar política y laboralmente, como se consigna el 2 de marzo de 1913 en Matanzas, al conformarse una cooperativa agrícola llamada “Sociedad Unión de Campesinos”<sup>61</sup>. Lo mismo sucedía el 25 de mayo de ese mismo año, con la creación de una sociedad de trabajadores del mar. También la expansión de la prensa, las comunicaciones —en esto tuvo un papel muy importante la radio, ya que la cultura campesina era eminentemente oral— y la expansión de la educación pública, conformaron un mejor terreno para la crítica social y política. Así se explica el “ataque a los párrocos de Navidad y La Estrella por haber llamado a un retiro espiritual como pretexto para encerrar a los electores y llevarlos a votar como carneros el próximo día 25”<sup>62</sup>. Esta efervescencia política irá aumentando paulatinamente en el medio rural con la llegada de políticos itinerantes, cual catequistas católicos de la primera mitad del siglo, quienes difundían sus ideas entre los campesinos para revolucionar el estado de cosas. Tanto el partido comunista como el socialista progresaron en el sector e, incluso, en el futuro el MIR inscribiría no pocos voluntarios.

<sup>58</sup> Juan Cáceres Muñoz, p. 82.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>60</sup> Edgardo Cabello Branott, *op. cit.*, p. 300.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>62</sup> Edgardo Cabello Branott, *op. cit.*, p. 324.

A partir del gobierno de Eduardo Frei Montalva muchas cosas cambiarán. El aumento de la educación pública durante el transcurso del siglo xx generó un mayor empoderamiento en la población. Por otra parte, la actividad propagandística de los partidos de izquierda —socialista y comunista— en los campos, fundamentalmente mediante agentes, y sus ataques a las prácticas de la Iglesia Católica, junto a la llegada de nuevas ideas en pos de los derechos laborales y la dignidad de los trabajadores —provenientes de los trabajadores y sus familias de la mina “El Teniente”—, fueron poco a poco crispando los ánimos en favor de una reforma profunda a la estructura económica y social existente. El racismo, clasismo y las diferencias económicas inimaginables, fueron las cadenas que se comenzaron a limar para romper. Con la Reforma Agraria de la Democracia Cristiana se terminó el dominio indiscutido de la hacienda extensa en la economía regional. Además, surgió un nuevo grupo social de medianos propietarios agrícolas, los llamados “parceleros”, quienes, con una mentalidad más proactiva económicamente, alcanzarían el éxito y mantendrían la lealtad al partido político que les entregó tanto. De esta manera, los partidos que buscaban reformas se impusieron en el valle. La Democracia Cristiana primero, y luego, los partidos de izquierda con Allende, alcanzaron el máximo prestigio entre la población campesina. La mayor educación y el acceso a medios de información más rápido —radio, televisión, periódicos— generaron la conformación de una opinión política crítica en la población frente a los detentadores del poder local. La “revolución” de la Unidad Popular, con marchas y tomas de tierras por parte de los campesinos, crisparon el ánimo al límite. Era una época en que se estaba decidiendo la permanencia de la hacienda en medio de una inminente lucha de clases.

Paradójicamente, quienes verdaderamente quebraron la estructura hacendal fueron los militares. A partir del 11 de septiembre de 1973, el experimento socialista se esfumó y el país vivió la experimentación de un modelo neoliberal concebido en la Universidad de Chicago, en Estados Unidos. Este consistió en potenciar al máximo las ventajas comparativas de cada país en torno a la idea de una libertad de comercio absoluta —o casi—. Así, cada zona geográfica del país se destinó a alguna función productiva específica, de acuerdo con las ventajas comparativas que tuviera. Colchagua, entonces, se transformó en una zona agrícola de excelencia, encargada de entregar los mejores vinos y frutas de exportación del país. Junto con ello, se crearon nuevos polos económicos y productivos, como el desarrollo de la silvicultura en el secano costero colchaguino gracias al D.S. 711. Así, la economía se abrió a los capitales dispuestos, generándose un traspaso de las tierras desde los antiguos propietarios y del Estado, a las grandes sociedades agroindustriales de capitales privados nacionales y extranjeros, experimentando Colchagua una “desterritorialización” de la propiedad, además de un empobrecimiento general producto de lo mismo. Las tierras de los “parceleros” no se tocaron,

ya que ellos fueron parte integrante del golpe de fuerza. De esta manera, pese a no vivir en una libertad democrática y de tener una pretendida actividad “refundacional” de la cultura chilena, la Junta Militar no advirtió que, tanto en Colchagua como en el resto del país, las medidas económicas que estaban adoptando iban en su propio detrimento político al sentar las bases de la libertad de opinión —embrionaria en la libertad del comercio y el consumo— y de una reestructuración social basada en el modelo capitalista anglosajón, el cual se aplicó a rajatabla.

En la actualidad, y con la vuelta de la democracia, el progresismo político se impuso holgadamente en Colchagua. Las masas campesinas se han transformado en corrientes de opinión pensantes políticamente, y aunque no se caracterizan por tener la vitalidad participativa de otras latitudes, sí se manifiestan por cambios sociales urgentes. La estructura social en Colchagua es asimétrica, siendo los más ricos personas extrañas al valle e incluso al país. El campesinado se tecnificó y proletarizó en el nuevo mundo de la agroindustria, quedando solo algunos como propietarios de sus propios campos, muchos de los cuales sobreviven gracias a los programas de desarrollo agropecuario provenientes del Estado a través de organismos como INDAP, CORFO, SAG o CONAF<sup>63</sup>. El resultado más significativo de todo lo anterior es que las formas de vida también cambiaron. La mayor parte de los colchaguinos hoy viven en zonas consideradas urbanas; el acceso a la radio, la televisión, el internet, el cable, la telefonía celular, etc., han integrado a la población en el devenir cultural predominante transmitido por los *mass media*, tendiendo de esta manera a una homogeneización cultural en la línea de la globalización. En consecuencia, la estructura tradicional cultural y social se mantiene parcialmente en la familia campesina, las comunidades rurales y, curiosamente, en los fetichismos simbólicos de origen colonial, que destacan implícitamente las cadenas que se quisieron cortar: el clasismo, el racismo, la fuerza bruta, el dinero, etc.<sup>64</sup>. Por otro lado, las particularidades culturales se han ido perdiendo por un deficiente actuar de los sucesivos gobiernos en el rescate patrimonial de Colchagua. Solo como muestra, la política frente a los terremotos antes del de 2010, era botar toda casa o construcción con daños, algo que, felizmente, cambió con el último evento sísmico. Es de esperar

<sup>63</sup> Respectivamente Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario, Corporación de Fomento a la Producción, Servicio Agrícola y Ganadero y Corporación Nacional Forestal.

<sup>64</sup> Esto destaca, por ejemplo, en los clubes de rodeo. Símbolos de poder nuevos reivindican antiguas usanzas de poder: la camioneta, por ejemplo, reemplaza al caballo, y sus comodidades, el antiguo servicio. La ropa de marca, y su limpieza, la antigua distinción de la ropa de huaso. En las mujeres, como en todo Chile, se tiñen el pelo de color claro para parecer “más rubias, más limpias, más blancas, más puras, más ricas”.

que con la creación del Ministerio de la Cultura y el fortalecimiento de las políticas públicas educacionales y sociales, esta situación se vaya revirtiendo poco a poco.

#### CONCLUSIONES

Las siguientes son las más importantes conclusiones del presente trabajo:

Las condiciones políticas y sociales del país tuvieron un papel preponderante en la estructuración económica y social de Colchagua durante el siglo xx. Esto se hizo más notorio durante los gobiernos de Frei Montalva, Allende y Pinochet. Durante estos períodos, la región se vio sometida a cambios estructurales desde el punto de vista económico, social y cultural, los que respondían a deliberadas políticas de los gobiernos, destinadas a cumplir ciertos objetivos ideológicos —igualdad en los dos primeros, libertad económica y eficiencia en el tercero— y políticos —destrucción de los “cacicazgos” de la derecha en el campo—.

Pese a los profundos cambios que pudieron hacer los gobiernos de Frei Montalva y Allende en el campo, la real transformación de la estructura productiva hacendal que venía desde la época colonial se realizó durante el gobierno militar de Pinochet. Bajo las políticas neoliberales de los *Chicago Boys* la estructura de la hacienda dio paso definitivamente a otra, dominada por grandes concentraciones de capitales, ligadas directamente al mercado financiero, estructura que podríamos llamar “agroindustria”. Esto conllevó múltiples, diferenciados y profundos cambios de las estructuras políticas, sociales, económicas y humanas de la región, a tal punto de generarse una refundación total. Por ejemplo, desde el punto de vista político, Colchagua pasó desde una posición conservadora, en donde la derecha tenía preeminencia, a una clara tendencia al progresismo de izquierda —especialmente de la mano de la Democracia Cristiana—, lo cual representa un malestar con un sistema económico y social del que la ciudadanía campesina no había tomado parte: ni en su elección, ni en su ejecución. En los cambios sociales, por ejemplo, ha existido una migración de los símbolos de estatus hacia bienes que otorga la actual sociedad de consumo. Esto ha llevado a un mayor individualismo que va rompiendo los esquemas tradicionales de la familia extensiva y el cooperativismo campesino. En el aspecto económico la tecnificación de la producción agrícola ha provocado toda una revolución productiva. Hoy es posible producir y exportar fruta fresca o vino en cantidades y a destinos ni siquiera soñados con anterioridad, posicionándose el valle de Colchagua como uno de los mejores del mundo en materia agrícola y vitivinícola. En el aspecto humano, han sido cambios profundos el desarraigo de la tierra, de su cultura, ritmos y tradiciones, producto de la progresiva urbanización

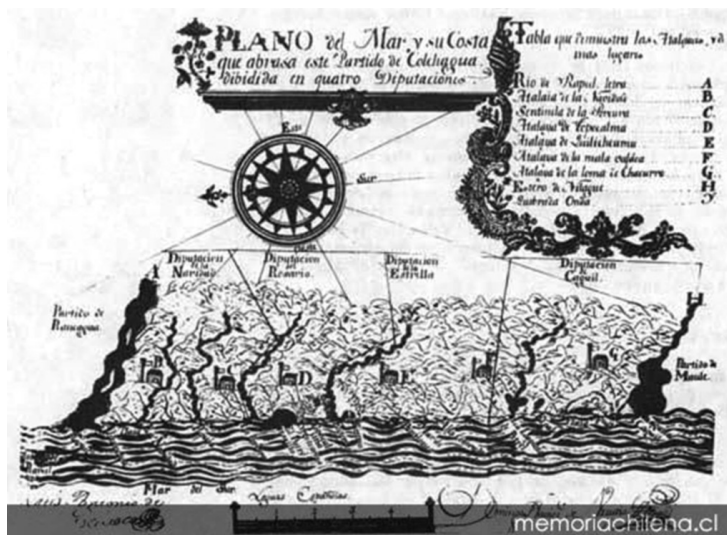
de la población y del cambio consecuente en sus condiciones de vida, lo que responde a los nuevos ejes económicos establecidos por el sistema económico neoliberal. La configuración actual de Colchagua, al igual que la de todo el Chile actual, es producto de las políticas económicas llevadas adelante por el régimen militar del general Augusto Pinochet.

Un segundo punto a destacar es el fracaso del ferrocarril como eje dinamizador de la economía de Colchagua. El tramo San Fernando-Pichilemu nunca se constituyó en el eje potenciador que se esperaba. Pese a ser un vehículo de pasajeros y de carga de materias primas y manufacturas básicas, el tren nunca fue un elemento desestabilizador de los ritmos económicos de la región, lo cual se agravó al no poder competir con el auge del transporte motorizado —vehículos, camiones, buses— que fuera producto de la pavimentación de las carreteras desde la década del '60. Además, no dio pie a actividades económicas lucrativas, como pretendidamente lo trató de ser a través del turismo o la silvicultura.

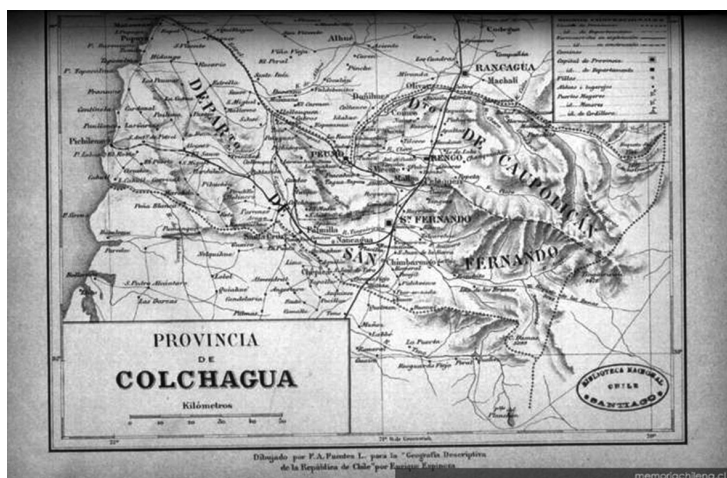


ANEXOS

Anexo 1: “Plano del Mar y su Costa que abraza este Partido de Colchagua dividida en cuatro diputaciones” 1745-1796 (memoriachilena.cl Biblioteca Nacional de Chile).



Anexo 2: “Mapa del Departamento de San Fernando”, 1897<sup>65</sup> (memoriachilena.cl Biblioteca Nacional de Chile).



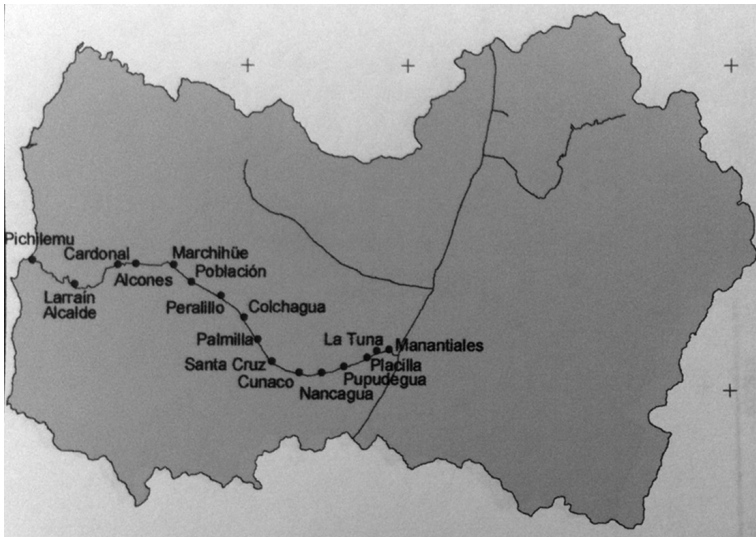
<sup>65</sup> Enrique Espinoza, *Jeografía descriptiva de la República de Chile: arreglada según las últimas divisiones administrativas, las más recientes exploraciones i en conformidad al censo jeneral de la República levantado el 28 de noviembre de 1895*, cuarta edición, Santiago de Chile, Imprenta i Encuadernación Barcelona, 1897. Memoria Chilena.

Anexo 3<sup>66</sup>: “Lista de Hacendados de Colchagua y sus contribuciones anuales para la construcción del ferrocarril”.

<b>Haciendas</b>	<b>Propietarios</b>	<b>Contribución anual (en pesos)</b>
Colchagua	F. Errázuriz.	2.340
Chimbarongo	Convento de la Merced	2.160
Cunaco	C. Valdés.	1.314
Cunaco	C. Pereira	819
San Gregorio	M. Valdés V.	855
Callenque	Señoras Ossa	1.485
San Antonio de Petrel	Irene Cuevas	1.215
Almahue	Señoras Ossa	2.340
Taguatagua	J. Errázuriz.	1.651
Requinoa	Señores Gallo.	1.800
Guaico Alto	F. Lazcano.	1.800
Nilahue	Señor Balmaceda.	486
Nilahue y Quesería	J.J. Eguiguren.	355
Lolol y Huaico	M. Valenzuela C.	702
Cullinhue	M. Valenzuela C.	450
Huiguerillas	M. Valenzuela C.	396

<sup>66</sup> Agustín Ross Edwards, “Carta de Agustín Ross Edwards a Revista de Marina del 31 de mayo de 1887”, en: Carlos Valenzuela Solís de Ovando, *op. cit.*, p. 230.

Anexo 4: “Red Ferroviaria Ramal San Fernando-Pichilemu”<sup>67</sup>.



Anexo 5: “Puente ferroviario sobre el río Tinguiririca en 1900”<sup>68</sup>.



<sup>67</sup> Rafael Sánchez A., *op. cit.*, p. 24.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 34.

BIBLIOGRAFÍA

- Amesti, Luis, “Introducción a la historia de Colchagua”, *Revista de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía*, 1924.
- Cabello Branott, Edgardo, *De Rapel a Topocalma: la pequeña historia de pequeños pueblos de Colchagua*, Santiago de Chile, RIL editores, 2002.
- Cáceres Muñoz, Juan, *Poder rural y estructura social, Colchagua: 1760-1860. La construcción del Estado y la ciudadanía desde la región*, Valparaíso, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2007.
- Departamento de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (DYCIT), “La despoblación de las ciudades de Arriba y la formación de la élite ganadera de Colchagua”, *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, N° 116, Universidad de Santiago de Chile, 1997, 109-123.
- Guarda, Gabriel, o.s.B., *Arquitectura Tradicional*, Santiago, Ed. Universitaria, 1988.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *Censo 1907*, INE, Santiago de Chile, 1907.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *Censo 1930*, INE, Santiago de Chile, 1930.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *Censo 1952*, INE, Santiago de Chile, 1952.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *Censo 1970*, INE, Santiago de Chile, 1970.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *Censo 1992*, INE, Santiago de Chile, 1992.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *Censo 2002*, INE, Santiago de Chile, 2002.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE), *IV Censo Nacional Agropecuario: año agrícola 1964-1965*, Dirección de Estadística y Censos, Santiago, 1966-1970.
- León Vargas, Víctor, *En nuestra tierra huasa de Colchagua: Energía y Motores*, San Fernando, Ediciones Museo de Colchagua, 1996.
- Mella Polanco, Juan Marcelo, *Historia urbana de Pichilemu*, Santiago de Chile, Editorial Bogavantes, 1996.
- Ministerio de Obras Públicas, *Ferrocarriles de Chile: historia y organización*, Santiago de Chile, Editorial Rumbo, 1943.
- Neiman, Fernando, *San Fernando: 250 años. Ciudad de nobles tradiciones 1742-1992*. Disponible en Biblioteca Nacional de Chile, Sección Chilena (11M; 240-122).
- Sánchez A., Rafael, *La evolución de la vía férrea y su influencia en la morfología de los poblados de las provincias de O'Higgins y Colchagua entre los años 1859 y 1970*. Tesis para optar al grado de licenciado en Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.

Sociedad Nacional de Agricultura, *Historia de la agricultura chilena*. Capítulos relativos a las regiones VI y VII, (1987-1988).

Valenzuela Solís de Ovando, Carlos, *Historia de Colchagua*, Santiago de Chile, Editorial Andújar, 1998.

Valenzuela Solís de Ovando, Carlos, *Viejos pueblos de Colchagua*. Disponible en Biblioteca Nacional de Chile, Sección Chilena (11; 72-7).



UNA FICCIONALIZACIÓN DE LA CULTURA ITALIANA  
DEL SIGLO XX EN *HISTORIA DE UNA ABSOLUCIÓN FAMILIAR*  
DE GERMÁN MARÍN\*

*Mariela Fuentes Leal\*\**

INTRODUCCIÓN

La presencia de la cultura italiana en Chile, en la primera mitad del siglo XX, es novelada en la trilogía *Historia de una absolución familiar*<sup>1</sup> de Germán Marín, principalmente, mediante la historia de la familia Sessa, a través de una serie de antecedentes históricos y culturales, vinculados con el perfil de los personajes y el desarrollo de la trama, en un entrelazamiento entre los planos de la realidad y la ficción.

En relación con ello, este artículo mostrará cómo la obra de Germán Marín realiza un trazado histórico-ficticio de la cultura de los inmigrantes italianos localizados en la ciudad de Santiago, fundamentalmente.

Desde el punto de vista histórico, Silvia Mezzano en el capítulo “La inmigración italiana en Chile” de su libro *Chile e Italia. Un siglo de relaciones bilaterales 1861-1961* (1994), postula un acercamiento a la cultura italiana en Chile, a partir de 1541, cuando Pascual Genovese y Juan Zurbano proclaman a Pedro de Valdivia Gobernador de Chile. No obstante, Mezzano señala que, particularmente, los genoveses son los encargados de asentar la cultura italiana en territorio chileno como pilotos o navegantes. Leemos:

Juan Ambrosio Justiniano, en 1543 a bordo de la nave *Santiaguillo*, y Juan Bautista Pastene en 1544 en el barco *San Pedro*. Pastene ostentó una gran actuación en misiones que se le encomendaron en el mar. Muy luego consiguió una encomienda y cargos políticos como Regidor del Cabildo de Santiago y Alcalde. Su descendencia se radicó en Chile y por sus méritos ostentaron, igual que su padre, altos cargos dentro de la administración española (1994: 87).

---

\* En este artículo la autora agradece el patrocinio, en su investigación posdoctoral 2014-2016, al Council on Latin American and Iberian Studies en el Whitney and Betty MacMillan Center for International and Areas Studies, en la Universidad de Yale; asimismo, agradece a la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) y a la Universidad de Concepción.

\*\* Profesora de Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, y Posdoctorado en la Universidad de Yale, Estados Unidos.

<sup>1</sup> Compuesta por los libros *Círculo vicioso* (1994), *Las cien águilas* (1997) y *La ola muerta* (2005).

Aquí, la autora coincide con la investigadora Valeria Maino, quien plantea que la llegada de los italianos debe estudiarse desde el comienzo con el arribo de Pastene. Así mismo, Mezzano destaca el antecedente de matrícula extranjera en 180 inmigrantes, mandado por el Gobernador español García Carrasco, para controlar su desplazamiento posiblemente subversivo en época independentista. En aquel documento se encontraron 19 italianos, la mayoría instalados en Santiago y “la mayor parte de religión católica, con oficio de comerciantes y artesanos y de origen genovés” (1994: 88).

Más adelante, Mezzano agrega que el 15 de octubre de 1895, bajo el gobierno de Jorge Montt, se dictó un nuevo Reglamento de Inmigración de la Inspectoría General de la Colonización y los inmigrantes industriales de la Sociedad de Fomento Fabril, esta última permitió la entrada al país de 1.556 extranjeros financiados por la empresa privada y 4.789 a cargo del Estado entre 1896 y 1902.

En relación con lo anterior, Mezzano postula que los europeos recurrieron a diferentes migraciones a causa de un gran crecimiento demográfico y a la revolución industrial, lo cual disminuyó la mano de obra en sus países de origen. Así:

El esfuerzo de los europeos por trascender de la precariedad de sus vidas como colonos a la agricultura, como comercio e industria. Muchos europeos se enriquecieron por su sistema frugal de vida, economizando. Trabajando con las manos y aplicando un sistema ético de vida, que era consumir menos de lo que se producía, vendiendo el excedente en el mercado, transformando su comercio artesanal en industria (pp. 91-92).

Específicamente, en el caso del pueblo italiano, este es definido por la estudiosa como “perceptivo, agudo, y la cultura de siglos de que son portadores (descendientes de un antiguo imperio) los hace permeables a los cambios, siendo posible que se compenetren con los medios sociales en los cuales viven, transformándose y mimetizándose con la cultura del receptor” (p. 93). A consecuencia de lo anterior, entendemos cómo la gran mayoría de los inmigrantes italianos ubicados en territorio urbano chileno fueron comerciantes e industriales luchadores en la integración y en el logro de los objetivos económicos, implicando “un conjunto de riesgos que exigen una peculiar fisonomía psicológica que está más allá del solo deseo de triunfar” (Estrada, 1996b: 172). Por su parte, Baldomero Estrada en su artículo “La presencia extranjera en la industria chilena: inmigración y empresariado italiano 1930-1950” (1996), afirma que, si bien es cierto, tradicionalmente la presencia de los inmigrantes italianos en la economía chilena está vinculada a la actividad comercial, también hay una participación en la industria, en el



sector alimentario, donde se muestra un sello identificador en las empresas familiares constituidas a base de “un gran esfuerzo, una notable capacidad de ahorro y un estilo de vida caracterizado por la sobriedad y la mesura” (1996a: 192). Además, Estrada valora la procedencia de los migrantes italianos, los cuales llegan a Chile provenientes de regiones rurales, insertos en un modelo productivo distinto al chileno, pues en su mayoría eran pequeños propietarios de sus terrenos quienes habían sufrido los embates del desarrollo del capitalismo, lo cual los obligó a desempeñarse en un rubro diferente en su llegada al país. Principalmente, la colectividad italiana en Chile pronto se constituye en un grupo que se desarrolla, esencialmente, en el sector comercial, en tanto:

El comportamiento económico de los italianos en la actividad económica es consecuencia de un conjunto de elementos sociológicos y culturales, propios de los fenómenos migratorios. Las empresas familiares; las vinculaciones a través de los circuitos económicos, manejados por las redes étnicas; las sociedades entre connacionales; los matrimonios endogámicos, son evidencia palmaria de los mecanismos típicos de las colectividades para evolucionar como sociedad en cuanto a lograr su desarrollo y mantener su identidad (Estrada, 1996a: 228).

De este modo, la aproximación histórica expuesta de la inmigración italiana en Chile, nos describe un contexto sincrónico con la novelización descrita en la trilogía *Hdaf*, principalmente en el libro *Círculo vicioso* y en *Las cien águilas*, donde la historia de un grupo de inmigrantes italianos, compuesto por la familia Sessa y sus parientes, traza la cartografía desde la llegada de los abuelos a Argentina, provenientes de Génova, el año 1917, época acerca de la cual Silvia Mezzano señala que “la primera inmigración de los italianos, entre 1876 y 1915, sería de unos 8 millones de personas que se dirigieron a América y 6 millones que lo hicieron hacia países europeos” (p. 95). Es más, este acontecimiento coincide con el aumento de la presencia de la cultura italiana en Chile, a fines del siglo XIX, en el gobierno de José Manuel Balmaceda, quien permitió el desarrollo de políticas inmigratorias que evidencian una llegada importante de europeos del sur, destacándose los españoles y luego los italianos, como los representantes más numerosos (Estrada, 1996b: 173-174).

Así, en el principio del libro *Círculo vicioso*, el narrador Raúl explica las causas por las cuales los ascendientes de la familia materna de su hijo Germán Marín llegan a Chile provenientes de Argentina; esto es, cartas entusiastas de los parientes comerciantes de Angelo Sessa, quienes describían el país como un lugar para elevar las expectativas económicas y sociales de la familia.

Ante esto, la familia Sessa, compuesta por Micaela y Angelo y sus tres hijos: Elvira, Lina y Alfonso, viaja a Chile y se ubica en Santiago, ciudad que rechazan desde su llegada, en tanto “el Chile que estaban conociendo distaba de ser la copia feliz del edén” (1994: 61).

En Chile, la familia Sessa, al igual que sus parientes en el país, se dedica al comercio, conviviendo diariamente con la cultura chilena a través del mesón del almacén *La Paloma*, un emporio propiedad del italiano Lucio Badalucco, donde trabajará por la comida y el techo durante dos años. El almacén pasará luego a manos de ellos por una cantidad pagada durante seis años, mensualmente. Aquí, en la obra, hay un primer acercamiento a la cultura italiana, en tanto los acuerdos entre italianos son realizados por vía oral, sin escritura, donde lo valioso es el compromiso verbal de las partes, pues es “la característica de esa clase de acuerdo económico, común entre los italianos” (1994: 60). En cambio, los italianos desconfían de la gente chilena dividiéndola “en rotos y en ricos debido a lo cual, como se les reseñaba, el lugar social de ellos no estaría dentro de los primeros. Existía un motivo a priori: la sangre extranjera” (1994: 40). Para la familia Sessa, los primeros son descendientes de la raza mestiza mezclados con el paisaje y con ellos prefieren mantener distancia. Por ende, “la familia Sessa no disponía, aparte de los escasos parientes de entonces, de otras relaciones que pudieran ayudarle a conseguir algo” (1994: 219). Los segundos, en cambio, son los chilenos imitadores de Europa con los cuales se sienten identificados, y esperan ocupar un lugar en esa clase social en la medida que el esfuerzo del trabajo diario —desde las siete de la mañana hasta las once de la noche, en el almacén *La Paloma*, descansando solo el día domingo en la tarde— les proporcione las garantías necesarias para hacerlo.

#### LAS BASES CULTURALES DE LOS INMIGRANTES ITALIANOS EN LA OBRA

Por lo anterior, nos parece que los ejes fundamentales de la cultura italiana en la obra mariniana son: *la familia, Dios y la ley*, enunciados por doña Micaela, en tanto para los italianos “más allá de la familia no había nada, excepto Dios y la Ley” (1994: 249). El primer término está vinculado a la noción de concordia ligada a las nociones de trabajo, comida y dinero; el segundo, asociado al catolicismo y conservadurismo; y el tercero, unido al fascismo y al sacrificio.

En primer lugar, la familia, a cargo de doña Micaela en los Sessa y de doña Marcia en los Brignardello, es la institución protectora de las tradiciones, conserva las ideas y los valores en crisis percibidos en la cultura chilena, pues es la expresión del “hogar cerrado, la celosa posesión de la felicidad, donde cada miembro debía aportar una cuota de sudor” (1994: 249). Con respecto a esto, Héctor Maldini, en su libro *Contando Italia desde Chile* (2004), señala:

La familia es fuente de vida y alegría de los italianos, el mejor lugar para celebrar los éxitos, el refugio último para sobrellevar los reveses. Los niños son los privilegiados dentro de ella; vivirán hasta adultos en la casa paterna, guardarán permanente contacto con los padres y hermanos cuando deben partir de esa casa (p. 38).

En la trilogía de Marín, la colectividad italiana desarrolla su propia cultura aproximándose a instituciones de su patria, como el Banco Italiano, el club deportivo Audax italiano, el periódico Lavoro d'Italia, etc. Asimismo, las familias italianas están organizadas bajo una estricta disciplina basada en el espíritu ahorrativo y el trabajo arduo requerido en los negocios familiares, donde “la concordia en la familia estaba ante todo por sobre cualquier diferencia” (1994: 86); y por lo tanto, se evitan los escándalos y se ocultan los problemas individuales en bien del bienestar colectivo. Esta concordia está ligada a los orígenes infortunados, en su patria, los cuales desean olvidar, y, por el contrario, ellos, constantemente, tienen una visión prospectiva, basada en una expectativa social y económica, iniciada con la creación de negocios familiares relacionados con alimentos, cuya estructura permite cierta estabilidad, independiente de un contexto adverso. Por ejemplo, en el plano histórico, la crisis económica de 1929 tuvo efectos negativos en la economía nacional, sin embargo, “en ese periodo, la industria italiana muestra una estabilidad poco común para la época (Estrada, 1996a: 210). Incluso, Marín propone en su obra investigar y “analizar la tendencia, aparentemente casual, que tenía el inmigrante italiano o español de trabajar en Chile, Argentina, etc., en la actividad alimentaria” (1997: 236). Lo anterior, concuerda con los antecedentes históricos de aquella época, otorgados por Baldomero Estrada, quien señala que en Chile los españoles e italianos se ubican preferentemente en el sector alimentos. Estrada crea una tabla de las industrias de italianos en Chile, según sector de la industria entre 1920-1937, donde el sector de alimentos aparece en esos años en primer lugar, con un 63,05%, a pesar de tener un crecimiento reducido en comparación a otros sectores. Esto, tomando como fuentes bibliográficas la Oficina Central de Estadística, *Anuario Estadístico de la República de Chile* en 1920 y la Dirección General de Estadísticas de Chile, *Censo Industrial y comercial 1937*. Particularmente en el sector de alimentos, en la tabla de Estrada se lee:

En este rubro se concentra el grupo más numeroso de industriales, ya que si se contabilizan aparecen setenta y cuatro establecimientos. De ellos, la mayor parte está en las provincias. El grupo más importante está representado por las fábricas de fideos, con treinta y dos establecimientos. Es interesante hacer notar que los italianos tenían prácticamente el

monopolio de la producción de pastas. Por lo demás, su participación significó introducir este tipo de alimentos en nuestro país, ya que los chilenos no consideraban a los farináceos como producto básico de su dieta cotidiana (1996a: 219).

En el caso de la trilogía *Hdaf*, nos encontramos con dueños italianos de las fábricas de fideos *Marco Polo* e *Imola*, el almacén *La Paloma*, el emporio de Enzo, la fuente de soda de Attilio, etc.; todos estos lugares comerciales convergen en el afán del ascenso social y económico de sus dueños, quienes expresan el deseo de un porvenir acaudalado y un malestar pendiente en el presente, en tanto visualizan el concepto de la vida como un arduo camino que requiere un sacrificio constante, donde “el dinero ganado sin sacrificio constituía un robo al prójimo” (1994: 249) y la “felicidad era un sentimiento percedero, por tanto engañoso y frágil” (1994: 217). Es más, los sentimientos de los personajes italianos coinciden con la condición de migrante expuesta por Estrada, en tanto “la estabilidad emocional y la garantía de seguridad personal, solo se lograban con un buen respaldo económico” (1996a: 228). Por la misma razón, las familias italianas trabajan durante dieciséis horas diarias durante la semana, dedicando tiempo para la recreación solo el domingo en la tarde. Este estilo de vida es traspasado a sus hijos; por ejemplo, Elvira será influenciada por su madre Micaela, quien “nunca se acostumbró a aceptar la felicidad” (1994: 217). Específicamente, la noción temporal de Micaela se relaciona con la productividad económica que alguna actividad produzca. Así, gastar tiempo en una actividad sin ganancias es un derroche que debe ser castigado. De hecho, Elvira muchas veces es sancionada por confeccionar muñecas.

En este contexto, los tradicionales almuerzos dominicales en las familias italianas son relevantes, pues en la trilogía el hogar de los italianos, específicamente, el de los Sessa, es el lugar de encuentro donde la familia se reúne en torno a la comida: “Los tradicionales raviolos, que doña Micaela, ayudada por Lina, empezaba a preparar la tarde anterior al guisar su relleno” (1994: 352). En estas ocasiones, se enaltece la cultura italiana y comentan los acontecimientos actuales de su país, su fascinación musical, deportiva, gastronómica, etc., y se manifiesta el rechazo de una serie de características de la cultura chilena. Por ejemplo, el estilo de vida de personas transgresoras de las leyes morales, como es el caso de su vecino homosexual o el alcoholismo masificado de los chilenos. Por lo anterior, planteamos una ecuación de tres variables, las cuales funcionan como eslabones conectados en un propósito definido. Estas son:

TRABAJO + COMIDA = DINERO = Ascenso económico y social de sus descendientes.

De este modo, hay una relación entre trabajo, comida y dinero. En primer término, el trabajo arduo de las familias italianas se expresa en un ambiente tenso, ligado a la idea de un porvenir opulento postergado: “En los Sessa era común encontrar algún malestar pendiente que envenenara el aire” (1997: 108). A lo anterior, se agrega un espíritu ahorrativo, sobre todo, de doña Micaela, para quien “era una obligación ganarse el pan de cada día” (1994: 218). En el contexto histórico, Estrada advierte en las primeras generaciones de los inmigrantes italianos “una actitud conservadora en el modo de manejar y operar las industrias. Las generaciones posteriores serán las que incursionarán más agresivamente como empresarios, incorporando mayor capital e introduciendo mejor tecnología a fin de desarrollar y modernizar sus empresas” (1996a: 227). Aquí, cobra gran importancia un episodio de *Círculo vicioso*, donde se narra el traspaso simbólico, de una generación a otra, ligado a expectativas, responsabilidad social y económica de la familia, cuando Angelo, cansado y viejo, le entrega su cotona ocupada en el almacén *La Paloma* a su hijo Alfonso. Leemos:

Era la vieja prenda que había usado todos esos años en el trabajo, sin dejar un solo día de ponérsela, blaucuzca ya, deshilachada en los bordes del cuello, incapaz de entender que, a través del ciego camino de las perseverancia, resignado a echar el lomo por unos pobres centavos/unas chauchas, nunca se llegaría a nada [...] Alfonso había llegado a la conclusión, después de aceptar aquella cotona, que, si en verdad el propósito era prosperar, debía pegar un salto por sobre el mostrador y salir a la calle a buscar plata. No veía otra solución más que esta (1994: 183).

Alfonso, representante de la segunda generación de inmigrantes italianos de la familia Sessa en Chile, cumple un rol fundamental en el ascenso económico-social del grupo cuando decide hacerse cargo del almacén e ir personalmente, con un carro de mano, a la Vega Central, levantándose a las cuatro de la mañana, para abastecer el negocio familiar y el de otros pequeños emporios del barrio. Desde aquí, Alfonso pasa de ser un joven a un hombre trabajador, quien “desde bambinello era el más chileno de todos” (1994: 249). Él logra cierta integración cultural y económica con la cultura chilena, lo cual le permite a la familia romper su aislamiento y ascender, pues Alfonso “no temía al contrario de su familia aproximarse a los vecinos” (1994: 112). Así, Alfonso inicia una interacción directa con los chilenos, comprando y pagando diversos productos, a tal grado de modificar su lenguaje, coincidiendo con lo señalado por los historiadores: “Los italianismos pertenecen especialmente al dominio industrial-comercial, se desprende que las interacciones donde los habitantes emplean esos extranjerismos son de tipo transaccional”

(Bobadilla y Soriani, 1983: 89). Principalmente, las razones por las cuales Alfonso se hace cargo del almacén cuando es adolescente consisten en concretar el objetivo colectivo de la familia, la cual “estaba obligada a levantar cabeza, pero resultaba necesario variar la rutina diaria detrás del mostrador, pues como quedaba claro a esa altura, la paciencia no era suficiente” (1994: 183). Además, la iniciativa de Alfonso de estar a cargo del negocio familiar *La Paloma*, según las notas de Venzano Torres, evidencia la lógica patriarcal y jerárquica en las familias inmigrantes italianas, en cuanto el hijo varón es el responsable del *negocio*:

Como era común en las familias italianas de origen campesino, el varón estaba destinado en ellas a tener el rol más importante que los descendientes del otro sexo. Era una desigualdad de hecho, explicitada en esa sociedad pobre, como lo demuestra que éste fuera por lo general el único heredero del patrimonio. Las mujeres al casarse pasaban a depender de la protección del marido. En el caso de los Sessa, como se observará, la norma no dejó de aplicarse (1994: 211).

Estrada confirma el carácter selectivo propio de las colectividades extranjeras en los negocios, en tanto se trata de “grupos masculinos jóvenes que en su decisión de migrar presentan particularidades psicológicas que lo diferencian positivamente del prototipo de la sociedad de origen” (1996a: 228). Entonces, Alfonso se apropia del rol asignado culturalmente, y decide ayudar más que nadie a sacar adelante el negocio. Incluso, Alfonso llega a tal punto, por el exceso de trabajo, que deviene caballo: “Sus relinchos de entonces, como decía doña Micaela escucharía en repetidas ocasiones, constituían un grito de plenitud frente al aire virgen de la mañana” (2005: 325).

Por su parte, en *Hdaf*, las hijas mujeres se dedicaban en la mañana a las labores del hogar, y en el resto del día colaboraban en el negocio. En cuanto a esto, Fernando Devoto y Marta Madero, en *La historia de la vida privada de la Argentina* (1999), exponen la historia de la inmigración europea durante el período de 1870-1930, que coincide con la llegada de Angelo y Micaela a Argentina. Así, para la mujer inmigrante

el matrimonio es su estado natural. Pautas de conductas más severa traídas desde su país de origen, un control social más firme por parte de la comunidad étnica y la escasez de mujeres dentro de estas comunidades tienden a que la nupcialidad sea altísima entre las inmigrantes, y la edad muy temprana (pp. 26-27).

De este modo, las mujeres italianas en la trilogía están dedicadas a las labores domésticas, excepto Rossana, dedicada a divertirse y relajarse, siendo rechazada por sus parientes. En cambio, todas las otras mujeres asumen su rol de dueña de casa. Por ejemplo, Elvira, quien “dejaría el empleo para dedicarse al hogar. Su tarea debía estar allí” (1994: 351). Asimismo, el narrador establece diferencias entre las mujeres chilenas y las italianas. Las primeras, son catalogadas de flojas; por el contrario, las segundas, de trabajadoras.

En el caso de la familia italiana Brignardello, que llegó a Chile en 1930 por razones económicas, igual que los Sessa, se expone en la obra:

Se trasladaron a Santiago a la búsqueda de iniciar alguna actividad comercial. El dinero del país estaba concentrado en la capital [...] Don Enrico Brignardello era una persona fantasiosa e ilusionada con el porvenir alimentaba unos planes brillantes en esa nueva vida, aunque obligado por la tozudez de su mujer, doña Marcia, debió conformarse a la modestia de una pequeña industria en la calle Andes, dedicada a la elaboración de fideos (1997: 51).

Este desplazamiento coincide con la distribución geográfica de la industria extranjera concentrada en Santiago, en tanto “un 45% de las empresas de propiedad extranjera opera en la capital, frente a un 34 de las que pertenecen a los chilenos” (Estrada, 1996a: 206).

Más adelante, el matrimonio endogámico entre Alfonso Sessa y Camilla Brignardello asegura el desarrollo de la colectividad italiana; por una parte, mantener la identidad de su cultura y, por otra, concretar el objetivo común de ambas familias de ascender económica y socialmente, a través del trabajo familiar en la fábrica de fideos *Marco Polo* y la posterior compra de la fábrica *Imola*, lo cual les permite cumplir el anhelo de las primeras generaciones de inmigrantes italianos: “Nadie de la familia se ensuciaba ya las manos en el trabajo, aunque por dentro, en el recóndito punto negro de la inseguridad, continuaran siendo los de ayer como quedaba de manifiesto particularmente en las aprensiones de los mayores, en la nonna Micaela, en doña Marcia” (2005: 74-75).

En segundo término, la comida cumple un rol fundamental en la unión familiar. Si bien es cierto, los inmigrantes italianos tienen un excesivo espíritu ahorrrativo, reconocido históricamente por Estrada, lo cual genera “la antipatía que sentían algunos sectores por los italianos en razón de su capacidad de ahorro y espíritu de progreso” (1996b: 179), aquellos en la trilogía no escatiman en gastos cuando “darle al diente siempre había sido en la familia una prioridad sobre las demás necesidades” (2005: 74), pues hay una relación directa entre la alimentación y el trabajo, en tanto se necesitan personas sanas y fuertes para

las labores diarias implicadas en los negocios familiares. Por esto, la comida es fundamental para la sobrevivencia económica de la familia y actúa a modo de recompensa los días domingos por el trabajo efectuado durante la semana. Leemos: “Elvira había heredado de los Sessa ese celo de cuidar hasta el último centavo, pero en la comida, hay que reconocer, estos no eran cicateros y les agradaba la buena mesa” (1994: 352). A la inversa, cuando una persona no trabaja en el negocio familiar es rechazado y excluido, lo que es expresado a través de la aseveración directa y precisa de doña Micaela: “Quien no trabaja no come” (1994: 62). Por lo mismo, muchas veces, Elvira es amenazada por su madre cuando se excluye del trabajo para confeccionar muñecas, porque “si continuaba perdiendo el tiempo en esas sandeces la castigaría sin comida” (1994: 77). Por lo tanto, todo integrante de la familia tiene la obligación de ganarse el pan de cada día mediante un trabajo sacrificado, el cual requiere un constante ahorro, cuya excepción son las comidas abundantes y succulentas celebradas los días domingo en las reuniones familiares. Así leemos en *Círculo vicioso* “De acuerdo a la receta culinaria traída de Italia por mis abuelos, descubierta en un cuaderno de comida de mi madre, este relleno está compuesto por pulpa de cerdo, carne de vacuno, seso, queso parmesano rallado, cebolla picada, acelga, huevo, comino, pimienta negra molida, mantequilla y leche” (p. 381): “Siempre sobraba en la mesa y decía, coman, coman, que mañana puede faltar” (1997: 26).

En tercer término, el resultado entre la suma de las nociones de trabajo y comida es el dinero relacionado con el deseo de los Sessa de llegar a ser ricos. Por esto, los italianos en la novela, constantemente, tienen una mirada prospectiva. De hecho, muchas de sus conversaciones dominicales giran en torno al asunto, pues el afán de riqueza de los ascendientes iniciadores de la genealogía de las familias inmigrantes italianas se propone el mismo objetivo con otros rostros: “En la parentela solo reinaba la idea de dinero, el famoso denario, si bien aparecía siempre sublimado bajo la honrosa virtud del trabajo” (1994: 258).

Sin duda, en este afán de ascenso social y económico, las mujeres italianas cumplen un rol fundamental, pues ellas no solo son las encargadas del hogar, sino también las responsables de conservar y sostener la memoria cultural proveniente de Europa, rigiendo a sus familias con pautas estrictas de comportamiento con el fin de mantener intacto el objetivo primario al desplazarse hacia América: ser ricos.

Por lo anterior, notamos en la obra mariniana la figura de doña Micaela en el rol de la ‘mamma’ italiana, una mujer cuyos rasgos físicos denotan su personalidad severa, mujer conservadora, desconfiada, católica, fuerte, autoritaria y trabajadora, impulsora de un espíritu ahorrativo, la cual considera *el denario* una virtud moral que seguirá a la familia Sessa. En palabras de Maldini, la ‘mamma’ es:



Símbolo de amor y también de autoridad dentro del hogar. En nuestros días en que la sociedad y las leyes permiten rompimientos matrimoniales, las parejas italianas con problemas temen llegar a una separación definitiva por respeto y cariño a la institución de la familia, que ha sido la única confiable en los desafíos y en la tradición (2004: 38).

En la trilogía, doña Micaela, paradójicamente, es la encargada de conservar la memoria de la cultura italiana a través de tradiciones y reglas en su grupo familiar; pero, a la vez, ella rechaza mencionar su pasado desafortunado en Italia a causa de la pobreza. En tanto en la obra “era anciana de otro modo y, producto de mi extrema juventud, la hallaba milenaria. Sin embargo, lo que me desconcierta de la nonna, al igual que ayer, es la mirada severa que tenía [...] alerta, lista para picar, en oposición a la suavidad de sus mejillas un tanto mofletudas. La mirada no cede frente a la anécdota feliz” (1994: 101).

A modo de paréntesis, frente a Micaela cuya noción de la vida es sacrificada, encontramos la figura de Silvina, para quien la vida es una diversión. Esta comparación antagónica, iniciada desde las raíces femeninas de la familia Marín Sessa, evidencia las diferencias culturales entre chilenos e italianos. Si bien es cierto, el autor traza una línea cronológica de tres generaciones, abuelo, padre e hijo en el plano del relato familiar, también podemos ver la superficie de la escritura de la novela agrietada y rota por hechos familiares silenciados de las figuras conservadoras. Esto es lo sucedido, principalmente, por Micaela, quien contraria a Silvina, mantiene una vida ordenada, disciplinada y conservadora. Podemos ver un cuadro comparativo entre ellas:

Micaela	Silvina
Trabajadora	Ociosa
Ahorrativa	Derrochadora
Intolerante	Tolerante
Analfabeta	Letrada
Seria	Alegre
Desconfiada	Confiada
Fuerte	Frágil
Conservadora	Liberal

Por extensión, sostenemos que los inmigrantes italianos en Chile se distancian de la cultura chilena, y viceversa, por sus características antagónicas; principalmente, la institución de la ‘familia’, la cual no funciona en Chile, según la novela, bajo un marco de valores y tradiciones familiares. Por la misma

razón, desde la mirada del inmigrante italiano, en Chile “hacía falta proteger los valores en crisis, incluso bajo el recurso de la violencia, siguiendo aquello que señalaba el Duce en sus discursos, por lo que el bofetón al hijo maricueca de los Onfray constituía un ejemplo” (Marín, 1997: 30). Ciertamente, hay una crítica a la familia chilena desde los italianos, quienes cuestionan la escasez valórica y la poca disciplina chilena.

En segundo lugar, la figura de Dios es vista por los italianos con respeto y autoridad, vinculada al conservadurismo y la religión católica. Por esto, en la familia hay un constante pudor en el ámbito sexual, silenciando relaciones clandestinas, y viendo el sexo como un tema tabú, vinculado solo a fines procreativos, de modo que a “la blancura de la harina durante el trabajo sucedería en la noche la blancura de la sábana donde se volcarían en la sana procreación” (1997: 147).

En cuanto a la religión católica, esta es profesada firmemente por las familias italianas, lo cual nos remite a un sistema jerárquico y conservador en los roles de los géneros y en las normas morales. Micaela es devota de Santa Rita de Casia, a quien acude cuando hay problemas y enfermedades y agradece cuando hay abundancia. Por ejemplo, las expresiones exageradas de Micaela cuando Alfonso está enfermo de tifus, describen su devoción: “Doña Micaela rezó la noche entera por la salud de su hijo. Angustiada frente a la estampa de Santa Rita de Casia traída por ella de Italia. Tenía mucha fe en la figura venerada, llamada por los devotos la abogada de los imposibles” (1994: 111).

En el párrafo anterior nos percatamos que el arraigo cultural de las familias italianas inmigrantes, a pesar del largo desplazamiento geográfico hacia Chile, es enfático. De modo tal, los modelos, tradiciones o ideas traídas desde Italia se expresan en una fuerte valoración conservadora y enaltecedora del nacionalismo italiano. Por lo mismo, en la trilogía, las mujeres reacias a someterse a la lógica de la prudencia y de la seriedad son miradas con recelo y rechazadas en la familia. Por ejemplo, Rossana con la huasa Orellana eran vistas negativamente, pues según ellas, “no solo los hombres tenían derecho a divertirse” (1997: 109).

No obstante, esta imagen conservadora y ordenada se ve fracturada con los comentarios del propio autor, quien denuncia el doblez de la historia no oficial de la familia. Leemos:

El puritanismo de los Sessa ha sobrevivido hasta hoy tendiente como siempre a la cuestión sexual, si bien en este terreno ha existido doblez en nuestra historia familiar. Aparte de la relación de Rossana y Alfonso, encubierta por el silencio, habría que tomar en cuenta el concubinato que vivieron durante años Attilio Pastore y la huasa Orellana. En los años

posteriores, la anomalía de Luchito Moglia, enamorado de la Virgen del Carmen (1994: 312).

De hecho, uno de los conflictos principales en el inicio del matrimonio Marín Sessa es el concepto de decencia ligado a la noción de sexo, a causa del catolicismo y puritanismo exacerbado de Elvira, unido a la teatralidad heredada del cine, rechazado por su esposo Raúl, quien expone a su hijo: “Para tu madre el amor físico era un acto casi bochornoso que, como manifestaba el catolicismo, solo se redimía en la gestación” (1994: 353).

En tercer lugar, el último eje de la cultura italiana es la ley, unido al sacrificio familiar y al nacionalismo. De esta manera, en la segunda parte de *Círculo vicioso* la familia Sessa, gracias a la ley del sacrificio diario en el almacén *La Paloma*, empieza a ascender económica y socialmente.

Por otro lado, los inmigrantes italianos en Chile fortalecen el amor por su patria expuesto en un ‘nacionalismo’ vinculado a su cultura, a través de la radio, periódicos, reuniones familiares, etc. De modo tal, los italianos se identifican con las leyes provenientes de Italia y tratan de seguir los patrones de conducta de sus compatriotas en su país. Por ejemplo, en *Círculo vicioso*, el período histórico de la narración es la Segunda Guerra Mundial y, específicamente, la divulgación del fascismo de Benito Mussolini y la intervención italiana en la guerra, eventos a los cuales se les otorga un espacio narrativo a través de las conversaciones de los personajes italianos. Esto, porque los inmigrantes italianos asumen la ideología fascista como su propia ley en Chile. En tanto el fascismo, desde el punto de vista de los historiadores Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña en su libro *Historia del siglo xx chileno (2001)*: “Aparecía como una corriente esencialmente antiliberal, desconfiaba del sistema representativo y condenaba los principios igualitarios y liberales que habían sido distintivos de los procesos de búsqueda de sistemas participativos y democráticos” (p. 97).

En el plano novelesco, el fascismo es definido “más que todo una conducta y, en tal sentido, significaba un ajuste de cuentas con el prójimo” (Marín, 1994: 359) donde están involucrados todos los integrantes italianos de la familia Sessa, como declara el narrador en *Las cien águilas*: “En la familia nadie se salvaba de ser un camisa negra, un fascio, un totalitario” (p. 51). Particularmente, resalta la figura de Attilio Pastore, hombre rencoroso, propietario de una fuente de soda, brigadier de la compañía de bomberos *La Nuova Italia*, fundada a principios de siglo por la colonia italiana, definido como el fascista de la familia, para quien, tal como los Sessa, “primero estaban la patria y el duce” (1994: 362). Así también, Pastore lee el diario fascista *Lavoro d'Italia*. Incluso, la materia novelesca se conjuga con la historia mundial cuando Attilio

Pastore decide participar en las tropas italianas y viaja a Italia para enrolarse. Allí es enviado a Etiopía y la familia queda atenta a sus noticias:

Como deducían los corresponsales de prensa estacionados en Suez, pronto estallaría un enfrentamiento de magnitud en el Tigré, al norte de Etiopía, en caso de que la Liga de las Naciones no interviniera con decisión [...] el azar lo eligió pronto a él una tarde que cubría una misión de enlace. Víctima de una emboscada en el camino, arriba de la motocicleta a toda velocidad, quedó arrojado en la arena perforado por dos disparos (1994: 362).

Lo anterior concuerda con la descripción histórica sobre el fascismo en el libro *Historia del siglo XX chileno*, en tanto:

El fascismo se había abierto camino en la escena italiana a través de la violencia de grupos armados que golpeaban e incluso asesinaban a quienes disintían de sus ideas. Una vez en el poder, conservó esa lógica violentista: organizó un Estado policial y desarrolló una milicia de voluntarios fascistas armados que alcanzó grandes dimensiones y que actuó como cuerpo de orden junto a las instituciones militares, participando incluso en la ocupación de Etiopía y en la Guerra Civil Española (p. 99).

En el relato familiar, el fascismo de las familias italianas en Chile los distancia de la sociedad chilena, porque el comportamiento de los chilenos dista de ser disciplinado, severo y conservador como el de ellos. Por tal razón, Atilio Pastore es el encargado de poner orden en su negocio ante las peleas originadas por el estado etílico de los clientes. Leemos: “Se preocupaba de cuidar el orden pues los clientes, debido al trago, se ponían a veces cargosos y empezaban a molestar a los demás. Él sabía tratarlos como se merecían cuando se sacaba la chaqueta y siempre señalaba, si las cosas proseguían igual en Chile, el alcoholismo transformaría a esos rotos en unos revolucionarios de peligro. Existía entre la gente mucho vicio y poco trabajo” (1994: 285). Del mismo modo, Humberto cuelga una foto de Mussolini en el salón de su casa, como muestra de sus creencias.

De manera tal, la forma de ver el mundo de los italianos en Chile los conduce a una conducta acorde a su ideología. En primera instancia, los personajes italianos son visualizados como figuras simpáticas y bondadosas; pero en segunda instancia, las figuras italianas son violentas y son capaces de llegar a situaciones extremas en defensa de sus creencias. Por ejemplo, tío Humberto está suscrito al periódico *El Trabajo*, definido en la trilogía de la siguiente manera:

Publicación chilena de tendencia nazista, órgano del Movimiento Nacional Socialista, en cuyo número 1 expresaba acerca de éste: “Es un movimiento nacional y popular. Es socialista pero no marxista, (dirigido) contra el capitalismo parasitario y el comunismo. Toda experiencia política nos enseña los efectos altamente saludables de la violencia aplicada al servicio de un alto ideal”<sup>2</sup>.

Más adelante, en *Las cien águilas*, tío Humberto y Alfonso ingresan a la entidad clandestina llamada *ACHA*, definida como “Sigla de la asociación Anticomunista, fundada por el político Arturo Olavarría y otros el año 1946”<sup>3</sup>.

Incluso, cuando Carlos Ibáñez del Campo asume la presidencia de Chile como dictador, un personaje extranjero dentro de la novela establece una comparación entre la dictadura chilena de Ibáñez y la dictadura italiana de Mussolini: “Carlos Ibáñez del Campo o, como decía el gringo Jensen, de Carlos Ibáñez del Capo, inspirado en el estilo de gobierno del Duce, demostraba ser enérgico y como un boxeador golpeaba al enemigo, arriba y abajo, sin diferenciar los rangos sociales” (1994: 285). Aquí observamos en la cultura italiana un predominio de los valores nacionalistas sobre las clases sociales. En cambio, en Chile, Germán Marín atribuye a las clases sociales y políticas el control del país.

Por último, el traspaso de la cultura italiana hacia sus descendientes se aplica en la enseñanza de estos. Lo vemos en el caso de Germán Marín, quien en su infancia estuvo en la Scuola Italiana Vittorio Montiglio, ubicada a un costado del cerro Santa Lucía, donde el régimen imperante de la ideología fascista en Italia era normal; desde “el saludo con el brazo en alto, inclinado al estilo romano, me resultaba divertido pues salía de lo común y, por otra parte, ayudaba a estimular con ese movimiento cierta afirmación de la personalidad. Con el brazo uno parecía elevarse frente al otro” (1997:20).

Por su parte, la historiadora Silvia Mezzano expone que “la idea de fundar una escuela donde se transmitiera a los hijos de italianos las primeras letras y el conocimiento del idioma de sus padres se gestó en 1891” (p. 83), pues la enseñanza del italiano permitiría unificar el idioma, por cuanto los inmigrantes residentes en Chile hablaban las lenguas de sus zonas, sobre todo, el genovés, el cual solo era entendido por ellos. Así, La Scuola Italiana de Santiago comenzó a funcionar en 1892 con dos objetivos principales:

---

<sup>2</sup> Wilfredo Mayorga, “Jorge González von Marees, el jefe”, *Ercilla*, Stgo., núm. 1740, 23 al 29.10.68. (1997: 150).

<sup>3</sup> Hernán Ramírez Necochea “El fascismo en la evolución política en Chile”, revista *Araucaria*, Madrid, núm. 1, 1978, p. 235.

“Mantener viva la enseñanza del idioma y de la historia de la patria, tanto para adultos como para niños de origen italiano” (p. 83).

#### CONCLUSIÓN

De este modo, entendemos la cultura italiana como una cultura conservadora, con una fuerte sucesión familiar, valórica, económica, etc., a modo de línea vertical unida a través de los negocios familiares. Por eso, en la obra, “como era ya habitual en la familia Sessa, luego de desarmar su hogar la nonna Micaela por efecto del traspaso del emporio *La Paloma*, tía Lina era el centro donde confluía la parentela, tanto en sus visitas imprevistas como en los almuerzos dominicales concertados” (2005: 66). Aquí, notamos que los italianos conservan sus tradiciones independientemente del lugar donde se encuentren. Por ejemplo, cuando Elvira se separa de su esposo Raúl y viaja a Argentina, ella asistirá cada domingo a comer donde sus parientes.

En cuanto a esto, si bien el protagonista Germán Marín expone un constante rechazo hacia la cultura italiana materna de la cual es excluido —entre otras razones, por no tener expectativas en su vida—, hay rasgos en la escritura que evidencian una cierta fascinación por aquella, en tanto le permite entenderse a sí mismo y “discurrir acerca de uno, por lo cual pensar qué hacía yo aquí me ha conducido más de una vez, sin darme cuenta, al recuerdo de mis abuelos maternos” (2005: 213).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bobadilla, Félix, y Soriani Rosanna (1983), “Presencia de Italia en la Cultura de Chile”, en *Revista Chilena de Humanidades*, N° 4, 81-92.
- Correa, Sofía; Figueroa, Consuelo; Holt-Jocelyn, Alfredo; Rolle, Claudio; y Vicuña, Manuel (2001), *Historia del siglo xx chileno*, Santiago, Sudamericana.
- Devoto, Fernando y Madero, Marta (1999), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural 1870-1930*, vol. 2, Buenos Aires, Editorial Taurus.
- Estrada, Baldomero (1996a), “Presencia extranjera en la industria chilena: inmigración y empresariado italiano 1930-1950”, en *Cuadernos de Historia*, N°16, 191-228.
- \_\_\_\_\_ (1996b), “Los conflictos sociales en Valparaíso del siglo XIX (sus repercusiones en la colectividad italiana)”, en revista *Atenea*, N°473, 171-194.
- León, Mabel (1992), “Historia y ejemplos de la penetración de los italianismos en el español”, en *Revista Acta Académica*, 11, 157-162.

Maldini R., Héctor (2004), *Contando Italia desde Chile*, Santiago, Editor Héctor Maldini.

Marín, Germán (1994), *Círculo vicioso*, Santiago de Chile, Planeta.

\_\_\_\_\_ (1997), *Las cien águilas*, Santiago de Chile, Planeta.

\_\_\_\_\_ (2005), *La ola muerta*, Santiago de Chile, Random House Mondadori S.A.

Mezzano, Silvia (1994), *Chile e Italia. Un siglo de relaciones bilaterales 1861-1961*, Santiago, Silvia Mezzano Lopetegui.





# TESTIMONIOS



## FERNANDO PESSOA EN AMÉRICA LATINA

*Armando Romero\**

Hace un par de años, en una reunión de amigos en Lisboa, surgió la pregunta de cómo llegó la obra de Fernando Pessoa a América Latina. Algunos de estos, poetas e intelectuales portugueses, señalaron que para ellos fue Octavio Paz, el poeta mexicano, quien encontró para los hispanoamericanos la voz de Pessoa y la esparció por el continente de habla española. No del todo satisfecho con esta aseveración, decidí entonces empezar una búsqueda continental, un peregrinar que se extendió por nueve países, representados por algunos de sus poetas más relevantes, 19 en total. Este ha sido, entonces, el primer foco de la presente investigación. Sin embargo, ella no se queda allí y he buscado, la mayor parte por entrevistas directas, la opinión de estos poetas sobre la importancia de Pessoa en su trabajo literario, su interpretación de los heterónimos, y su importancia en Hispanoamérica. No todos los poetas respondieron a mi cuestionario, lastimosamente. Uno de ellos, Antonio Cisneros, gran lector y admirador de Pessoa como consta en muchas de sus entrevistas, murió, dolorosamente para todos los que admirábamos a la persona y al poeta, en los días en que le envié mis preguntas. Otros estaban enfermos. Uno salía en esos días como embajador de su país en Irán, y otro me confesó nunca haber leído a Pessoa. “Pero como decir esto es tan bochornoso para mí, por favor no cites mi nombre”, me pidió encarecidamente.

Es bien sabido que el libro pionero, que marca la presencia de Fernando Pessoa en lengua castellana, es la traducción que hizo Ángel Crespo de los poemas de Alberto Caeiro, publicada en Madrid en 1957. En este valioso libro destaca Crespo los trabajos críticos publicados en España que lo anteceden, siendo estos los de Joaquín de Entrambasaguas (1946), Ildelfonso Manuel Gil (1948), Charles David Ley (1951) y Francisco Lupi (1952). El pormenorizado estudio del profesor Antonio Sáez Delgado, de la Universidad de Evora, *Nota sobre la recepción de Pessoa en España*, es bastante explicativo, aunque peca del desconocimiento de la traducciones de Crespo y Alonso, enfatizando para América Hispana la traducción de Paz. Es importante anotar que el poeta mexicano Eduardo Langagne, en su excelente trabajo, *Presencia de Fernando Pessoa en México*, se limita a señalar a Paz como el crítico que introduce la obra de Pessoa en México, sin extender su investigación a Hispanoamérica.

---

\* Poeta (Cali, 1944) perteneciente al movimiento nadaísta, narrador, ensayista, traductor y profesor universitario en Colombia.

Si bien la situación del origen de la presencia de Pessoa en España es bastante clara, no así la de Hispanoamérica.

Octavio Paz, en el prólogo a su *Antología* de Fernando Pessoa publicada en México, 1962, señala que supo de Pessoa gracias a la poeta búlgara Nora Mitrani, en París. Es seguro que Mitrani sabía de Pessoa por su relación con el surrealista portugués Alexander O'Neill. Paz señala a continuación sus búsquedas de la obra de Pessoa, y si bien destaca a los españoles, no hace ninguna mención a la traducción de los poemas de Pessoa hecha por Rodolfo Alonso (1961) y publicada en Buenos Aires en la prestigiosa casa editorial Fabril Editora, en la colección Los Poetas, dirigida por Aldo Pellegrini. Además, ya en 1960 la revista *Poesía Buenos Aires*, que dirigía el poeta Raúl Gustavo Aguirre, había publicado a Pessoa en las traducciones de Alonso. Es importante señalar que Paz fechará posteriormente su prólogo: París, 1961.

En carta reciente, el poeta Rodolfo Alonso me dice lo siguiente, refiriéndose a Paz:

Es muy difícil que le pasara inadvertido un volumen de Pessoa publicado en la célebre y celebrada colección Los Poetas, dirigida por el pionero del surrealismo en América Latina, Aldo Pellegrini, publicada por un sello activo y prestigioso, Fabril Editora, que estaba tan bien distribuida en todos los ámbitos de nuestra lengua (americanos y europeos), que de inmediato tuvo que tener sucesivas reediciones.

Con esta aseveración también concuerdan varios poetas, entre ellos el chileno Pedro Lastra, para quien es imposible que Paz no conociera la traducción de Alonso. Se podrían aplicar a Paz sus mismas palabras cuando dice, en su ensayo sobre Pessoa, "El desconocido de sí mismo", que le parece imposible que este no haya conocido la obra de Valery Larbaud y su *Barnabooth*.

Debemos hacer aquí un paréntesis para divagar un poco sobre la personalidad crítica de Octavio Paz. Cada vez va siendo más claro para los latinoamericanos que Paz se aprovechó de varias circunstancias sociales e intelectuales en América Hispana para imponer su maestría sobre los poetas y los críticos de literatura. El crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot ha demostrado cómo Paz utiliza, sin citar, varios tratados de literatura mundial para especular sobre la poesía en su célebre libro *El arco y la Lira*. La extraña costumbre de Paz de no citar las fuentes en sus trabajos bajo el disfraz del ensayo, le sirvieron para ocultar que muchos de sus conceptos e ideas eran glosas de otros autores, o que eran casi citas directas de sus trabajos. Prueba de esto es su ensayo sobre Pessoa, donde no encontramos por ningún lado las fuentes de su erudición.

Obviamente, la edición de Fabril Editora es la que más se difundió por toda América, desde Buenos Aires a México. Casi no hay poeta de esa época que no haya leído por primera vez a Pessoa en esta antología de Alonso (yo incluido, que la conocí junto al poeta Jotamario Arbeláez hacia 1964). Incluso poetas de la generación del 70, como el mexicano Marco Antonio Campos, leyeron por primera vez a Pessoa en ella. No quiere decir esto que la traducción de Paz no tuviera difusión. De hecho la tuvo y algunos poetas —valga el caso del colombiano Carlos Enrique Ruiz— se encontraron con Pessoa en la traducción de Paz. Pedro Lastra dice:

Para mí el libro *Poemas* de Pessoa traducido por Alonso, fue el descubrimiento principal que me procuró la valiosa colección de Pellegrini. Por cierto, el nombre de Pessoa y su singular “invención” de personajes poéticos que eran y no eran él mismo, no nos resultaba del todo desconocido, pero se trataba de noticias algo desvaídas (Jorge Edwards, por ejemplo, lo había frecuentado e incluso había escrito por esos días un artículo en un periódico santiaguino). Además, el nombre casi homónimo de un poeta chileno ya olvidado: Fernando Pezoa, suscitó alguna vez comentarios como éste: “Hay un poeta portugués que se llama como ‘el chico’ Pezoa, que así se le decía a nuestro simpático compatriota”.

Posterior a esta entrevista, el poeta Pedro Lastra, gracias a su prodigiosa memoria y capacidad investigativa, amplió estas aseveraciones, y me indicó que a su parecer el primer artículo que apareció en América Latina sobre Pessoa fue publicado por Jorge Edwards, el 7 de julio de 1957, en el diario *El Mercurio* de Santiago de Chile. Este artículo se titula “Pessoa, renovador de la poesía portuguesa”. Edwards, según el mismo Pedro Lastra, había descubierto a Pessoa en Brasil, donde había pasado una temporada como diplomático.

En una ponencia presentada en Lisboa, II Congreso Internacional Fernando Pessoa, 2010, Rodolfo Alonso nos detalla su encuentro con Pessoa:

Cuando Aldo Pellegrini (1903-1973) siendo yo tan joven me ofreció, a fines de 1959, seleccionar y traducir una amplia antología de Fernando Pessoa, recuerdo que fue arduo convencer a su cuñado, Francisco Caetano Dias. Como si su familia se avergonzara de ese extraño pariente, de vida más que anónima, que recluyó, bajo la humilde apariencia de esporádico traductor de correspondencia extranjera para casas comerciales, la gestación de su “drama en gente”, la múltiple obra de creación que lo poblaba.

Y más adelante agrega:

Pero lo relevante de esa primicia argentina (primera en castellano con los heterónimos, primera en América Latina) no se limita a su concreción, de hecho pionera, sino también a la intensidad con que fue recibida en todo el ámbito de nuestra lengua. La aceptación de los lectores fue tan inmediata que, en contado plazo, sin publicidad alguna, exigió sucesivas reediciones, anticipando lo ahora evidente: Pessoa conquista sus admiradores de a uno, de persona a persona, por la propia potencialidad de sus poemas, sin que se trate en absoluto de un éxito programado, superficial, y de forma tan indeleble que todavía —me consta— aquella edición se conserva en bibliotecas privadas como un acontecimiento, y en el corazón y en la memoria como un entrañable compañero, de huella perdurable.

Esto lo confirma claramente la investigadora Ana Lucía de Bastos:

Na entrevista que fizemos a Rafael Cadenas [...], este afirma ter lido Fernando Pessoa no ano de 1961, na edição que esse ano publicara a Fabril Editora, como parte da colecção “Grandes poetas del siglo xx”, onde também conheceu poemas de Oscar Milosz. Esta editora argentina apresentou, na altura, o que seria a primeira antologia em espanhol que continha tanto poemas de Pessoa ortónimo, como poemas dos três heterónimos mais conhecidos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Em Espanha, apenas se tinha publicado, em 1957, Poemas de Alberto Caeiro, traduzidos por Ángel Crespo, na editora Rialp. O editor encarregado da edição argentina foi Aldo Pellegrini, que é também o precursor do surrealismo na América do Sul.

Pero tal vez es el poeta Álvaro Mutis quien nos da una versión también lejana de los comienzos de la presencia de Pessoa en nuestra América. En 1963, en su epílogo a la traducción de Francisco Cervantes de “Oda Marítima”, señala Mutis lo siguiente: “Esta primera edición en español de la ‘Oda Marítima’ nace de una curiosa cita de coincidencias. Primero fue un elogio de Pessoa hecho en el Café Automático de Bogotá, allá por los últimos años cuarenta, por el poeta José Umaña Bernal, recién llegado de Lisboa donde residiera como diplomático”. Es obvio que el nombre de Pessoa quedó resonando en Mutis, y más si recordamos que el escritor brasileiro Joao Guimaraes Rosa, en su estadía en Bogotá durante estos años como diplomático, fue buen amigo de Mutis y García Márquez.

Como dato curioso debo señalar que el poeta Umaña Bernal publica en 1952, en la Editorial Losada de Buenos Aires, su libro de poemas *Diario de Estoril*, donde reúne poemas escritos en Portugal durante los años 1945-47. Además de sus poemas dedicados a Lisboa, Umaña Bernal incluye un par de poemas con tema de las canciones del fado.

En el mismo prólogo Mutis escribe que gracias a su amigo John G. Page consigue la edición de la obra de Pessoa de José Aguilar, Río de Janeiro 1960, enviada desde Nueva York a México, donde reside Mutis, y dice: “Llegaron los dos ejemplares y durante semanas no se habló ni se pensó en otra cosa que no fuera Pessoa y su mundo particular y devorante. Después vino la edición de las traducciones de Paz, con su magnífico prólogo”. Es decir, que Mutis, integrante activo del mundo intelectual mexicano del momento, amigo muy cercano de Paz, pudo haber sido, como se rumora, quien impulsó directa o indirectamente a Paz a traducir a Pessoa (desafortunadamente no me fue posible confirmar este dato ya que cuando hablé con él estaba convaleciente de algunos problemas de salud, y desistí de la entrevista). De otra parte, Mutis por lo general se niega a dar este tipo de declaraciones. La obra de Pessoa es, pues, capital para Mutis. En su magnífica conferencia titulada *La desesperanza*, de 1965, califica a Pessoa como el máximo poeta de la desesperanza, calidad del poeta mayor, y cita partes del poema “Lisbon revisited”, en traducción de Francisco Cervantes.

La bien conocida carta de Jorge Luis Borges a Fernando Pessoa donde al cerrar Borges le pide a Pessoa ser su amigo, ha suscitado múltiples ensayos y estudios críticos en América Latina. Entre ellos valga destacar los trabajos de Daniel Balderston, y el de Joaquín de Montezuma de Carvalho. Mientras el estudio crítico de Balderston es rigurosamente académico, el de Joaquín de Montezuma es un recuento de su conocimiento íntimo de Borges, y de sus relaciones con la literatura portuguesa. Ambos están de acuerdo que los dos escritores portugueses que destacan en las preferencias de Borges fueron Camoes y Eca de Queiroz. La diferencia es que Montezuma de Carvalho trata de probar que Borges no leyó a Pessoa, y para esto señala sus diversos encuentros con él y su vacilación ante el nombre de Pessoa. Balderston nos indica que ya en 1960 Borges incluye a Pessoa en su nueva entrada sobre literatura portuguesa para la *Enciclopedia Práctica Jackson* —la primera la había hecho en 1951—. Esta entrada no aparecerá sino hasta mucho tiempo después. Añade Balderston, siguiendo las especulaciones de Emir Rodríguez Monegal, que es muy posible que Borges haya conocido a Pessoa en 1924 durante su estadía en Lisboa por varios meses. Coinciden los críticos que es difícil suponer que Borges no haya conocido la revista *Orpheu*, dado su profundo interés y participación en las vanguardias de esta época.

Es interesante señalar que la revista *Sur*, que dirigía Victoria Ocampo, y que fue la revista más importante en Buenos Aires durante gran parte del siglo xx, con amplia repercusión en América Latina, no publica nada de Pessoa, así como otras revistas de las décadas del 40 y del 50 —*Mito* en Bogotá, *Orígenes* en La Habana—. Como nota al margen, el crítico y narrador cubano, José Prats Sariol, me comentó hace poco que él estuvo presente un día —a mediados de la década del 60— en casa de José Lezama Lima, uno

de los directores de *Orígenes*, y escuchó un diálogo muy animado entre este y Virgilio Piñeira, el célebre narrador cubano. El tema era la importancia de la obra de Pessoa, y de su heterónimo Álvaro de Campos. Sin embargo, no hay escrito conocido de ninguno de los dos sobre Pessoa.

“Escuché hablar de Pessoa en 1954”, nos dice el poeta mexicano Hugo Gutiérrez Vega. “Un amigo portugués me dio a conocer algunos poemas, pero fue hasta 1963 cuando empecé a leerlo rigurosamente. Esto fue gracias al poeta Murilo Mendes, a quien conocí en Roma. Murilo me sugirió que leyera ‘Hora absurda’, pues era una excelente puerta de entrada a la obra de Pessoa y sus colegas que vivían dentro de él”. Y luego agrega: “Cuando lo empecé a leer rigurosamente lo hice en la edición brasileña de Aguilar”.

Valga enfatizar aquí la importancia que tuvo en América Latina la edición brasileña de José Aguilar. Es gracias a esta edición que Francisco Cervantes conoce la obra de Pessoa. Oigamos como lo recuerda Mutis, en el mismo epílogo citado antes:

Un día, el ejemplar de las obras de Pessoa que pertenecía a Page cayó en manos del joven poeta mexicano Francisco Cervantes. Sin conocer entonces el portugués, Cervantes se fue abriendo paso en la poesía de Pessoa con un furioso tesón nacido de una profunda y complicada red de simpatías con el poeta lusitano. Un día nos sorprendió a todos con la noticia de que había traducido la “Oda Marítima”.

La presencia de la obra de Pessoa transforma y modela a Francisco Cervantes por el resto de su vida; tanto, que llega a escribir en portugués, a vivir por una temporada en Lisboa. Cervantes en su poema “EN LA TUMBA DE FERNANDO PESSOA”, fechado en 1975, nos dice:

*El Atlántico y sus llagas, /El mar oscuro de sus noches /Por algún mandato oblicuo, ciertamente, /Trajeron a este ser hasta la tumba. /El aire, los aviones, /la música de tu alma /Y algún afecto lusitano, /El encuentro con mí mismo; /Entre el otoño, Los Placeres, /Maestro de este siglo y otros muchos /Nos trajo de otro mundo. /Es doloroso el aire de este sitio, /Luz de Lisboa, la más bella de la tierra, /Mas falta tu presencia. /Si enorme allá en tu obra /¿Cómo tarda tanto el mundo en recibirte?*

Esta impaciencia por la recepción de Pessoa cunde por América Latina. Paradójicamente, Pessoa no se convierte en un poeta colectivo como lo fueron Lorca o Neruda. Pessoa es un poeta personal (recordemos las palabras de Alonso), y más que personal, es un poeta íntimo. Y, sin embargo, la necesidad de que su nombre y su obra se conozcan dicen de un poeta que hay



que compartir, que incita emular, y eso lo veremos luego en poetas como Juan Gelman y Eugenio Montejo, quienes intentaron seguir el rumbo de los heterónimos de Pessoa.

Uno de los poemas más conocidos de Juan Gelman es “Yo también escribo cuentos”, poema cuyo tema es Pessoa, su ser poeta de todos los días.

Cito un fragmento:

*Había una vez un poeta portugués  
tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado  
trabajaba en la administración pública y dónde se vio que un empleado público  
de Portugal  
gane para alimentar cuatro bocas*

*Cada noche pasaba lista a sus poetas incluyéndose a sí mismo  
uno estiraba la mano por la ventana y le caían astros allí  
otro escribía cartas al sur qué están haciendo del sur  
decía [...]*

Este poema está firmado por José Galván, así como otros lo estarán firmados por Julio Greco. Pero no son heterónimos sino seudónimos, que según la crítica tienen que ver con la necesidad de Gelman de ocultar su nombre debido a las persecuciones políticas en Argentina. Y en definitiva no están lejos del cauce central de la poética de Gelman.

No así el caso de Eugenio Montejo, quien desarrolló una serie de personas poéticas con nombre y biografía propia, y, además, con estéticas disímiles. El germen de esta forma de heterónimos es un oscuro tipógrafo llamado Blas Coll, quien deja un libro de ensayos titulado *El cuaderno de Blas Coll* donde se dan instrucciones para una futura literatura que entrelazaría, de acuerdo a Arturo Gutiérrez-Plaza, una “lengua sintética y monosilábica, como la de los pájaros”, dentro de un marco a veces regional venezolano. A partir de estas enseñanzas surge una serie de poetas, colígrafos, así llamados por ser seguidores de Coll, que tienen características de heterónimos: Lino Cervantes, quien escribe caligramas, poesía experimental; Sergio Sandoval, con coplas al estilo popular de los Llanos venezolanos; Tomás Linden, quien escribe sonetos; y Eduardo Polo, con poemas infantiles. La crítica Ana Lucía de Bastos, quien ha escrito un excelente trabajo sobre las relaciones con Fernando Pessoa de la obra de los poetas venezolanos Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, señala que “la independencia textual de los colígrafos de Montejo se ve mucho más mellada que la de los heterónimos de Pessoa, por las constantes intervenciones de Montejo, que surge permanentemente como un comentador”. Para Gutiérrez-Plaza el único heterónimo en realidad es Blas Coll, que también recuerda al Mairena de Machado.

Más allá de estas filiaciones poéticas, la presencia de Pessoa —y por extensión, de la literatura portuguesa— es fundamental en la obra de Montejo, como bien queda claro en su hermoso poema:

*LA ESTATUA DE PESSOA*

A Rafael Cadenas

*La Estatua de Pessoa nos pesa mucho,  
hay que llevarla despacio.*

*Descansemos un poco aquí a la vuelta  
mientras vienen más gentes en ayuda.  
Tenemos tiempo de tomar un trago.*

*Son tantas sombras en un mismo cuerpo  
y debemos subirlas a la cumbre del Chiado.  
A cada paso se intercambian idiomas,  
anteojos, sombreros, soledades.*

*Démosle vino ahora. Pessoa siempre bebía  
en estos bares de borrosos espejos  
que el Tajo cruza en un tranvía sonámbulo.  
¿Por qué no va a beber su estatua?*

*Con todo el siglo dentro de sus huesos  
vueltos ya piedras llenas de saudades,  
casi nos dobla los hombros  
bajo el silencio de su risa pagana.*

*No hay que apurarse. Llegaremos.  
Lo que más cuesta no es la altura de su cuerpo  
ni el largo abrigo que lo envuelve  
sino las horas del misterio  
que se repliegan pétreas en el mármol.*

*Cuando a diario soñó por estas calles  
y desoñó y volvió a soñar y desoñar;  
el tiempo refractado en voces y antivoces  
y los horóscopos oscuros  
que lo han cubierto como una gruesa pátina.  
Alzar sólo su cuerpo sería fácil.  
Aunque se embriague no pesa más que un pájaro.*

Rafael Cadenas conoce la obra de Pessoa a través de la traducción de Alonso en 1961. Diversos análisis críticos señalan la deuda de Cadenas con Pessoa en sus primeros libros, y, en especial, en su conocido poema “Derrota”. En una entrevista que le hice recientemente, al preguntarle el impacto que le hizo leer por primera vez a Pessoa, el poeta dice: “Tremendo, yo me sentía a menudo deprimido y Pessoa me acompañaba, mejor dicho, Álvaro de Campos. Me parecía que él daba voz a mi estado. Yo no había conocido una expresión tan cercana al *feeling* más íntimo”. Creo que esta última frase resume mejor que cualquier análisis la relación de Cadenas con Pessoa. En esa misma entrevista nos dice: “Después de Álvaro de Campos, el que me interesa más hoy por mi proximidad con él es Alberto Caeiro”. Pessoa estará siempre allí, hay un Pessoa para cada momento en la vida.

Otro importante poeta venezolano, que empieza a publicar en la década del 50, Juan Calzadilla, también establece una relación profunda con la obra de Pessoa; tanto, que le dedica siete poemas. Calzadilla es fundamental en la formación de la vanguardia artística en Venezuela de la década del 60. Creo que es importante conocer a este poeta latinoamericano, poco conocido, pero indudablemente uno de los más grandes:

MÁSCARAS

II

*Según Pessoa, la puerta para ser otro  
siempre está abierta.  
Basta con que echemos una mirada  
al interior de nosotros. Enseguida  
nos entra el deseo de efectuar la mudanza.*

PESSOA

*Es un hombre melancólico pero puede escribir:  
En Lisboa pocos le conocen pero puede escribir:  
Se gana la vida de 10 a 4 en un almacén,  
pero puede escribir:  
Es alcohólico e insomne pero puede escribir:  
No tiene un gran amor en su vida pero puede escribir:  
El factor común es que puede escribir:  
Todo lo demás qué importa.*

## SOBRE EL DERECHO A ENLOQUECER

Según Pessoa debemos estar siempre listos para enloquecer. Eso garantiza que la locura no nos coja por sorpresa. Ni se convierta en decepción para todos los que esperaban de mí una cordura larga y bien remunerada. Y a tiempo completo.

Enloquecer —concluía Pessoa— es un derecho natural. Lo que no me parece natural es que el que enloquezca por derecho propio no llegue a estar tan consciente de su locura que no pueda hacer uso de tal derecho para recobrar la razón.

A principios de esta década empiezan a surgir en América Latina una serie de grupos literarios que retoman las riendas de la vanguardia europea y latinoamericana de los años anteriores. Esta vanguardia tiene como antecedentes el hecho de que varios cambios sociales y políticos han transformado los diferentes grupos sociales, y desde extractos más bajos se comienza a desafiar el *establishment* cultural que por lo regular respondía al llamado de las clases altas. Movimientos como el nadaísta colombiano, “El techo de la ballena” en Venezuela, “Los tzántzicos” en Ecuador, etc., son característicos de esta época. Obviamente que la obra de Pessoa es devorada por los jóvenes poetas, y su nombre comienza a ser emblemático de la poesía, así como Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Pound, Eliot o Artaud. Es más, a Pessoa se lo siente como un poeta de la casa, más cercano, familiar.

Perteneciente al nadaísmo, el poeta Jaime Jaramillo Escobar ha sido un profundo lector de Pessoa, y recuerdo personalmente las charlas que tuve con él luego de leer a Pessoa en Cali, en esos años del 60. Al entrevistarle sobre la importancia que tiene Pessoa para él, responde:

Pessoa se respira en el aire, como Cervantes o Shakespeare, y ni siquiera es necesario leerlo. Basta con que exista, con que su libro esté visible en la biblioteca personal, en el breve espacio donde están los que son. Geraldino Brasil dice, refiriéndose a Pessoa: Si se mira hacia arriba, no se sabe dónde comienza; si se mira hacia abajo, no se sabe dónde termina. En cualquier texto de Cervantes o Shakespeare está completo cada uno de ellos, como el sabio en su mandamiento, y lo mismo ocurre en Pessoa. Con muy pocos artistas sucede así, pero esos son los que son. Lo demás es lo demás, que sólo sirve para los demás.

El poeta colombiano Jotamario Arbeláez recuerda cómo se encontró con la obra de Pessoa:

Un día de 1964 entré en una librería del centro con mi amigo Armando Romero y vi cómo se le desorbitaron los ojos ante un libro sobre la mesa de novedades. Era la antología de Pessoa publicada por Fabril Editores. Yo también me sobresalté. Como estábamos sin un centavo decidimos llevarlo en calidad de préstamo subrepticio. Hicimos un pacto. Armando fue el primero en leerlo y yo me quedé con él. Desde ultratumba Fernando debe haber visto el episodio, pues casi 50 años después invitó a mi compañero a compartir su cuarto de Lisboa.

El poeta ecuatoriano Ulises Estrella, uno de los fundadores del grupo de “Los Tzántzicos”, señala que conoció la obra de Pessoa hacia el año 1967, y agrega: “Su poesía me removió, me hizo pensar hondamente y revisar mi escritura y temáticas”.

El profesor Patricio Ferrari de la Universidad de Lisboa, ha escrito un magnífico estudio crítico sobre las relaciones que se pueden establecer entre las búsquedas poéticas, especialmente del ritmo, entre Pessoa y Alejandra Pizarnik, la desdichada y magnífica poeta argentina. A pesar de que Pizarnik recoge en sus escritos una reseña sobre la obra de Paz, *Cuadrivio*, en donde Paz incluye su trabajo sobre Pessoa, es claro que Pizarnik ya conocía de antemano la obra de este poeta, gracias a la traducción de Alonso y a la revista *Poesía Buenos Aires*, donde ella publicó sus primeros poemas.

A partir de la década de 1960 y de 1970, la difusión de la obra de Pessoa es muy amplia. La editorial Monte Avila de Caracas publica en 1977 *Oda marítima*, en traducción de Santiago Kovadloff, y así se suceden más traducciones. Muchos poetas lo leen en versiones en otros idiomas, sea el caso de la poeta uruguaya Martha Canfield o del poeta boliviano Eduardo Mitre. Dice Martha Canfield:

A Pessoa lo descubrí viviendo ya en Florencia, hacia 1980, más o menos, en las históricas tertulias literarias que se reunían en el Café Doney de via Tornabuoni, en Florencia y en la que yo entré invitada directamente por mi viejo y querido Prof. Oreste Macrí, que era allí la figura central. En ella participaban algunos personajes célebres del mundo intelectual florentino, como el poeta Mario Luzi y el lusitanista Luigi Panarese. Fue precisamente este último quien me inició en la lectura de Pessoa, habiendo sido él su primer traductor al italiano.

Y Mitre afirma que gracias al poeta y crítico Guillermo Sucre, supo de la obra de Pessoa en Pittsburgh, en 1972, y lo leyó en una edición bilingüe inglés-portugués prologada por Octavio Paz. Al responder a sus afinidades con la poesía de Pessoa, Mitre responde: “Ya lo quisiera yo. Un verso de Alberto Caeiro: *E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido*, citado en diferentes tramos de mi obra, habla de su presencia en ella y acaso pueda servir de pasaje hacia una afinidad”. Una de las preguntas que incluía mi cuestionario era qué pensaban los poetas de los heterónimos de Pessoa y si los podían diferenciar del poeta Pessoa. Cito algunas de las respuestas. Pedro Lastra dice:

Debo insistir que la sorpresa mayor fue la novedad de la existencia poéticamente real de los heterónimos. Aunque uno tuviera una cierta familiaridad con desdoblamientos semejantes —el Juan de Mairena de Antonio Machado, o del lejano antecedente que es el Tomé de Burguillos de Lope de Vega, por citar solo dos ejemplos hispánicos— la creación de Pessoa superaba toda expectativa en ese orden y se convertía en una manifestación llamada a transformar y enriquecer nuestras habituales concepciones del sujeto poético. Y aún más: el pensamiento poético en su totalidad surgía modificado por las reflexiones de estos personajes cuya práctica poética era tan distinta según se tratara de uno o de otro.

El poeta Hugo Gutiérrez Vega afirma que “poco a poco los fui diferenciando. La maravilla pessoana consiste en que los heterónimos son iguales y absolutamente diferentes”. Esta será la misma idea que manejan otros poetas, aunque de acuerdo a la visión de Cadenas todos “comprenden un poeta distinto”.

Otra de las respuestas, sorprendente por su precisión, es la del poeta Marco A. Campos, quien dice:

Si hablamos de los cuatro poetas, no tuve problema. El único que tenía la impresión que se parecía menos a Fernando Pessoa era el poeta que escribía con el nombre de Fernando Pessoa. Me gustaba en su sencillez humana y en sus imágenes llenas de sensaciones el poeta bucólico Alberto Caeiro, pero sentía más cerca —me encantaba— el verso hondamente clásico de Ricardo Reis, quien me hacía creer que también eran mis contemporáneos Píndaro y Horacio, pero quien me pareció desde entonces el poeta por excelencia fue Alvaro de Campos, “engenheiro, poeta sensacionista”. Sin embargo debo hacer de él aquí una apostilla: el heterónimo que hizo los poemas más depresivos es también el futurista torrencial y furibundamente optimista de “Saludo a Walt Whitman” y “Oda triunfal”, poemas que se leen en un arrebato, y que, como decía Nietzsche, son para leerse de pie.

Pero algunos poetas toman una posición más radical, a veces sorprendente, con respecto a los heterónimos. Por ejemplo, el colombiano Carlos E. Ruiz, afirma:

Confieso que nunca me ha interesado penetrar en el sentido de los heterónimos de Pessoa, ni mucho menos diferenciarlos. Capto el conjunto de la obra de la misma mano, proveniente de un espíritu sin sosiego, contradictorio, antagónico, revulsivo, que se estruja en sus pensamientos, haciéndolos sangrar a veces, o chocándolos contra el mundo. Esas denominaciones de autoría, creadas por el propio Pessoa, no dejan de ser escauceos fantasiosos, con biografías inventadas que traducen el contradictorio espíritu de su creador.

El poeta uruguayo Eduardo Espina responde: “No hice un esfuerzo para diferenciarlos. Creo que todos los poetas, incluso los futbolistas, deberían utilizarlos, estar llenos de heterónimos, pues el paso del tiempo cada persona deviene otra diferente, uno en cierta manera irreconocible, por lo que se convierte en la persona inventada por el tiempo”.

Ahora bien, la respuesta más sorprendente fue la que me dio el poeta colombiano Jaime Jaramillo Escobar:

Considero los famosos heterónimos como seudónimos, uno para cada parte o época, como los veinte que lucía León de Greiff sin que ello representara distorsión de su personalidad. Los heterónimos son un invento publicitario, un recurso de ventas y prestigio lindante con el ocultismo en cuanto secreto reservado. Sirven para que muchos profesores vivan de explicar los heterónimos, y los editores hagan su negocio con los restos de un hombre que vivió en la pureza del despojo. En la Universidad de Antioquia pregunta un estudiante a su profesor para qué sirve el latín, y el profesor le contesta: El latín sirve para que podamos vivir mi mujer y yo. De los heterónimos de Pessoa viven muchos. Él lo previó así, con su leve sonrisa desencantada.

Y continúa:

Tomo a Pessoa como un todo, sin dividirlo en la superchería de los heterónimos. Escojo entre ellos sus más altos y lúcidos momentos, o también los más oscuros, y me siento a tomar un café junto a su estatua sedente en Lisboa sin preguntarle cuál de todos es él en ese momento, porque tengo que hacer una reseña para mi profesor de hermenéutica. Resulta

muy apropiado Pessoa para la academia, tan dada a mixtificar porque también de eso vive. Y a los estudiantes nos gusta, nos encanta explorar en el enredo. Es una manera de encontrarnos perdidos.

Perteneciente a la generación de poetas que empezaron a publicar sus primeros poemas hacia la década del 80, Arturo Gutiérrez-Plaza conoció la obra en las antologías de Austral de Ángel Crespo en 1985. Su respuesta a mi entrevista sobre los heterónimos es bastante dicente de una posición que toman los poetas de esta época. Dice:

Me resultó fascinante desde el primer momento observar cómo, en el caso de Pessoa, la escritura de cualquier de los poemas de sus heterónimos estaba condicionada por la psicología de cada uno de esos virtuales poetas que coexistían en él, con fechas y horas precisas de nacimiento y precisas cartas astrales. Me resultó clara la diferencia entre ellos, sobre todo con respecto a Ricardo Reis. Sin duda el heterónimo que siento más afín y que más me atrajo desde el comienzo y hasta ahora es Álvaro de Campos. Puedo rememorar aún la profunda conmoción que causó en mí la lectura del poema “Tabaquería” y posteriormente de “Poema en línea recta”. Fue un verdadero hallazgo y el descubrimiento de otros modos de hacer poesía.

La pregunta final es por qué la obra de Pessoa es tan importante para los hispanoamericanos, y cuáles serían las afinidades que encontrarían entre su obra y la de Pessoa. La respuesta no es fácil, dada la diversidad de países, formas culturales, etc., que forman lo americano. Pero tal vez allí mismo está la respuesta, en los diferentes *peessoas* que habitan en los poetas y en la poesía de estos países. Podríamos imaginarnos que pasó un ángel y habitó su propio vacío. Para Hugo Gutiérrez Vega “la obra de Pessoa abre caminos hacia una nueva visión de la poesía”. Así como para Pedro Lastra las causas son “las incitaciones de su pensamiento poético y crítico”, y Eduardo Espina explica que es “porque hay un lenguaje que aceptó quedarse en donde menos se lo esperaba”.

Como se ve, son diversos los puntos de vista que intentan apresar esa relación tan profunda de Pessoa con Hispanoamérica. Tal vez las palabras de Martha Canfield y las de Arturo Gutiérrez-Plaza nos puedan ayudar a definir más este punto. Dice Canfield: “La obra de Pessoa es importante para los hispanoamericanos, más allá de su calidad indudable y de su originalidad, porque sirve de ejemplo de multiplicidad y de internacionalismo, que son una marca genética de lo hispanoamericano”.

A lo que agrega Gutiérrez-Plaza:



Creo que todos admiramos en Pessoa la envergadura de la empresa poética y vital comprometida en toda su obra. Sin duda, legado capital de la poesía portuguesa al acervo literario universal. Pero junto a esto, hay otra serie de elementos ligados a su personalidad que hacen de Pessoa una subjetividad poética rara, atractiva por excelencia. Entre ellos: su misma figura discreta y enigmática, escondida tras oficios como el comercio, la traducción y el periodismo; su soledad y su alcoholismo; sus intereses esotéricos o la propia visión que tuvo de sí mismo, como suerte de mensajero predestinado por la historia para rescatar la majestad de la poesía y la grandeza lusitana.

En cuanto a la afinidad de estos poetas con Pessoa, debemos recordar que son pocos los poetas que reconocen influencias directas, es más, algunos de ellos, sienten que han sido “inmunes a las influencias directas” como es el caso de Jaime Jaramillo Escobar.

Obviamente Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y el mismo Pessoa están siempre presentes en sus respuestas. Pero tal vez el poeta Marco Antonio Campos resume esto con sus tajantes palabras: “Nadie que lo haya leído a fondo escapa a su influencia”.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Ana Lucía de Bastos, *A tradição pessoana: influência de Fernando Pessoa sobre dois poetas, Mário Cesariny e Ruy Belo, e dois poetas venezuelanos, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo*, Porto, [Edição do Autor], 2010.
- Ángel Crespo, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Ediciones Rialp, 1957.
- \_\_\_\_\_, *El poeta es un fingidor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Álvaro Mutis, *Estación México*, Bogotá, Editorial Taurus, 2011.
- \_\_\_\_\_, *La desesperanza, Ensayistas colombianos del siglo xx*, Bogotá, Colcultura, 1976.
- Antonio Saez Delgado, *Nota sobre la recepción de Pessoa en España*, Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009, p. 97.
- Daniel Balderston, “Borges and Portuguese Literature”, *Variaciones Borges* 21, 2006.
- Eduardo Langagne, “Presencia de Fernando Pessoa en México”, *Poesía y Poética*, México, Universidad Iberoamericana, primavera 2000, pp. 109-132.
- Emir Rodríguez Monegal, “Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa”, *Vuelta* 105, 1985.
- Eugenio Montejo, *El cuaderno de Blas Coll*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1981.
- Francisco Cervantes, *El canto del abismo*, México, Juan Boldó i Climent, 1987.

- Ildefonso Manuel Gil, “La Poesía de Fernando Pessoa”, en *Ensayos sobre Poesía Portuguesa*, Herald de Aragón, Zaragoza, 1948.
- Joaquín de Montezuma de Carvalho, *Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges*, Dossier Pessoa, 1986.
- Joaquín de Entrambasaguas, *Fernando Pessoa. Poesías, selección*, Madrid, Suplemento de “Cuadernos de Literatura Contemporánea”, 1946.
- Jorge Luis Borges, “Portugal”, *Enciclopedia práctica Jackson*, Mexico City, w. M. Jackson, 1963.
- José Umaña Bernal, *Diario de Estoril*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- Octavio Paz, *Fernando Pessoa. Antología*. Edición, traducción e introducción, México, UNAM, 1962.
- Patricio Ferrari, “Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes a la métrica y al ritmo”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2011.
- Pessoa (s), II Congreso Internacional Fernando Pessoa, 2010.
- Rodolfo Alonso, *Fernando Pessoa, Poemas*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1961.
- Sabrina Sedlmayer, *Pessoa e Borges: Quanto a mim, eu*, Lisbon, Vendaval, 2004.
- Vicente Cervera Salinas, “Juan Gelman y José Emilio Pacheco reavivan el hontanar poético europeo”, *Revista Electrónica de estudios filológicos*, España.

Los siguientes poetas respondieron a mi cuestionario o correspondencia:

Rodolfo Alonso, Pedro Lastra, Jotamario Arbeláez, Marco Antonio Campos, Carlos Enrique Ruiz, José Prats Sariol, Hugo Gutiérrez Vega, Arturo Gutiérrez Plaza, Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Jaime Jaramillo Escobar, Ulises Estrella, Martha Canfield, Eduardo Mitre, Eduardo Espina.

Cincinnati, 2014.

*Pedro Lastra\**

Me encuentro en una situación singular en este acto en el que se presenta un ensayo sobre la Historia de Chile y que, como se indica en las líneas que resumen su propósito, es “una interpretación actual de los procesos esenciales que han dado forma a la historia del país”. Sí, mi situación es singular, levemente descentrada o descolocada además, porque no soy un historiador, disciplina que admiro pero que no conozco más allá de lo que todo lector de lo suyo conoce. Y este es un libro cuyo autor es un historiador que yo estimo entre los más sobresalientes de sus pares en nuestro país.

Me siento muy honrado por su invitación a acompañarlo en esta oportunidad, compañía que solo explica o justifica el entusiasmo, el interés y el provecho con que he leído este ensayo y que le he manifestado a su autor desde los días en que me acercó este ejemplar. Expondré, entonces, a través de algunas notas dispersas, mis impresiones valorativas, mientras llega la hora del análisis más meditado y extenso que un libro como este requiere.

La lectura del índice me procuró una primera pero al mismo tiempo admirativa inquietud: acostumbrados como estamos a enfrentarnos a vastos tratados, a investigaciones totalizadoras, casi siempre muy bien documentadas, o a estudios parciales, igualmente solventes desde el punto de vista del sustento informativo sobre un período o personajes determinados, me pregunté cómo habría sido posible condensar y exponer el panorama de un acontecer histórico que se inició hace muchos siglos —en rigor, desde la aparición en este escenario de sus primeros habitantes— y finaliza con sucesos recientes que todos hemos compartido y estamos compartiendo, y esto sin que se adviertan fisuras o vacíos fundamentales en ese panorama. El índice era, es cierto, un indicador muy preciso y sugerente, cuyos catorce apartados constituían en sí mismos ensayos dentro del ensayo, por así decirlo, y anunciaban lo que en efecto había sido el esfuerzo y la conquista de una síntesis digna de imitarse. Lo he leído, pues, como el resultado de un acuerdo feliz, a mi modo de ver, entre las formulaciones que condensan la idea o el propósito de cada apartado, y las verificaciones que las corroboran. Se cumple así cabalmente en el libro lo que se adelanta en la presentación. Dice:

---

\* Poeta y ensayista. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Director de la revista *Anales de Literatura Chilena* y miembro del Consejo Editorial de revista *Mapocho*.

Esta obra, por la forma en que está concebida, explica los procesos esenciales que han dado forma a la trayectoria histórica de Chile, acogiendo lo que la historiografía [...] ha estudiado y difundido como historia nacional. Pero también ofrece interpretaciones que complementan, y en ocasiones cuestionan, las nociones más arraigadas sobre la trayectoria histórica de esta realidad natural y social nombrada Chile...

Es una historia mínima, dice el autor. Yo agregaría que es también una historia íntima, en la medida en que se revela en ella el tejido de los acontecimientos y se va configurando una suerte de radiografía del ser nacional, de las presiones sociales y de las tensiones consiguientes en el orden de las relaciones entre el poder político, económico, jurídico y sus irradiaciones hacia aquellos que no lo detentan y en cambio lo padecen. Con alguna pertinencia esta lectura me ha traído a la memoria otra que hice hace muchos años, y sobre todo por su título: el libro de Ch. Seignobos *Historia sincera de la nación francesa*. Cambiando lo que hay que cambiar, yo diría que este libro de Rafael Sagredo podría ser entendido también como una *historia sincera de la nación chilena*.

“Interpretaciones que complementan, y en ocasiones cuestionan” dice la presentación mencionada: Quiero insistir en esos cuestionamientos, porque este es un libro nada complaciente en su voluntad de describir y de valorar nuestro proceso histórico. Con la serenidad que da el *saber*, el autor puede y logra desplegar un cuadro verificable y objetivo de lo que han sido los pasos o estadios constitutivos de nuestra nacionalidad. Rafael Sagredo se prohíbe aquí, decididamente, toda exaltación nacionalista, a la que puede resultar proclive una relación de esta naturaleza. Al tratar asuntos tan graves como han sido los conflictos bélicos del siglo XIX, por ejemplo, es notorio el afán de imparcialidad que gobierna su relato.

Anoto otro rasgo saliente de este libro, referido al fundamento documental que subyace a sus descripciones y a sus reflexiones valorativas. Se advierte enseguida que esa base es tan amplia como sólida, pero es así como se escriben los ensayos destinados a perdurar. Un recorrido por las quince páginas de referencias bibliográficas comprueba esta afirmación. Todo estudioso o simple lector de la historia de Chile, en sus más variados aspectos, apreciará esta puntual, precisa y rica información, ordenada como para un vasto seminario totalizador o para seminarios específicos. Un solo ejemplo apunto aquí: la novedosa, reveladora exposición del significado y alcance del apartado que se titula “De colonia a república a través de los naturalistas”, que muestra cómo la obra de Claudio Gay (así como la de otros naturalistas que exploraron distintos lugares de América) delineó y contribuyó tan decididamente a la construcción de la nación y a definir su identidad.

No es menos significativo poner de relieve otro sustantivo valor de este ensayo: la cualidad de su escritura. No es fácil decir qué es un libro bien escrito —este lo es, desde luego— porque recorrer el camino señalando las pruebas de las virtudes que constituyen una escritura felizmente lograda puede exigir mucho tiempo. Yo las resumiré ahora con las notas de propiedad, fluidez y cuidadosa claridad del decir; una escritura, en suma, invitadora, que tiene en cuenta a su lector; y que se manifiesta en ese acuerdo que ya he señalado entre la formulación y la verificación; una gran economía expositiva, por ejemplo, en la ordenación y entrega de los datos —estadísticos y otros— indispensables para autorizar las conclusiones, que en este caso resultan siempre convincentes.

En el apartado “Chile, del orden natural al orden autoritario”, Rafael Sagredo resume lo que ha sido una visión del país, marcada por la posición geográfica y por su realidad natural, las cuales, dice, han condicionado su organización republicana.

La idea de este espacio natural como bendecido por la naturaleza tiene su origen en una necesidad práctica, desde la exaltación que leemos en las cartas de Pedro de Valdivia —la alabanza de la tierra— hasta *la copia feliz del Edén* que dice nuestra Canción Nacional.

Pero en efecto esa alusión no es solo una metáfora sobre las características físicas del territorio nacional, sino que se proyecta también como el desiderátum de un espacio político de libertad y de verdadero “asilo contra la opresión”.

Ya sabemos que no siempre ha sido así; que esa idea de asilo contra la opresión ha sido desmentida más de una vez, y muy cercanamente en el tiempo, por desgracia. Pero no es esto lo que me anima a detenerme en ella, sino una circunstancia literaria curiosa, que señalo aquí como tal curiosidad. Se trata de la expresión “el asilo contra la opresión”, que aparece en el coro de la canción originalmente escrita por Bernardo de Vera y Pintado, hacia 1820, y que fueron los únicos versos conservados en la letra definitiva de Eusebio Lillo. Porque ese verso es una expresión debida a don Juan Egaña, en el contexto de su discurso sobre la dignidad de la profesión de abogado, leído en la Universidad de San Felipe tal vez hacia 1804, en años en que Vera y Pintado cursaba allí sus estudios de Leyes. Es, pues, un caso de intertextualidad literaria, atraída al servicio de una representación exaltadora de una condición de lo nacional: Dirigiéndose ciceroniamente a sus discípulos de la Cátedra de elocuencia, les dijo Egaña en un momento de su discurso: “Haced de modo que el débil y el infeliz encuentren en vuestra voz *el asilo* seguro *contra la opresión*, ...” etc. Como anticipé, es esta curiosidad literaria, suscitada por la lectura de esta Historia mínima..., que me ha llevado a muchas otras relaciones: tan motivadoras me han resultado sus páginas.

He mencionado la novedad de este panorama histórico: sorprenderá a muchos la relación de lo que fue la expansión nacional en el siglo XIX, espe-

cialmente al llegar al apartado que se titula “Chile, un vasto hospital”, en el cual se procesan datos importantísimos para el estudio de las condiciones sanitarias y del estado de la salud pública en esos tiempos, en contraste con el progreso experimentado por el país en el plano de lo que ahora se llamaría macroeconómico. Otras páginas insoslayables y de gran actualidad hoy mismo son todas las que Rafael Sagredo dedica, en diversos capítulos, a la situación de la cultura y la educación, a sus avances e influencia en el discurrir de esta historia. Y hay, por cierto, mucho más.

Por esto y otras razones que se harán evidentes para su lector, pienso que este libro debería ser considerado como un indispensable manual para la educación chilena. Se insinúan tales razones en las observaciones con que finalizo estas notas, sobre lo que nuestro autor ha escrito como “Colofón”.

Esas cuatro páginas finales son notables: no solo declaran, al resumirlo, el sentido de su trabajo, sino que constituyen en sí mismas una profunda invocación o llamada a la conciencia de cada chileno a ver nuestra historia como lo que ha sido: esforzada y dolorosa, y por momentos favorecida por conquistas y éxitos parciales, pero donde aún falta mucho por construir.

Considero estas páginas como un testimonio fundamental, que deberíamos entender como una entrañable invitación a asumir la verdad de nuestra condición de chilenos, no distraídos por los espejismos de ayer y de hoy. Las leo como una declaración de principios de un historiador que ha dedicado su vida a pensar esta realidad sin limitaciones ni reduccionismos de ninguna especie, en el espacio de su libertad: un hermoso cierre, en fin, para un libro sabio y esencial.

Me parece que esa suerte de poética historiográfica, para designarla con alguna precisión, debería ser atendida de manera especial por todos nosotros: nos haría bien asumir que las representaciones idealizadas del país —la copia feliz del Edén o el asilo contra la opresión— necesitan ser examinadas con más atención y como a contraluz. Porque si esas representaciones fueron útiles para cohesionar la nación en el siglo XIX, hay que aceptar que esa ficción, indispensable en un momento clave del discurrir histórico, requiere ser considerada con espíritu más crítico pues, como dice nuestro autor, tal representación ha evolucionado “en una noción a años luz de la realidad, de la vida material de los sujetos que la componen, la sufren y la enfrentan”.

Lo dice inmejorablemente el penúltimo párrafo del ya mencionado “Colofón” de esta excelente y cautivante *Historia mínima de Chile*:

Es la evolución histórica del país, su inserción en la globalización, el fortalecimiento de las identidades locales, el doloroso aprendizaje de los derechos humanos, el obligado respeto de las minorías, el empoderamiento de los consumidores, la falta de legitimidad y representatividad del sistema

político, la creciente expansión de una clase media informada, el protagonismo de nuevos actores como los niños y las mujeres, entre muchos otros cambios de esta época, los que hacen que la historia, y la historia de Chile en concreto, se ocupe de realidades que van más allá de la loable trayectoria de lo público, del Estado, la República y la nación. Matizando, ampliando, comprendiendo, explicando no solo cómo se desarrolló el país hasta su situación actual, sino también cómo vivieron los chilenos este proceso, cómo los condicionó, enfrentando de este modo los desafíos de la vida concreta por medio del conocimiento de su historia.

Un paso en esa buena dirección es el que nos anima a dar este libro.





## LOS GAJOS DEL OFICIO

Texto presentación del libro de Grínor Rojo,  
*Los gajos del oficio. Ensayos, entrevistas y memorias*, Chile, LOM, 2014.

Omar Saavedra Santis\*

Como confesión introductoria, he de reconocer que está muy lejos de mis rutinas esto de andar presentando libros en sociedad. Menos cuando estos despliegan su naturaleza en un espacio distinto a ese otro que, dicho sea a la bruta, se llama ficción, que es de donde yo vengo y en donde trato de hacer lo mío. Aun cuando Grínor Rojo y yo concordemos en un afecto más o menos intenso por la navegación a remo en el intranquilo mar de las letras, los botes con que nos aventuramos en él no son los mismos, y no siempre coincidentes nuestras hojas de navegación.

Aún ignoro las razones que pueda haber tenido Grínor Rojo para invitarme a ser parte de la presentación destes nuevos “gajos de su oficio”, en versión papel. Acaso lo hizo cuando lo enteré —sin ninguna mala intención— que soy un consumidor más o menos recalcitrante de la literatura ensayística de humanidades: un vicio como tantos otros, en que el simple placer de ejercerlo prevalece por sobre las eventualidades de ganancia o pérdida. Se sobreentiende que esta adicción mía no hace de mí un especialista, así como la nicotina no convierte a un fumador empedernido en oncólogo. Por lo mismo no voy a incurrir en el error de leso decoro de predicar aquí sentencias catequistas que parezcan, al menos, ingeniosas. Lo que yo podría decir esta tarde no pasa de ser un saludo muy personal, un par de digresiones huachas e imprecisas a propósito de mi lectura de estos gajos de Grínor Rojo. Ellos no son solo una disertación ante el paraninfo ni fueron escritos *ad usum delphini*. Sus destinatarios son también los que aún andamos por ahí, a tientas *per la selva oscura*, buscando una salida de escape a los nueve círculos deste tiempo de lobos mala y arteramente disfrazados de ovejas.

Creo no equivocarme si supongo que incitar al lector a seguir pensando por cuenta propia es uno de los primeros propósitos destes gajos. Un presupuesto, me parece, que se extiende a gran parte de todos sus estudios de lo que Grínor Rojo llama “géneros discursivos”, en especial su investigación crítica sobre producción, evolución, revolución, relectura y divulgación del pensamiento en el “campo cultural” latinoamericano.

---

\* Escritor chileno.

Como en muchos otros de sus escritos y fiel al *ductus operandi* de su autor, también estos gajos vienen salpimentados con una sabrosa adjetivación de punta y filo para calificar a cualquier vivo o muerto que merezca su desavenencia en la evaluación de las afecciones históricas o actuales de la cultura, las letras chilenas y latinoamericanas: lugares comunes en los que Grínor Rojo escudriña y rastrea por las posibles respuestas a las —permítanme la chacota del *bon mot*— a las “interpelaciones” que nos plantea la precaria actualidad nuestra de cada día, con todo lo que acontece y no ocurre en este país que con candor sobrecogedor seguimos llamando nuestro. Son preguntas que van más allá del borde del plato y la provincia: son preguntas por lo que pasa en ese mundo de allá afuera, el mismo que el Álvaro Amenábar de Ciro Alegría y la Mafalda de Quino apostrofan como ancho, lejano y ajeno, y que aquí hacemos como si no existiera.

Hay, al final desta compilación, a modo de *bonus track*, un aderezo memorístico que aureola la evidente erudición académica del profesor Rojo con fulgores de nostálgica ternura que lectores sensibles como yo, saben agradecer.

Como él mismo lo anuncia de partida, este libro ha de entenderse en directa relación con otros dos suyos: las *Armas de las letras* y sus *Discrepancias del Bicentenario*. Eso es efectivo. Pero al levantar la vista de esos títulos y echar una ojeada a los otros suyos (y a los muchos artículos) que les siguen de atrás, yo creo que no es difícil avizorar además una otra continuidad con todo el *opus* de Grínor Rojo, una que a mí me parece esencial: esta es, su tenaz insistencia por vincular cada vez objeto y sujeto de sus relecturas, y sus estudios culturales o teóricos con su propias obligaciones de habitante de su tiempo, que es también el nuestro. Esto no es una perogrullada. Sabemos de sobra (y este libro lo confirma) que no todos los autores que parecen vivos lo son *in sensu stricto*, y que no pocos de los muertos gozan de una excelente salud. Acaso este celo suyo por cuidar y atender la contemporaneidad de su quehacer sea uno de los rasgos que distingue a Grínor Rojo de muchos otros investigadores o estudiosos o escritores que no logran o no se atreven a romper la grata quiescencia de su metro cuadrado, y optan por el bajo riesgo de la taxidermia antes que enfrentarse a las contingencias inexorables de toda dialéctica. A propósito de lo mismo decía Juan Goytisolo:

El vuelo del escritor e intelectual posmodernos no se aventura allende el campo trazado: desde su jaula académica corporativista o mediática vuela al frontispicio del Banco y regresa a ella. El mundo exterior y sus dramas no le conmueven ni le inquietan. Lo importante es el regreso a la jaula,

el respeto a lo que se declara respetable y su cauta esquividad de los riesgos y animadversiones que implica el ejercicio de la libertad<sup>1</sup>.

No son pocos los elogios que por doquier enfloran los buenos servicios que Grínor Rojo ha prestado y sigue prestando a los estudios culturales; por razones más o menos palmarias se alaba el extenso “mapa epistemológico” que él ha ido diseñando a lo largo de sus reflexivas expediciones por las honduras, alturas y chaturas del pensamiento latinoamericano; se celebra la variedad temática de sus intensas preocupaciones académicas. No tengo dudas que estos vistosos marbetes de calidad que la cofradía ilustrada le cuelga al trabajo del maestro Rojo son de toda justicia. Para el casual lector extramuros como yo lo soy, no menos digno de toda apología es el tono (y aquí ocupó el vocablo “tono” en su acepción intencional, musical y muscular), el tono digo, con que él discurre los motivos de sus desvelos y despertares. Debo decir que, al margen de los asuntos que los especialistas invoquen en sus *papers* o ensayos, a mí siempre me ha interesado mucho la forma en que lo hacen. Por más que en las extensiones históricas del Verbo este espíritu dual sea una cuestión más vieja que el bostezo que provoca, ella representa un desafío perenne para cualquiera que se decida a mudar sus ideas de la cabeza al papel. A riesgo de ponerme catete, deseo recordar que el “qué se escribe” y el “cómo se escribe”, son cara y cruz de la misma moneda: válida y en circulación en todas las comarcas de lo escrito, no solo en aquellas de la ficción. Recalco esta obviedad, porque suele suceder que al aventurarme yo en las sinuosidades de los géneros de la palabra no ficcional, me tropiezo a veces con autores que en sus textos se obcecán con rigidez milica en una estricta “presentación de la cosa” y menosprecian toda forma de “representación” de la misma. Para ello, suelen echar mano a una fatigosa exuberancia de arrequives doctos, con que se empeñan en demostrar la sapiencia siempre dudosa del sumo sacerdote; es como si quisieran poner sus textos a resguardo de las mentes profanas de los no iniciados de a pie, como uno. Tales recursos poligráficos se me antojan de sospechosa utilidad pública, porque ellos atentan a menudo contra la inteligibilidad del texto.

Digo esto para destacar con gratitud un otro rasgo de la escritura de Grínor Rojo, visible también en este libro; me refiero a la sencilla lucidez con que nos invita a participar de sus afanes e interrogantes, lo que hace sin empalago verbal, sin acrobacias especulativas en nombre de la inteligencia, ni fingiendo la falsa modestia del solo-sé-que-nada-sé.

---

<sup>1</sup> “Palomos amaestrados”, Juan Goytisolo, en: *Pensamiento Crítico versus Pensamiento Único*, Le Monde Diplomatique, edición de Ignacio Ramonet y Eduardo Haro Tecglen, Madrid, 1998.

A esta sencillez suya se agrega la llana urbanidad con que orienta a sus lectores más cegatones a dar con el camino conducente a tantos otros nombres y regiones del pensamiento cultural latinoamericano o cuando nos ayuda a la digestión de algunos adobes que ofrece el ubérrimo menú de interpretaciones de la modernidad y las posmodernidades. Su relectura de *La sociedad del espectáculo*, por ejemplo, hace traslúcidas y accesibles algunas de las proposiciones aforísticas ahí escritas, que recordábamos demasiado abstractas en aquel tiempo tan urgente y concreto del Che, de Vietnam y del *flower power*, cuando La Gran Esperanza —ingenuotes nosotros— parecía tener fecha de ejecución y dirección postal. Se me antoja que esta colaboración interpretativa a su obra se la habría agradecido a Grínor el propio Guy Debord. Por otro lado y en otro ejemplo, no sé si Aimé Césaire hubiera estado tan contento de comprobar que, por desgracia, Grínor Rojo, al comentar la carta de renuncia al PC francés que el poeta martiniqués escribió en 1956, no anda tan descaminado en sus temores cuando dice que el carácter político de los conflictos entre la hegemonía imperial, por un lado (cualquiera ella sea y en cualquier terreno y tiempo en que despliegue sus potestades), y los intereses de los oprimidos y expoliados por otro, puede degenerar en una barbarie de guerras desfiguradas con el apelativo de “identitarias”, ora étnicas, ora religiosas, ora nacionalistas, que terminan devorando a los que con ellas pretendían poner fin a otras barbaries. Sin necesidad de ir muy atrás, la última década del siglo xx y lo que va corrido deste constituye una terrible galería de espejos deformantes que corroboran estos temores de Grínor Rojo; son espejos que reflejan las teratologías de nuestra endeble condición humana.

Solo en dos encabezamientos de los veinte apartados que componen este libro aparece gráficamente explícita la palabra “intelectual”. Pero no cabe duda que este es su protagonista principal, es la figura proteica que extiende un hilo rojo (*nomen est omen!*) desde la primera a la última página, amarrándolas todas en un sólido corpus representativo de muchas variaciones temáticas del pensamiento latinoamericano, en una sentida interpretación personal del autor. No puede ser de otro modo. Nadie, mucho menos el profesor Rojo, va a desconsiderar la presencia del “intelectual”, personaje de tantos rostros, nombres y apellidos en la escena de nuestra historia, cualquier haya sido su peso específico a la hora de los quiubos. Sin embargo, al hablar de modernidad o identidad o historiografía o memoria o lectura, Grínor Rojo rara vez deja pasar la oportunidad para recordarnos con antecedentes duros y puntudeces retóricas que no todo “intelectual” se sirve de la decencia de la razón y de la honestidad del saber en el cumplimiento de sus funciones. Este es un síndrome cultural de data muy antigua y de atroz cotidianidad en los días que corren. Basta con hojear el diario por la mañana, o encender el televisor por la tarde para cerciorarnos con calofríos que conforman legión los representantes de la especie de “intelectuales post” que venden

o arriendan por treinta denarios el “regocijo de pensar” (el mismo que el Galileo de Brecht entregaba gratis a su discípulo Andrea Sarti). Abundan y redundan los “intelectuales” que se aplican en ensalivar el bitoque ideológico con que el neocanibalismo nos enchufa por todos los agujeros de nuestra percepción, enemas de adormideras, alucinógenos y estupidizantes. Con éxito indiscutido, me temo.

Con un fuerte “sentimiento de urgencia” y fundada acribia, Grínor Rojo indaga en estos gajos en la raigambre y progresión del culto de la estulticia pública que —sin haber sido nunca una práctica menor en la historia de Chile y América Latina—, a partir de lo que él define como “tercera modernidad”, ha ido ganando adeptos a una velocidad exponencial hasta alcanzar cifras de miedo.

Estos son gajos de frutos polinizados y madurados en un lugar y un tiempo muy concretos y comunes a todos: chilenas dimensiones domésticas en que campean sin merced los esperpentos de un ayer que permanece, y donde dominan inapelables las dinastías faraónicas del moderno capital (que así se llama aunque nuestros vendedores de culebras y conversos veloces se apuren en arroparlo con sedas posmodernas y en adornarlo con cuentas de colores en alta definición); es el mismo Baal que devora *urbi et orbi*, con apetito insaciable y frenesí suicida, el futuro de nuestra pobre humanidad.

Como es de sobra sabido, la imparcialidad y la indiferencia (que tanto emputecían a Gramsci) nunca han sido materiales de construcción en la obra de Grínor Rojo, por tanto no sorprende que él no tenga empacho alguno en ser fiscal, defensa, juez, parte y comentarista de los duros procesos autocognitivos de la América Latina que él aborda en estos gajos de su oficio. Son roles que él cumple con particular intensidad cuando se trata de enfrentar las mesnadas de encomenderos culturales del mercado que arrasan nuestros cada vez más desguarnecidos territorios del pensamiento, la política, la educación, la memoria; de las letras y las artes, y sobre todo los de la imaginación civil.

Para ir terminando este desordenado saludo al nuevo libro de Grínor Rojo, quiero expresar mi agradecimiento por esta efímera ocasión donde he dicho poca y prescindible cosa sobre estos gajos que él ha desgajado de su árbol personal del conocimiento, para inducirnos al pecado del pensamiento propio y continuar así la aventura prodigiosa de seguir hurgando en nosotros por respuestas a preguntas que no terminamos de formularnos, y obligarnos a recordar otras que dábamos por oleadas, sacramentadas y, por lo mismo, equivocadamente, por olvidadas y archivadas.

Yo no sé, acaso tampoco Grínor lo sepa, si estos afanes suyos por encontrar “algo de luz en el túnel histórico en que nos hallamos hoy metidos” no sean más que una tarea sísifa que él se ha impuesto para al menos dejar testimonio —como dijo uno de nuestros muertos notables— que “aquí existió la vida,

que en ella prevaleció el sufrimiento y predominó la injusticia, pero en la que también conocimos el amor y hasta fuimos capaces de imaginarnos la felicidad”. Como sea y lo que sea, el libro de Grínor Rojo es, ante todo, un otro aporte suyo a la oxigenación de esa “atmósfera de ideas” de la que hablaba Mariátegui, condición imprescindible para que nuestro pensamiento cultural no se asfixie en el abrazo tentacular y global del *Kraken* de la desesperanza. Con estos gajos, Grínor Rojo reafirma su activa adhesión a esa minoría de obstinados que se empeña en creer que hay tareas imprescindibles que, por muy improbables que sean sus resultados, alguien tiene que cumplir. Esta permanente presencia suya en la fracción respondona de la comunidad latinoamericana del pensamiento crítico, lo honra.

Diciembre 2014.

## DOS POETAS PERUANOS

*Juan Cristóbal\**

### LA PRESENCIA DE VALLEJO

Toda poesía, por tanto, toda obra de arte, es expresión de una doble respuesta frente a la realidad que se desarrolla. Como resultado simbólico y como resultado vital.

Como resultado simbólico. Es la expresión de un proceso de transformación, construcción y recreación de un contexto social e histórico determinado y de una realidad cultural. Pero este proceso tiene una fase anterior, que es la materia prima de todo hecho cultural, y que se va a plasmar en lo anterior: la fase de aprendizaje que tiene el ser humano desde la niñez y que se va amalgamando a través del colegio, la casa, las lecturas, las experiencias vitales, la calle, los amigos, que van a ir determinando una visión de vida, una futura ideología.

Estos dos contextos de los que hablábamos —tanto el social e histórico, como el cultural— son plasmados en la obra, la que nos suministrará nuevas posibilidades de vida, según sea la intensidad y profundidad del poeta. Este resultado simbólico (que no es totalmente racional) es una ampliación de una porción de la realidad.

En otras palabras, la escritura poética, es la expresión simbólica y mental de toda una experiencia, de toda una tabla de valores, de una visión del mundo y del futuro a través de un canal ordenado de ideas, en un momento preciso del desarrollo social. Porque las realidades también cambian. Y la grandeza de un poeta estará dada por cuanto logra penetrar, sintetizar y engarzar esa realidad con la de los lectores y pueblo en general.

Como resultado vital. La resultante vital será la serie de exigencias a las que el poeta se ve presionado por el medio y las respuestas que dé a tales exigencias y necesidades, y también tienen que ver con la cultura de la época, con las puntos de vista y sus expresiones concretas de las clases sociales, con los intereses históricos y los proyectos sociales que esa realidad y grupos nos impone. En fin, con todo el universo cultural y social que se va desarrollando.

---

\* Poeta peruano.

La respuesta vital constituye, de este modo, un proyecto personal, una representación social y estética del hombre. Por eso cada escritor tendrá su propia y personal forma de comprometerse con el mundo. Arguedas, Rulfo, García Márquez, Galeano, se identifican de una forma (tanto en su vida como en su obra) y Vargas Llosa, Borges, Bryce, Sábato, de otra. Reconociendo en todos ellos grandes escritores.

Por todo esto, arte o poema, es una proyección significativa y concreta del hombre frente al sistema que vive y se enfrenta, planteando, según sus planteamientos ideológicos, una cosmovisión conformista y aceptadora del sistema, o una posición transformadora y comprometida con el cambio, o una posición escéptica frente a ella. A esto podemos llamar la función social del arte o poesía. Ya que no solo crea una forma de conciencia, porque es conciencia en sí misma, sino, también, tareas frente a los sucesos y hechos de la realidad.

Y en esta hora de profunda crisis económica, de graves confusiones ideológicas, César Vallejo, habitante universal de Santiago de Chuco (La Libertad, Trujillo, nacido un 16 de marzo de 1892) se alza y acrecienta cada día más en su grandeza y profecía, que en el momento actual pasan por tres momentos decisivos:

Frente a la crisis económica o globalización actual, Vallejo nos proponía, desde su tiempo pasado, el cambio del sistema, la revolución como único y legítimo camino. Pero no una revolución cualquiera, sino una dirigida por el proletariado. No debemos olvidar que Vallejo era comunista.

Frente a la crisis política y las confusiones ideológicas, cuyo reflejo es el oportunismo, el arribismo, el transfuguismo, la desvergüenza de nuestra desnacionalizada burguesía y la felonía de tantos gobiernos tiránicos y corruptos, Vallejo, sabiamente nos advertía: “cuídate de la hoz sin el martillo, y del martillo sin la hoz”.

Y frente a la inmensa crisis cultural (cultura dependiente, alienada, consumista) Vallejo, como después Arguedas y Ciro Alegría, nos advertía, que hay que volver a nuestros ancestros, a nuestros orígenes, a nuestro pasado para estructurar y reconstruir nuestra identidad cultural, pues no se puede lograr este cometido si el poder está en manos de grupos antinacionales. De allí es que no ha existido, bajo ningún gobierno, una necesidad de plantear y proponer una Política Cultural al país.

Precisando este último aspecto en la vida y obra de Vallejo. Vallejo escribe y canta para su pueblo (“Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él”), a sus aldeas alejadas, a sus bueyes, a las cárceles del Perú y del Mundo, a sus padres y hermanos, a su inolvidable Rita, a los milicianos internacionales en la Guerra Civil Española, en la cual él participó activamente; canta a los republicanos combatientes, a las más puras esencias peruanas, porque Vallejo



no perdió jamás su dolor andino. Todos sus libros son expresiones fidedignas de ello. Sus Pedro Rojas, sus Ramón Collar, su poema Masa, son paradigmas universales y solidarios del dolor humano. De ese dolor que después hemos visto en América Latina y en nuestra patria, cuando las dictaduras militares y los gobiernos corruptos nos dejaron presos, muertos, desapariciones, exiliados, desterrados. De ese dolor humano, Vallejo es y seguirá siendo la voz más limpia, generosa y combativa. Y como decía ese otro gran poeta de la historia, el comandante Che Guevara: “sin perder la ternura”.

No es casual, pues, que siempre se vuelva a Vallejo. No solo en cuanto a su obra como calidad estética, sino a su ejemplo de conducta y visión del mundo, y ello, porque Vallejo penetra en lo más entrañable y liberador de la humanidad, tanto en su dimensión histórica, cuanto en su horizonte crucial y significativo.

Por todo esto y más, es que Vallejo está presente como testimonio immaculado de un corazón sufriente, pero milagroso, que es el hombre mismo. Porque Vallejo, como pocos, fue capaz, a pesar que se moría de hambre, de abrazar a todos los hombres del mundo y echarse andar, como dice en uno de sus poemas. Y justamente por eso, “porque estaba lleno de mundo y de vida”. Como tantos combatientes latinoamericanos, entre los cuales no podemos dejar de recordar a Javier Heraud, y a la cabeza de los cuales está el Che, dejaron su vida en algún rincón del mundo, para expresar su compromiso ineludible con sus palabras y la vida. De una manera única, inequívoca, solidaria, fraternal y universal.

#### PEQUEÑO BRINDIS POR BLANCA VARELA

Blanca Varela (cuyo primer libro *Ese puerto existe* lleva prólogo de Octavio Paz) representa un hito importante que pasó desapercibido, no obstante participar en el famoso grupo de Westphalen que sacaba la revista *Las Moradas*. Luego colaboró en editar *Amaru*. Pero, ¿por qué pasó desapercibida? Trataremos de dar una respuesta.

#### POESÍA DE BLANCA VARELA

Se ha hablado mucho en los últimos años sobre la poesía de esta notable escritora, por lo que no voy a añadir nada nuevo. Diré que su poesía me impacta por las siguientes notas que, para mí, pasan a ser fundamentales en su poesía y en la poesía peruana e hispanoamericana actual:

- *Una conciencia del desamparo y de la soledad*, especialmente en el campo amoroso. Frente a ello, una reflexión filosófica a partir de su propia

existencia y de la realidad del mundo exterior; lo que la hace ser profundamente racional, y a veces lógica, ante la presencia de lo cotidiano.

- *Un anti-retoricismo desnudo y vital* que va acompañado de una fina ironía (siempre negra), a pesar de la angustia envuelta en la pelea con lo absurdo. Por lo que cada palabra, cada verso aparece como una necesidad, pues hurga en la entraña del hombre: quiere encontrarle su humanidad, lo que nos hace sufrir con sus emociones y emocionarnos hasta el descalabro con sus sufrimientos.
- Es una *poesía que jamás se pierde en el caos*. Siempre conserva un centro, una armonía sólida y equilibrada, a pesar que trata con un mundo hostil, caótico y desarraigado.
- Finalmente, hay un *trasfondo popular* a través del empleo de refranes, canciones infantiles, el mundo de sus hijos. Por lo que también trasluce una gran inocencia (no candidez) en sus expresiones poéticas.

La poesía de Blanca Varela *no es optimista, pero tampoco negativa*: ama la vida y la muerte de una manera franca, vital e inocente. Siente, sin embargo, una dificultad para optar por la esperanza humana.

#### APORTES DE BLANCA VARELA A LA POESÍA PERUANA

Parto de un principio filosófico-político: lo esencial no está siempre en el plano de lo real, en la realidad objetiva y visible. Solo cuando la realidad alcanza en su desarrollo cierto nivel, es que se muestra la esencialidad, es decir, la plenitud de esa realidad, por lo que la esencialidad se vuelve indispensable. Y, por supuesto, tienen que haber elementos orgánicos y pensantes, así como dinamismos colectivos, que ayuden a esa visibilidad (ej.: una revolución).

Esta es la impresión y la respuesta que tengo de por qué hoy la poesía de Blanca Varela se torna importante, necesaria. Y por qué antes aparecía como desapercibida (aparte de haber sido la esposa del pintor Fernando de Szyslo): porque la realidad, que ella poetizaba, no se había desarrollado lo suficientemente, y Blanca Varela había tocado fibras muy profundas de esa realidad que no podían ser comprendidas en ese momento. Y hoy, sí. (Tener en cuenta que la crisis existencial de los años '50 se parece a las de ahora, solo que hoy son más profundas, pero puede ser mucho más comprendida porque, entre otras cosas, hay elementos culturales y sociales que también se

han desarrollado, que nos la hacen comprender mejor). Aparte, por supuesto, del papel que hoy cumple y desarrolla la mujer en la sociedad.

Ese es el primer aporte fundamental de Blanca Varela a la poesía peruana: el tocar fibras muy profundas y fundamentales de la realidad peruana. El segundo es el silencio.

Se dice que toda gran poesía modifica o profundiza nuestro punto de vista, incluso nuestro destino, pues una obra de arte que no realice ello, que no quede en algún rincón de nuestra memoria, no es una obra de arte trascendente. Y la poesía de Blanca Varela me hace comprender el destino de hoy, más que por lo que dice, por lo que calla: por lo que dice el silencio de sus versos, que representa para mí la explosión del silencio. Pues su silencio me transmite la necesidad de la liberación del hombre —en su plano social y moral— y eso significa que su poesía refleja su tiempo, el tiempo histórico y existencial en que se desenvuelve.

Pero el silencio de Blanca Varela no es solo en su producción poética, sino también en su actitud humana, en su comportamiento ético: jamás ha deseado ni querido un protagonismo social, ni le ha interesado aparecer o asomarse como una sobreviviente. Sino, solamente como lo que es: una mujer peruana que escribe poesía. Y este es su tercer aporte.

A pesar que vivimos en un mundo de rápidos desgastes, la poesía de Blanca Varela no se ha desgastado. Todo lo contrario: ha cobrado una dimensión importante en la poesía peruana y latinoamericana. Y una influencia de primer orden en la poesía actual de las mujeres que se dedican al duro oficio del escribir (y que ojalá esa influencia literaria también vaya acompañada de la sinceridad moral y ética que fluye de la personalidad de Blanca Varela), así como en los grupos feministas, a pesar que en alguna entrevista (del diario *Ultima Hora*) Blanca Varela señalaba que la mujer solo se puede liberar a través de la lucha de clases y en una organización revolucionaria. Todo lo cual estructura su cuarto aporte.

Finalmente, creo que la poesía de Blanca Varela es ya una herencia cultural, pues nos ayuda a vivir, a comprender este mundo insano, corrupto y perverso. Y de paso, a comprendernos a nosotros mismos, y a exigirnos ser lo más transparentes posible. Y si bien su grito es distinto al de los poetas sociales, el destino literario ha elegido, como paradigma humano y poético, el lenguaje de su grito.



## LA MIRADA DE CARLOS DECAP O ASUNTO DE OJOS\*

Thomas Harris E.\*\*

*A las ocho y media entra a la mitad de Fellini:  
—Si lo que tienes que decir es importante, tiene que interesarnos a todos  
Le señala de entrada, luego guiños y palabras directos a la cámara  
La primera vez que la vio estaba en Concepción y en el cine Regina  
—No le daré mi mano: leerá lo que dicen mis dedos  
Como las gitanas que le salían al paso a la salida del cine Regina.  
("Medio Fellini")*

El fragmento que cito como pórtico a estas "Obras completas" de Carlos Decap, pertenece a la sección "Poemas del cable" de la segunda parte de este libro —o a su segundo libro—: *Golpes de vista*. Comienzo mi lectura como si esta fuese un relato, *in media res*, dado que me parece que este fragmento da cuenta de la poética subyacente de *Asunto de ojos*, en tanto cuestión de mirada. Porque desde sus primeros poemas, hasta estos, ya avanzados en su derrotero lírico, Carlos Decap mantiene una forma de ver el mundo, su mundo: no es redundancia decir que el sentido privilegiado en todo este poemario son los ojos y la percepción privilegiada de la mirada sobre un *locus*, la ciudad. Tal vez a estas alturas del nuevo milenio esto no constituya un espacio propio, una *nueva*, una altura de miras. Pero estamos hablando de un texto que comenzó a escribirse por allá por 1980 —o antes— y donde recientemente la ciudad se construía como *un nuevo paisaje lírico* en Chile, o más, se cifraba en un espacio concreto, específico, una ciudad situada —y *citiada* por los tiempos que corrían— y con una tradición, una historia, una especificidad urbana que emanaba de muchos mitos, ritos y también escombros de un *tempo* ya ido y que el poeta no quería recuperar, sino resituarse.

Me detengo en el fragmento que he puesto como epígrafe, ya que habla de un sujeto ciudadano que va a ver una película, no cualquiera, sino *Fellini 8 1/2*, que, entre tantas otras cosas, es una poética y un "diario" fílmico/visual de uno de los más emblemáticos cineastas de los 70/80. El poeta entra tarde

---

\* Introducción a *Asunto de ojos* de Carlos Decap, Editorial Altazor, Valparaíso, 2014.

\*\* Poeta y profesor de literatura de la Universidad Finis Terrae.

—atrasado— a la función del cine Regina, cine penquista que exhibía películas de “cine arte”, es decir, filmes de aquellos que te apelaban, de muchas maneras, de cómo hablaba el cine de ese otro espacio que, entre comillas, como pide Nabokov, podríamos llamar “realidad”. Y el espectador, poeta y ciudadano es interpelado por su retraso a la función por una voz con resonancias bíblicas —paródicamente, claro— que le dice: —*Si lo que tienes que decir es importante, tiene que interesarnos a todos.*

Estamos, entonces, ante una apelación tanto retórica como política —en el sentido literario—, una petición de principios que el atrasado espectador siente como casi una admonición. Y en el cine Regina, el cine arte de la ciudad —Concepción—, es decir, el cine que, a través de la mirada, le expone al poeta lo que ha de hacer: una literatura *que nos concierna a todos*, porque todos estamos a la espera de esa palabra que nos ilumine desde la pantalla, y de cual surja la mirada que nos guiará en la caverna platónica, ya sea del cine, ya sea de la salida de este mismo a la ciudad, también caverna platónica. Y veo al poeta, en los siguientes versos, si no rebelándose, entrando en cuenta que la ciudad no solo es un filme, como quisiera su percepción —que le dice, a través de Octavio Paz, digamos, por la época su Virgilio en el *infernó* de la ciudad penquista—, sino esa *res publicae* donde hay muchas, tantas, formas de percepción, que si bien se asumen por la mirada, igualmente las permea el tacto —más erótico si se quiere que la mirada, aunque esto es relativo, porque si la mirada de Decap quiere ser abarcadora no solo mirará la ciudad políticamente, sino también eróticamente, como *un cuerpo urbano*—, y entonces, en la secuencia que el ojo transita desde su erotismo particular, la mirada se hace tacto, cinestésicamente, y el tacto mirada. Como los dedos de las gitanas que lo palpan para proferir la ciudad y nos hablan desde los intersticios, desde las sombras de la lengua, desde los silencios del habla (poética) que hay que comenzar a llenar, refundar y poblar, entre tanto fantasma que ha dejado la violencia de los tiempos de la dictadura y los fantasmas que ya habitaban el Reyno de la Concepción de Chile, abatido por otras calamidades más remotas al *tempo* de Decap, como los terremotos, las salidas de su cauce del Biobío, la lluvia inclemente que todo lo fantasmagoriza produciendo dobles, rarefacciones y refracciones.

Walter Benjamin, en una de sus tantas *iluminaciones* sobre el París de Baudelaire, habló que él hizo “botánica del asfalto” y desde allí creó la ciudad mítica del siglo XIX, y situó sus *flâneur* y *dandys*, sus putas y sus hombres de la muchedumbre —herencia de Poe— subsumidos en el placer de sumergirse en esos otros cuerpos indeterminados por la situación del capitalismo naciente. Leer los primeros textos de Decap —“La ciudad y sus fantasmas”— nos sitúan en un espacio similar, pero con muchos años ya transcurridos de un posible *Libro de los pasajes* penquista, pero donde hay herencias, o mejor, ecos desde una distancia imaginaria, ya que si bien Decap había leído a Baudelaire,

Benjamin aún no era parte de un estatus teórico al que aferrarse; pero había otros, donde Carlos Decap y sus contemporáneos, entre los que me incluyo, sí echamos raíces textuales, tanto líricas como teóricas —Paz, Severo Sarduy (*Escrito sobre un cuerpo*), Enrique Lihn, José María Castellet y sus *Nueve novísimos*, con Leopoldo María Panero a la cabeza *crazy*, Gonzalo Rojas (el de *Oscuro* y sus oscuras putas de Orompello), Carlos Fuentes, George Bataille, Yasunari Kawavata, Fernando Pessoa, mucho cine, desde Fellini a un más *posmo* Abel Ferrara adaptando a Philip Dick, en los textos ya más desligados de la Concepción de Decap.

Pero, antes de avanzar en otros posibles datos intertextuales, quiero situarme en el porqué de la elección del epígrafe citado y tratado de (re)leer. Decap inaugura su poética, como había dicho, en la necesidad de dar cuenta de un espacio, la ciudad hispanoamericana, y no cualquiera, esa enclavada en los pórticos del sur de Chile y que arrastraba una tradición traicionada por el golpe de Estado de 1973, a tres años del acontecimiento, es decir, hablar de Concepción de Chile, ciudad a la que había llegado desde Los Ángeles, y dar cuenta metafóricamente de ella con la “caja de herramientas” que traía y con las otras que adquirió ya en la “Ciudad Lila”, como la llama en muchos de sus textos —herramientas ya citadas en su mayoría, inaugurales y en devenir. O sea, en *Asunto de ojos* —incluso su actual plural— hay menos de inocencia que de autoconciencia de lo que se habla, de lo que se poetiza: dado que más allá de la intuición sentimental o sus afinidades electivas, hay un tránsito por la Universidad de Concepción, en esos años amordazada y amenazada, con rectores designados y soplones de “esos que te parten el alma”, como decía Diego Maquieira en *La Tirana*, y muchos tiranos y tiranas de toda laya (incluso eróticos, o sobre todo).

Primer *dictum* en relación a esta poesía: su conciencia textual, su saber que acá se está estructurando un libro o unos textos poéticos, literarios, en un espacio adverso, pero no por eso olvidar que hay que “refundar” muchas cosas, sobre todo *decires*, y que para eso hay que encontrar procedimientos, como los llamaban los formalistas de entonces, y creo estar citando a Decap, no sé si inconscientemente, pero a lo que voy es que la poesía de Decap —por lo menos en *Asunto de ojos*— tiene un sustrato universitario, es decir, la literatura de Decap pasa por el aula, pasa por la conversación y la lectura propuesta y dialogada con profesores y otros poetas y escritores de la universidad penquista —Nicolás Miquea, Mario Milanca, Carlos Cociña, Thomas Harris, Osvaldo Caro, Roberto Henríquez, Mario Rodríguez, Roberto Hozven, Marta Contreras, Gilberto Triviños—, y por una tradición recobrada: la sapiencia depositada en la tradición de las revistas —en el caso penquista: *Arúspice*, *Envés* y, la más definitiva, *Posdata*.

Ahora bien, la primera parte de *Asunto de ojos* —“Asunto de ojo”: nótese el cambio del singular al plural— está datada en el libro en 1980 —año de

la publicación de *Posdata* 1—; pero el texto fue publicado en la revista *Posdata* N° 5-6, de marzo de 1986, donde los poemas de *La ciudad y sus fantasmas* no habían sido enriquecidos por los textos de *Los territorios encantados* (1985), es decir, en un momento lírico inaugural —*La ciudad y sus fantasmas*—, del cual el poeta ya se había desligado de alguna manera y entraba en una poética más densa, si se quiere, en su textualidad, y comenzaba a “mirar” Concepción desde un espacio del ojo más lateral, menos implicado en la contingencia, y con un compromiso más directo con el discurso, pero no por eso menos desligado de ese lugar de enfoque que nunca ha dejado de ser su *punctum* barthesiano: lo que desliga de la escena la fijación de determinados pinchazos que nos infiere la imagen (o la imagen captada de la realidad de la cual fue *extraída*): “Los árboles no dejan ver el río allá a lo lejos/ Arrastrando nuestros vicios industriales/ El cielo muestra pequeños trozos de lapislázuli pulverizado”, o, por ejemplo, uno de sus más notables poemas de bares: “Los espejos del Tahiti”.

La mirada, entonces, es el espacio desde donde Carlos Decap va a proferir —y sigo a Marta Contreras en su lectura del texto en el N° 5-6 de *Posdata*— y seguirá haciéndolo, con ciertos giros muy significativos, desde la tecnología hasta la epistemología que ella implica al mirar, el ojo, quizá no solo del cíclope mítico, sino y sobre todo de la cámara (cinematográfica, fotográfica y las otras que están adviniendo, la tv, el *zapping*, ahora, la *web cam*, el *e-mail*, el amor *on-line*, etcétera):

El ojo se conecta a las funciones del conocer y del crear. De lo próximo y lo lejano, del adentro y del afuera, de lo otro y lo idéntico. En el estudio de la naturaleza hoy día el conocimiento y el crear también están ligados a las funciones del ojo (Marta Contreras, *Posdata*, 1986).

Pero detenerme en cada libro de este libro —magníficos libros— excedería el deseo de este texto, que solo pretende ser un pórtico (umbral y dintel) a la poesía de un amigo, de un contemporáneo, de un *flâneur* o “caminante” que hizo una ruta similar, pero distinta en tanto su especificidad, a la mía, que vivimos tiempos aciagos y pasionales a la vez, en el texto, desde el texto y por el texto. O bien, si el lector lo prefiere, en la poesía, desde la poesía y por la poesía. En Concepción de Chile y sus aledaños espirituales y poéticos.

Al hablar de estos aledaños poéticos, nos referimos al hecho de que el poeta “penquista” en un momento de su trayecto lírico —y vital, que permea a aquel— tiene que salir, primero, de la humedad lila de Concepción y, después, del “horroroso Chile”. Al poeta del sur, que viajó en tren —cuando todavía existía ese trayecto ferroviario— desde Los Ángeles a Concepción, estudió, padeció y escribió en su Ciudad Lila, le llegó la hora del exilio,



del viaje, de la partida. Entonces son los bares de Santiago de Chile como primera estación de una suerte de calvario textual, pero un calvario que va adensándose en su literaturidad: posteriormente, en *País de poesía*, sus notables *Frases para el Bronx*, los *Poemas del cable* y el poemario inédito *Calle ciega*, se hace cargo, siempre con la mirada, de aquellos bares ya perdidos en su memoria alcohólica en Santiago, y las películas que van determinando su poética —digamos esos filmes que marcan su existencia de cinéfilo inveterado—, y, al fin, el poeta viajero que visita y fotografía con su pupila mágica, mágicas ciudades —o ciudades que su pupila transfigura hasta una suerte de real-post-mágico—, donde Berlín, Sarajevo, Xochimilco, Londres, La Habana, Siberia, se van entreverando con sus recuerdos fílmicos y, siempre, habrá una fuente de soda Nuria, para que el poeta regrese, se detenga, afile la pluma, y desde allí, desde el *locus* que aun imaginario o revisitado en las brumas del alcohol, narre, poema a poema, película a película, su vuelta al día en ochenta mundos, como diría Cortázar.

Porque Decap salió —quiso, tuvo, lo empujaron a salir— no solo de la Ciudad Lila, sino también del país muerto, agónico, desfalleciente, del, insisto, “horroroso”. Pero, y acá regreso a sus poemas de *Asunto de ojos*, allí, en esos textos, hay un *pathos* de arraigo como una sed de partida, un *pathos* de dar cuenta, como una impronta de Ulises, una impronta que lo lleva a dar la vuelta al día en sus ochenta imaginarios y demasiado reales mundos —la pantalla del cine como la circularidad del mapamundi— para siempre volver a Ítaca, textos contra textos, y con el ojo avizor, para darnos cuenta de que la Ciudad Lila estaba embrujada, que era la isla que lo aferró poema a poema, y que, aunque ahora viva en Valparaíso con su mujer y en su cama apaciguada, en los recovecos de su mente bulle la Concepción y el ojo del cíclope agónico, que, creo, no lo dejará jamás en paz, con tanta imagen y derrotero, con tanto Escila y Caribdis, con toda esa épica degradada que vivimos y padecemos. Decap, como Odiseo, sin duda, sueña a saltos, sueña portentos y maravillas (*mirabilia*), viajes y películas, bares y noches prodigiosas y deseos sueños continuarán emanando poemas, tan y quizá, más inquietantes y espléndidos como los que hemos leídos en este *Asunto de ojos*, en un plural muy bien instituido.



LA DISCIPLINA DEL HEDONISMO  
(Sobre *Obra Poética* de Juan Marín. Francisco Martinovich  
y Cristóbal Gómez, editores)

Mario Verdugo\*

En su época los libros de Juan Marín dinamizaron la no siempre activa vena retórica de los críticos. Hernán Díaz Arrieta, por ejemplo, empleó un guiño de bisturí, un guiño quirúrgico: había escritores simples y escritores compuestos; en los simples no se reconocía más que un solo elemento preponderante a cuya sombra sucumbían todos los demás; a los complejos como el doctor talquino, a los que tenían hasta cuatro personalidades, era necesario descuartizarlos. “Es imposible averiguar —dijo el uruguayo Elías Castelnuovo— la posición exacta de su persona. Tan pronto se halla en Santiago, tan pronto en Nueva York. Tan pronto va en un avión hacia el norte, tan pronto navega hacia el sur en un buque. Tan pronto produce una novela, tan pronto un informe sobre la tuberculosis”. Evidentemente en su poesía, pero también en sus páginas narrativas y ensayísticas, Juan Marín se comportó a la manera de un modernista a ultranza, un “modernólatra”, para citar el término usado por Francisco Martinovich en el prólogo a esta reedición. La vorágine de cambios que Marshall Berman vio entreverándose inclusive en el *Manifiesto* de Marx y Engels, aquel imaginario frenético y expansivo, reduplicado aun cuando se estuviese instigando la muerte del burgués, tendió a manifestarse aquí con vigorosa euforia. Los ingenios de la revolución industrial en su segunda fase —y sobre todo la compresión del espacio-tiempo— los vivió Marín como una “borrachera de petróleo”, hiperventilada y sin resaca, una intoxicación que ahora podría resultarnos condenable por ecocidia o acaso recuperable para los archivos criollos del retrofuturismo *dieselpunk*. Con los humos del progreso subidos felizmente a la cabeza, Marín aguardó al superpoeta que supiera cantar el chirrido de los motores, los fuselajes, las usinas y los dínamos, y en el intertanto nunca dejó de moverse entre un género y otro, entre un territorio y otro, queriendo que su propia literatura, en la forma y no solo en el fondo, en cada libro publicado y en el recuento total, fuese vista como un espectáculo moderno, como una serie de movimientos acrobáticos, como un *looping*.

---

\* Poeta y académico chileno.

\*\*\*

Más notoriamente en *Looping* que en *Aquarium*, la poesía de Juan Marín denotó el deseo de estar al día con el nuevo escenario simbólico y tecnológico. Las palabras en libertad de Filippo Tommasso Marinetti, la significativa disposición gráfica de los versos, las comas comidas, el uso de interjecciones y onomatopeyas, la incorporación de un léxico no exento de barbarismos y marcas comerciales, contribuyeron o procuraron contribuir a la aceleración del discurso y a su puesta en sintonía con los modelos cosmopolitas o metropolitanos. Entusiasta del fragmento, la discontinuidad y el montaje rápido, el de Talca pudo parecer un epígono más o menos habiloso de algún ismo, o en su defecto el desubicado que rimaba Hollywood con Underwood, saxofón con Castrol y Mobiloil, mientras los colegas lerdos —según constatará Marino Muñoz Lagos— insistían en concederle sus preces a la luna. Se trataba, sin embargo, de unas asonancias y consonancias macarrónicas, achilenadas, puede que hasta mal transcritas. Bajo esa banda sonora de fox trot, charleston y jazz; bajo esa sonajera de comiqueros rrrrrrr, pim pam y kuá kuá kuón; bajo esa sucesión de fugacidades que más tarde popularizaría el videoclip, se alzaba desde luego una forma local —no por completo reverente— de recibir y manipular las prestigiosas vanguardias del primer mundo.

\*\*\*

La geopolítica de Marín atravesó continentes, imperios y colonias, provincias y capitales, aun planetas, como el “Marte humanizado” con que se abre su poema “Mecánica”. Fue una geopolítica de la globalización capitalista, antes de que este membrete se convirtiera en muletilla. Arriba en la escala de valores —o en el futuro deseable, de acuerdo a una temporalidad que llegaba hasta el año 2000, hasta el año de gracia de 2222, hasta el siglo 1200— se encontraban las luces de Nueva York y París; abajo, atrás, antaño: el Maule de donde el autor surgió y a cuya memoria dedicó más de un texto. Entre medio: Buenos Aires, la “cosmópolis impúber y danzante”, *locus* preferente de nuestra modernidad periférica. Lo que quedaba atrás era el puerto de Constitución, el país de los guanayes y los faluchos, coordenada inicial y matriz identitaria a la que no se podía abandonar sino a costa de un trauma o de la muerte, como lo ilustraban sus amigos Raimundo Echevarría y Armando Ulloa, poetas coterráneos y liquidados sin haber cumplido los treinta, o como el narrador de su novela *Orestes y yo*, que padecía de “eglofobia”, miedo sobrenatural al campo, en cuanto un tren de trocha angosta comenzaba a conducirlo hacia los lúgubres dormitorios del Liceo de Talca. Lo que vendría por delante, en cambio, eran las promesas infinitas del conocimiento y del viaje: decenas de libros por leer y escribir, decenas de países por conocer. Marín quiso mostrar qué pasaba con el hombre cuando salía de su espacio topológico común, cuando se aventuraba en experiencias tierra-mar y tierra-aire, y qué pasaba también cuando se cru-

zaban las fronteras culturales. En los mamotretos que redactó sobre China, la India, Egipto y el Tíbet, Marín fue refiriendo lo que veía a lomo de caballo o de camello, en barco o en aeroplano, junto a Gandhi y Aurobindo, invitado a cazar tigres o en una jungla plagada de cobras, dictando charlas en un recinto milenario o adentrándose en los túneles de una pirámide.

\*\*\*

La figura que el riguroso trabajo de Cristóbal Gómez y Francisco Martinovich nos traen de vuelta enhorabuena, encarnó durante la primera mitad del siglo veinte los prototipos de la velocidad, la energía, el vértigo. Niño lumbrera, poeta de vanguardia y grafómano, pensador socializante y científico de avanzada, turista de riesgo y cultor de deportes violentos o extremos, Marín profesó y practicó en definitiva una *disciplina del hedonismo*, si cabe esa relación aparentemente contradictoria. La confianza en la racionalización de los procesos no hizo de él un cuerpo burocratizado, sino más bien un sujeto ávido, movido por una libido a tope. Como comprobarán los lectores de esta *Obra poética*, en *Looping* hay mucho de placer y derroche: “opio de la sensualidad”, “pandero de la voluptuosidad”, almas que se columpian, olas que acarician la médula, plantas carnívoras y perros de mirada anfetamínica, divas y bataclanas (Pola Negri, Perla White, Josephine Baker), muchachos bonaerenses que sí parecen usar coca y morfina. No por ello se echarían en falta contradicciones y monstruos. Marín no le quitó el bulto a las consecuencias desastrosas del proyecto moderno. En un primer nivel —el de la lucha de clases y la división internacional del trabajo—, apuntó a lo que llamaríamos la epopeya carbonífera y petrolífera, Lota y Magallanes, la explotación del yagán y el proletario en sus novelas *Viento negro* y *Paralelo 53 Sur*. En un segundo nivel, buscó revelar las perversiones de la biología y las bestialidades de la psiquis, la trastienda de su estampa de Gatsby saludable: aquel universo oscuro, amoral y caníbal, donde el superyó ha soltado las amarras, que puede observarse en varios de sus títulos: *Naufragio*, *Cuentos de viento y agua*, y *El secreto del doctor Baloux*.

\*\*\*

Puesto que el universo literario de Marín tampoco se hallaba desprovisto de brujas, demonios y muertos-vivos, vaya por último una digresión de cine fantástico. En cierta escena de la reciente *Guerra Mundial Z*, un paladín de la ONU, ágil y fuerte a más no poder, aconseja a un latino para variar demasiado pasivo: *si no te mueves te muerde un zombi, si no te mueves te matan, el movimiento es vida, la acción es vida*. Se diría que en el globalizado y a la vez periférico Juan Marín, en el primigenio y a la vez futurista Juan Marín, esta escena tomó la forma de un soliloquio, un drama de conciencia, un diálogo conflictivo —y curiosamente vibrante— consigo mismo.



# RESEÑAS





CECILIA SÁNCHEZ, *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-América y América-Latina*, Chile, FCE, 2013, 362 pp.

¿Cuál es la materia lingüística de espectros y desaparecidos? ¿Se trata de metáforas, metonimias o signos jeroglíficos en obstinada latencia? He aquí algunas de las interrogantes que cruzan el texto que Cecilia Sánchez escribe en torno a hablas invocadas y convocadas, signos latinoamericanos que, en su hipótesis de lectura, se hallan en persistente acoso de desaparición. Me refiero a *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-América y América-Latina* que el Fondo de Cultura Económica publica en 2013, a cuarenta años del Golpe Militar. La escritura crítica se presenta en forma de un palimpsesto de capítulos que recorren una amplia gama de relecturas literarias y filosóficas. Así, textos de Diamela Eltit y Elvira Hernández, de Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento o José María Arguedas, son resignificados a partir de lecturas de Hegel y George Bataille, de Simone de Beauvoir o Hannah Arendt.

Históricas tensiones entre una gramática insistente del orden y una turbulenta retórica de la pasión escenifican los bordes movedizos de un *corpus* de relecturas críticas que la autora reúne en torno a ensayistas, poetas y narradores de Nuestra América desde mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX. C. Sánchez recorre una amplia gama de géneros discursivos latinoamericanos en contrapuntos filosóficos, delineando las versiones y subversiones de una lengua trasplantada en las múltiples formas de apropiación y desapropiación de mediados del siglo XIX al siglo XX. El propio nombre del espacio estará en cuestión y diríamos que lo está *a la letra*: *Indo América*, *Hispanoamérica*, *Nuestra América*, *Latinoamérica*. Las lenguas en subalterno han ostentado diversos nombres: “bárbara” en Sarmiento, “popular” o “babélica” en Bello, “disidente” en Roa Bastos, “arbitraria” en Darío, “fantasmal” en Rulfo, “sertenera” en Guimarães Rosa, “suicida” en Arguedas. Para fines del siglo XIX, el lenguaje utilitario del positivismo sajón habrá cedido ante una escritura inútil, rezagada del principio de rentabilidad comercial. La figura del palimpsesto viene obviamente a mente, un palimpsesto de indudable espesor reflexivo, inquietante e interdisciplinar. Nuestra propia lectura del texto de Cecilia Sánchez se va izando sobre el trapecio de los cuarenta años del Golpe Militar, agudo trabajo de duelo y desnaturalización de la mirada histórica que lo recorre. El vínculo entre marcas espectrales e historia, tras la experiencia de los desaparecidos del período de la dictadura militar en Chile, da cuenta de la tensión entre el Estado moderno, caracterizado por el “cuerpo de letra”, y la imposibilidad de consignar lo ocurrido, más allá de un balbuceo que posibilite superar los olvidos y blanqueos.

El trazado del texto coincide hacia la última parte con el reconocimiento de un “espectro” inaugurado por el registro fantasmático de Comala en el análisis de *Pedro Páramo*, novela escrita por Juan Rulfo en 1957. *¿Qué tipo de escena es este duelo?* —interroga la autora—. Y se responde a modo de seña meta escritural: “Puede decirse que una memoria cuando es póstuma no busca comunicar algo, emite signos elípticos que es preciso descifrar” (p. 135). Ha elegido bien: en *Pedro Páramo* la muerte está escrita en el Nombre del Padre. Aquí, lo que comparece como “marca” es irónicamente una aparente “falta de marca”. La escena del parricidio final del texto de Rulfo remite en Cecilia Sánchez a un temprano fragmento de Hegel publicado póstumamente en 1907. Allí, nos recuerda la autora, Hegel propone el castigo como “destino”, retorno de un poder extraño producido por el mismo transgresor. Para graficar la imposibilidad cultural de la muerte, Cecilia Sánchez reflexiona sobre el texto en el que Hegel examina la aparición del fantasma de Banquo en *Macbeth* de Shakespeare. La ilusión del asesino es desmentida cuando Banquo, pese a haber sido despojado de su cuerpo inicial, “reaparece en escena” como fantasma para enfrentar a su agresor. Así, escena y crimen, ausencia y presencia, se convierten en ley que ninguna forma de negación del cuerpo podría hacer desaparecer porque la carencia de vida es convertida en poder, “herida o huella que retorna” (p. 275).

Para Cecilia Sánchez, Hegel asegurará que la carencia se convierta en fragmento de una totalidad perceptible, precisamente porque enuncia su falta. La aparición fantasmática gatillará la búsqueda de la re-unión de lo que fue separado, retorno de la herida, ablación provocada por el agresor. Sin embargo, a diferencia de esa fantasmática hegeliana, las escrituras analizadas hacia el final del libro de Cecilia Sánchez posibilitan rememoraciones espectrales no totalizantes, fragmentos o restos despojados de sentido y, sobre todo, de utilidad. El estudio traslapa parte de esa matriz a Latinoamérica, aquí donde los cuerpos y las lenguas que retornan en la escritura han sido desplazados por diversas formas de violencia a través de la historia y la lengua. Es entonces que, para Cecilia Sánchez, aquellos excedentes de la lengua que no han sido incorporados al espacio político de la comunidad, circulan como residuos fantasmales, objetos perdidos que, por su condición de pérdida, se transmutan en fantasmas para retornar como poemas, narraciones o novelas, textos que han quedado fuera de la Ley y del discurso letrado, proliferando en la “patria soñada” de las escrituras.

Aquí ni las huellas, en tanto excedentes de lenguaje, ni las marcas tipográficas, resucitan o desaparecen, metonimias que para la autora se convierten en “madres memoriosas” de todas las musas. No habrá, entonces, cultura sin escritura ni huella. Lo mudo habla, pero habla de *forma muda*, opaca; esto es, en el decir de Sánchez, en forma de murmullo. Lo fantasmal se desplaza como el propio movimiento de esa historia, en sus ausencias y despojos. Una

“boca que no tiene orden ninguno, cosas divagadas”, dirá Guimarães Rosa vía Sánchez, elementos intraducibles, sintaxis dificultosa o “muy trenzada”. Y de Arguedas, insistirá la autora: resto fantasmático capaz/incapaz de decir las dos lenguas. Un mundo mestizo emerge de la crítica, un mundo cuyas estampas se extrapolan a la lengua en la imposibilidad de sintaxis y de integración entre aquellos dos mundos en disputa. Des/escritura, dirá entonces Cecilia Sánchez. Falla de archivo. Lenguaje migrante. Escritura póstuma, *fosilizada*, insistirá a ras de *La Amortajada*, de María Luisa Bombal.

¿Cómo hablar del cuerpo en la escritura literaria? —se pregunta hacia el final de su texto, Cecilia Sánchez—. A partir de esa interrogante, ella reelabora los espectros literarios como escrituras o lenguajes *prestados* que invocan vestigios ausentes sobre las huellas acumuladas de elementos en pugna, entendiendo en todo momento que una cosa es la memoria como marca, y otra es la narración. Por ello, no busca resucitar un pasado: “La historia que vivimos es una escritura”, nos dice a partir de Octavio Paz. Tampoco pretende darse al culto de los textos. No a *ese* fetiche. De hecho, traslapa los sentidos interrogando, sobre todo, las escenas políticas de la lengua. Por eso se vuelca sobre *Pedro Páramo* y dice: “Comala es la ciudad donde ocurren las apariciones de fantasmas murmurantes... se experimenta un tiempo mnémico que el reloj no puede medir porque ocurre en un inframundo gobernado por el silencio... es una ciudad entera la que exhibe su espectralidad porque parece viva cuando en realidad está muerta” (p. 343).

Así, el rastreo escritural del libro de Cecilia Sánchez extrae una memoria interna que desmiente la cultura civilizatoria volcada enteramente al exterior, según la concibieran Sarmiento o Bello en las primeras partes de su libro. A partir del doble movimiento de violencia y resistencia, la autora se vuelca a la transculturación de la escritura tipográfica como elaboración de una memoria póstuma. Emerge entonces la lengua “como susurro, rumor o zumbido... nos hace decir lo que no queremos... porque somos lenguas en plural... tejido alambicado en el que se entrecruzan memorias, pasiones, euforias, acentos, ritmos, velocidades, interrupciones” (p. 223).

A diferencia de la hermandad fraterna que Bello vincula a lo viviente y al lenguaje uniforme, en el escrito de Rulfo la figura del hermano remite a una comunidad petrificada, a una zona desolada que lleva el nombre del padre. Meta escritural, *Pedro Páramo* es espejo textual del propio texto que aquí presentamos: Así, podemos decir de este libro lo que Cecilia Sánchez dice de Juan Preciado, que: “aprende a re-unir signos flotantes porque capta señales dispersas que lo interceptan en su tránsito por un mundo que le hace experimentar lo que está muerto” (p. 290).

Acojo este importante trabajo de relecturas de Cecilia Sánchez que incita a lecturas cruzadas, al palimpsesto de críticas y críticos, de narraciones y

textualidades. Me inquieta la extensa e intensa proliferación de carencias, los espectros teatrales suscitados por su escritura. Son apenas perceptibles los engarces entre enunciados y enunciación, entre historias e historio-grafías. Extraño, un guiño en el gaucho triste, a la “conquista del desierto”, o en Roa Bastos, la referencia a esa inédita guerra de sangre y barro que fue El Chaco. En la lectura de *Pedro Páramo*, queda en suspenso la evanescente perturbación que para los años 50 era la Revolución Mexicana. Sangre y lengua, tinta y sangre; tinta roja-tinta negra: la articulación de los jeroglíficos mayas. ¿Cómo se engarza, por una parte, el híper capital y, por otra, el triángulo edípico?

Para 2013, cuando apareció este texto de Cecilia Sánchez, nuestro escenario cultural se había llenado de presencias que sitiaron los medios de comunicación con batallas hasta entonces blanqueadas por la impunidad y la desmemoria. Enunciaciones del duelo enunciado, los aparecidos destellaron por las esquinas y las plazas. Papel cortado caía de los edificios y en una ventana allá arriba, una mujer canosa tocaba su cacerola. Las marchas estudiantiles han dejado atrás a los pasos de ganso y la memoria en despojo. Atrás o al lado, mas no olvidadas. La distancia entre las voces de los ‘80 y la justicia poética del país se ha acortado como nunca. Conjuntos deseantes desmontan el ideograma de la familia, el libro/empresa, la educación bancaria, el opaco folletín telenovelesco. Otras culturas se desenganchan de los hegemónicos relatos tradicionales, patriarcales y neoliberales. Un nuevo sujeto colectivo pulsa, insubordinado y paródico, insomne y deseante. Desde estas nuevas presencias leo el texto de Cecilia Sánchez y escucho, atenta, las voces urbanas, a la calle y sus consignas, a los tatuajes sobre la piel o a los grafiti sobre los muros. Refieren a subjetividades creadoras, reinventan realidades y relaciones, sujetos e identidades, lenguas y escritura en demanda de estructurales transformaciones. Esas búsquedas expresivas, poéticas y políticas, deseantes y evanescentes, potencian nuevos engarces de cuerpos y texturas, desafíos a la letra y a las culturas patriarcales del híper capital. A ese enjambre textual y viviente se suma *El conflicto entre la letra y la escritura* de Cecilia Sánchez, que Fondo de Cultura Económica ha tenido a bien publicar.

KEMY OYARZÚN

XIMENA VALDÉS, LORETO REBOLLEDO, JORGE PAVEZ, GERARDO HERNÁNDEZ, *Trabajos y familias en el neoliberalismo. Hombres y mujeres en las faenas de la uva, el salmón y el cobre*, Chile, LOM, 2014, 274 pp.

“Necesitamos lo común y no lo universal. Aquello que los distintos particulares tengan en común, aquello que es susceptible de generalización sin sumergirlos en el opaco caldo homogéneo de los universales y su indiscernibilidad o identidad” (Raquel Gutiérrez en *¡A desordenar! Por una historia abierta a la lucha social*, 2006).

Esta cita da cuenta de una de las características del texto que comentamos hoy día y que quizás sea la que le brinde su temple, su impronta, su estilo. Al aproximarnos a los tres grandes capítulos que lo constituyen, la lectura se torna “atmosférica”, en el sentido de ese “espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o [el] ambiente que los rodea” y también en la idea de “inclinación de los ánimos favorable o adversa [...]” (RAE).

Sin duda, la opción de mostrarnos lo común de las distintas maneras en que las familias son modeladas por el sistema de trabajo neoliberal en los casos de la uva, la salmonicultura y la minería, no se pierde en el opaco caldo al que hace alusión nuestra cita. La condición atmosférica del libro, precisamente, se aprecia en esta búsqueda por no dejar que las estructuras universales —el sistema de mercado a la chilena— opaquen al sujeto, a sus subjetividades y a su capacidad de agencia. Por el contrario, los testimonios que surgen de las entrevistas, intercaladas en el análisis —en muchos casos no solo como ejemplo, sino como hilo del mismo— hacen restallar las identidades y las singulares maneras en que mujeres y hombres experimentan la vida laboral en esos nichos productivos.

Con este gesto de su escritura las y los autores —especialmente Loreto Rebolledo y Jorge Pavez junto a Gerardo Hernández— hilvanan y remiendan el tejido fragmentario de tres realidades que vamos comprendiendo y conociendo, sumergiéndonos en el ambiente, en el espacio, en que sus existencias nos “inclinan los ánimos”. En esta “inclinación de los ánimos” el relato oral juega un papel importante entrelazado con la escritura, haciendo posible crear esa textualidad atmosférica clave para el tratamiento de un tema, que involucra, casi dramáticamente en algunos casos, a los sujetos, a las comunidades y al conjunto de lo que llamamos país o nación. Digo dramáticamente porque, como lo demuestra el libro, es en base a las perversas articulaciones entre capitales y trabajadores y trabajadoras, y el impacto en sus familias, que la economía exportadora chilena crece y se vanagloria de su desarrollo.

Otra de las características del libro es su enfoque conceptual y su apuesta analítica, asentándose en lo que las teorías de género, feministas y decolonizadoras han llamado la interseccionalidad, y de las cuales, sin duda, Ximena Valdés y Loreto Rebolledo han sido tributarias y han contribuido a

perfilar desde el enclave intelectual latinoamericano. Me refiero a la apuesta epistémica de considerar los conceptos de clase y de etnicidad en su “simultaneidad formadora y transformadora de la experiencia vivida por hombres y mujeres”, como lo ha expresado Silvia Marcos, lo cual posibilita visibilizar las estructuras de poder y dominio que producen sus distintas subjetividades. Esto es muy claro, toda vez que el libro, en su conjunto, abre el abanico de las múltiples posiciones y experiencias de quienes trabajan en las empresas exportadoras, es decir, de aquellos y aquellas insertas en las estructuras del núcleo mismo desde donde se crea y recrea el poder económico nacional y trasnacional.

A lo largo del texto vamos palpando que las identidades de género, las formas de responder y resistir serán diversas, de acuerdo a los cruces de clase y étnicos, y de las historias productivas de los sectores en que se encuentran insertos hombres y mujeres. En este sentido, la posición epistemológica del libro abre nuevas perspectivas al estudio de estos fenómenos sociales en nuestros territorios, poniendo en escena los rostros, las voces y la pluralidad de vivencias que desafían tanto a los modos de comprender los efectos del modelo neoliberal, como a las políticas públicas y a la reflexión política del feminismo.

El libro en comento está organizado en tres partes que operan a modo de capítulos: El primero de Ximena Valdés, que aborda el espacio atmosférico del trabajo de la Uva en Atacama; el segundo de Loreto Rebolledo, que se posa en el ambiente de la industria salmonera en la Isla de Chiloé; y el tercero de Jorge Pavez y Gerardo Hernández, que se centra en la industria minera del cobre en el norte del país. Recortaré de los tres capítulos los hallazgos e ideas que me parecen grafican materias cercanas a la Antropología del Género.

Ximena Valdés nos aproxima al desplazamiento semántico de “afuerino” a “temporero”, cuyo correlato es la transformación de la economía de la hacienda a la exportadora; y, junto a ello, lo que podríamos llamar la deslocalización y localización *generizada* de quienes trabajan en las faenas agrícolas ligadas al cultivo y exportación de la uva de mesa en Atacama. Movimientos constantes de las mujeres, desde pueblos y ciudades a los espacios de las viñas, parecen ser el nudo de un estudio que se arma en los filamentos que conectan la salarización femenina de esas faenas, y los cambios que produce en los antiguos modos familiares y productivos. La autora sostiene que “[...] las temporeras se inscriben en el mercado de trabajo como sujetos independientes, y el referente de la igualdad de género que se fue instalando en la sociedad durante las dos últimas décadas ha contribuido a erosionar el sistema de autoridad masculina en la familia” (p. 33). Es quizás, esa voluntad de independencia la que tiña la atmósfera textual del trabajo de la uva en Atacama, entreverada con los modos en que se organiza el trabajo y se distribuye por género; en primer lugar, una diferencia entre “afuera” y “adentro”: las mujeres más cercanas al *packing*, y los hombres al potrero; pero, sobre todo, llama la atención el

que los hombres engrosen el trabajo permanente y las mujeres el temporal, y al interior de estos una estacionalidad con su correspondiente *generización* (las mujeres, por ejemplo, desplazándose más en el verano, y los hombres en invierno).

La autora, asimismo, descubre distintas categorías de temporeras: las con pareja, las jefas de hogar, las permanentes, las ocasionales, que con sus distintos patrones de desplazamientos conforman “territorios de migración”, que en este caso son ocupados no solo por trabajadores y trabajadoras chilenas, sino también peruanas. Esta diversidad de migrantes estacionales y nómádicos, estará cruzada por los tipos de contrato y subcontratos, y por la inserción en redes específicas de contactos. Emerge dentro de este mundo plural lo que la autora denomina las “temporeras permanentes” que son aquellas que trabajan y obtienen un salario por varios meses “y que se desplazan conforme va madurando la uva de norte a sur”. Se desprende del estudio que estas son las que ostentan una identidad y un estilo de vida “temporero” delimitado y con agencia. Junto a ellas, jóvenes sin hijos, que migran por razones económicas (independencia de los padres o aportar al ingreso de la familia), pero también, para “pasarlos bien, conocer gentes y lugares”.

En este capítulo podemos apreciar que la realidad de las temporeras se desborda en un sinnúmero de maneras de negociar trabajo y familia, pero de un modo u otro en todas ellas reverbera el común deseo de reproducir a sus núcleos, educar a hijos e hijas y, por cierto, el horizonte compartido de gozar del consumo, a costa del endeudamiento; y, en muchos casos, suplir la ausencia con la compensación de los bienes que el mercado ofrece. Separaciones, convivencias, vida en pareja, madres en soltería, todas las formas de vida, viejas y contemporáneas, se pueden encontrar en las temporeras, como espejo de sus condiciones laborales. En el proceso mismo de las transformaciones, sin embargo, al parecer las figuras masculinas no cambian en relación a la crianza, y serán otras mujeres, hijas, madres, vecinas, y en algunos casos los establecimientos formales, quienes operen como amortiguadores de su ausencia, sobre todo cuando tienen hijos.

Este artículo es muy rico en sugerencias y apertura de dimensiones que, esperamos, en el futuro puedan ser abordadas, como por ejemplo, la necesidad de etnografiar la vida cotidiana de las casas de temporeras y temporeros, el cuerpo a cuerpo de los espacios íntimos donde se juegan las relaciones sociales de género (el amor y la violencia); del mismo modo los lenguajes en que se hablan estas mutaciones, y la pregunta por si, efectivamente, los arraigados y profundos mecanismos de género que adscriben a las mujeres el cuidado, la reproducción, y la vida doméstica, se transforman por efecto de su salarización y ausencia estacional. Esto último nos interroga sobre los modos en que la vida autónoma y nómádicamente temporera altera ese sustrato, al mismo tiempo que produce otros campos para desventajas femeninas. Por

último, parece relevante auscultar si esos giros de las nuevas maneras de vivir —al son de las estaciones y del salario, cual “cazadores-recolectores” post modernos— podrían arrojar pistas para develar los reacomodos de los modelos culturales y sus implicancias, no solo en la reformulación del orden familiar, sino en la producción de un nuevo orden de género.

Loreto Rebolledo, por su lado, nos traslada al sur, a la industria del Salmón en Chiloé, focalizando su análisis en la localidad de Quellón, un *locus* en que las etnicidades huilliches y la cultura tradicional chilota se han desplegado en el tiempo, y que se ve impactado por la instalación de esas empresas y por un flujo de población migrante nunca antes experimentado. La autora nos muestra con finura cómo las estructuras familiares isleñas, centradas en la “autoridad paterna”, y las redes comunitarias basadas en el principio de la reciprocidad, cambian y se rearticulan para enfrentar la nueva realidad y, de manera clave, resistir a la crisis de esta industria.

Desde la participación de los habitantes de Quellón en el trabajo de la salmonicultura, constituyendo la mitad de quienes allí laboran, y sus modos específicos de relacionarse con esta, surgen algunas categorías que dan cuenta de respuestas diferenciadas por género: así, los hombres se dibujan como “más indisciplinados” (llegan tarde al trabajo, no respetan contratos) que las mujeres, anclados y legitimados por el etno concepto de “changa” (que designa un trabajo temporal que se puede dejar en cualquier momento); ellas, en cambio, se ajustan más a las normas (sobre todo las que trabajan en las plantas procesadoras), por la “necesidad que tienen de aportar ingresos estables, en el caso de las mujeres jefas de hogar y madres solteras”, como porque “valoran más el trabajo remunerado por la independencia que les otorga” (p. 117), nos dice la autora.

La empresa desplegará una serie de estrategias, como bonos de asistencia y arreglos de turnos, sobre todo porque en muchos casos hombres y mujeres de una familia laboran en las plantas, lo que supone negociaciones externas e internas para el cuidado de los hijos y la reproducción doméstica. En este punto, la autora evidencia el encaje permanente entre empresa y trabajadores, ambos formando parte de una trama indisoluble de la vida cotidiana. Es así que la maternidad emerge como gozne de ese vínculo y emergen los giros mediante los cuales las mujeres sufren (pero también se benefician) de una identidad culturalmente inscrita en sus cuerpos. Un testimonio grafica los costos de la primera situación:

Yo tengo un nieto chiquitito, yo me hice cargo de él, igual lo dejaba con mi hijo mayor [...] a veces me tocaba el turno de doce de la noche a ocho de la mañana, y ahí llegaba en la mañana a hacer lo mismo; mis cosas, mi almuerzo y todo, y después dormir al ratito que tenía tiempo [...] des-



pués que nació mi bebé me dieron el turno fijo de ocho y media a cuatro y media [...] lo llevé a la sala cuna, empezaba a las ocho de la mañana, pasarlo a buscar en la tarde, y después llegar, lavarle su ropa, hacer la comida, hacerle todo [...] todos los días lo mismo (p. 120).

El reverso se aprecia en la maternidad como “arma” para evadir responsabilidades laborales —recargando a otras trabajadoras—, protegiéndose en el fuero, e incluso “vendiéndolo” a cambio de un bono para la crianza. A través de los relatos se aprecia cómo las identidades maternas se resemantizan enfrentadas a la posibilidad de un salario, bajo la tensión entre trabajo doméstico y de crianza/trabajo en la planta, que adquirirá distintas tesituras de acuerdo a la condición de esa maternidad (en soltería, separada, o con pareja). Se despliegan, así, distintos modos de relacionarse con el trabajo: desde mujeres que se asumen en primer lugar como trabajadoras disciplinadas en y por las reglas del juego, y aquellas en las cuales la maternidad (un modo más tradicional, nos dice Loreto) es el modelo de los vínculos. Justamente, en la venta de los fueros se aprecia esta actitud en aquellas que desconfían de la socialización en los jardines y salas-cuna, optando por recurrir a una mujer de la familia, a la cual remuneran para el cuidado infantil dentro de las normas de la sociedad isleña.

Cuerpos maternos y cuerpos aptos para el trabajo de la salmonicultura son los que se debaten en las plantas procesadoras. Por ello, la salud será otro tópico clave en el cotidiano laboral, emergiendo un conjunto de dolencias asociadas a una labor que se realiza de pie y monótonamente. Un cuerpo que, muchas veces, es menoscabado en los chequeos médicos, y, también, en una suerte de estigma: el olor del pescado impregnado a la piel, “un olor (que) no sale, aunque te bañes, no sale”, dice una trabajadora.

Desde una perspectiva de género, Loreto descubre cambios en los antiguos patrones de trabajo, que “corroen” el viejo poder patriarcal; el eje de ellos está en que si en el pasado los hombres migraban a la Patagonia y estaban ausentes por largos períodos para obtener un salario, hoy ellos y las mujeres acceden localmente al mismo, dotando a estas de más autonomía. Las transformaciones se aprecian en un aumento de las separaciones y familias, en jefaturas de hogar femeninas que se contraponen al modelo de familia extensa chilota. Asimismo, la figura paterna se va desdibujando con el no pago de las pensiones alimenticias y con la práctica de que las mujeres hereden las deudas de sus ex parejas en las casas comerciales; también los celos son un elemento asociado a los turnos que insegurizan la vida en común.

Ante la crisis del salmón, la autora analiza cómo los viejos mecanismos culturales re-emergerán para hacer frente a la cesantía, y cómo la diversidad de labores de hombres y mujeres al interior de las familias ayuda a amortiguar

la falta de salario. Por otro lado, a través del caso de una familia que arma una empresa de transportes en lancha, nos introduce a las múltiples estrategias del grupo —que opera con los viejos mecanismos de la cohesión familiar chilota— para lograr movilidad social y, al mismo tiempo, hacer frente a la crisis. A partir de este ejemplo se ilustran los ensamblajes del cambio y de la continuidad en Quellón, toda vez que la memoria cultural hace posible el logro de la movilidad y al mismo tiempo visibiliza el nuevo papel de las mujeres. Desde allí se plantea la pregunta por los modos en que las nuevas identidades femeninas se sustentarán “[...] con la contradicción que implica el que el trabajo desarrollado en el contexto de flexibilidad actual, donde no están garantizados los derechos de los trabajadores, será tanto fuente de ‘señorío’ en el hogar y la familia, como de ‘servidumbre’ en el trabajo” (p. 161). Al mismo tiempo, habrá que conocer cómo los hijos e hijas de los padres ausentes por los turnos, educados en el sistema escolar reinante, usuarios de las tecnologías de la comunicación, y socializados en el consumismo (agravado por la culpa de los progenitores que suplen la ausencia con bienes), transformen de una vez para siempre los antiguos escenarios culturales chilotes.

Si los turnos de la salmonicultura inciden en las relaciones de género y en la vida cotidiana de las familias, su centralidad en la minería del cobre será expuesta por el trabajo de Pavez y Hernández. Acá el protagonismo es masculino, pues, a pesar de la incorporación de las mujeres al mundo de la gran minería, la mayor parte de los trabajadores son hombres, prevaleciendo un sustrato cultural nortino y ligado a las viejas tradiciones mineras que gravitan en la mantención de prácticas e imaginarios machistas. La incorporación de las mujeres a las empresas da cuenta de ello, en la medida en que mayoritariamente están en los trabajos de servicio (cocina, aseo, secretaria, bailarinas de *topless*), reproduciendo dentro del sistema laboral la clásica separación del universo de las tareas “domésticas” adosadas a lo femenino, y las “productivas” al masculino. Por otro lado, cuando ellas se insertan dentro de las labores técnicas y profesionales, deben masculinizarse, adoptar los usos de la cultura minera para ser respetadas. Sobre todo en el caso de las operarias, que se deben “mineralizar”, al decir de un dirigente, para “convertirse en uno más [...] ves, contando a las mujeres chistes picantes [...] así como te agrada que la mujer esté ahí, de repente te desagrada[...]”. También se aprecia la calidad y minuciosidad del trabajo femenino... Es decir, nada nuevo se construye en las prácticas y simbólicas de género con esta minoritaria “novedad” de las mujeres en la minería.

Asimismo, se aprecian fenómenos de larga duración como el que, en general, los sueldos son más elevados que en el resto del país, lo que dio lugar en el pasado a considerar a los mineros como una “casta” privilegiada. Hoy día, como nos muestran los autores, bajo la misma estructura de la flexibilidad laboral, el subcontrato y la tercerización que caracterizan al trabajo ligado

a la exportación, ese privilegio puede ser deconstruido y evidenciar una enorme diversidad de situaciones, en las cuales, sin duda, los trabajadores subcontratados, por un lado, y los que no pertenecen a las capas profesionales y técnicas, por otro, tienen peores condiciones laborales y menos sueldos y garantías. Lo que emerge son un conjunto de capas sociales al interior de las empresas y faenas, que construyen una jerarquía que produce diferencias estratigráficas al interior de los trabajadores en cuya cúspide están los que poseen educación universitaria.

Sin duda, uno de los nudos cruciales para analizar los efectos del trabajo en la familia de los mineros radica en los sistemas de turnos y sus modalidades de 4x4; 7x7; 20x10 (y otros), cada uno influyendo en los núcleos, de acuerdo al mayor o menor tiempo que se está lejos de ellos y, por cierto, según la distancia del hogar. Así, cada uno de esos turnos será percibido con sus elementos positivos y negativos, de acuerdo a la ecuación tiempo y espacio. Sin embargo, es evidente que quienes están sometidos a ellos (trabajadores y familia) operan con un cotidiano que se ve alterado desde diversos ángulos: adecuación y readecuación constante de las rutinas domésticas y reproductivas; ciclos rituales y festivos perturbados; relaciones sexuales que deben “programarse” y deseos que deben someterse a horarios (sobre todo en el turno nochera). La figura masculina de proveedor es la que se dibuja con nitidez para legitimar el régimen de ausencia/presencia, y el poder sobre el agregado, como dice la esposa de un supervisor: “Todos giramos alrededor de ellos”. En un trabajo que hicimos con Loreto Rebolledo y Ana María Carrasco en la década de los ‘90 sobre el sistema de turnos en la minería, citado en el capítulo como una investigación del PIEG, sostuvimos que los mineros construían un discurso heroico para legitimar su poder dentro de las familias y que la culpa de la ausencia se mitigaba vía la compra de bienes con un sobre-endeudamiento cada vez más dramático. Esta interpretación es releída por los autores a través de lo que llaman “[...] una cierta resignación ante las dinámicas de los modos de producción, dinámicas de una ‘institución total’ donde los trabajadores se vuelven engranajes de operaciones maquinales que los exceden y los triturarán” (p. 252). Otra será la ocasión para discutir la crítica, pero solo quisiera señalar que esas premisas podrían ser cuestionadas a partir de las reflexiones sobre las máximas máquinas trituradoras que fueron los campos de concentración. Tal vez la “razón cínica” podría ser más adecuada para una interpretación de la “resignación” de estos trabajadores.

Desde el punto de vista del hombre, los autores ponen en evidencia unos cuerpos sometidos a duras condiciones, donde el reloj biológico debe domesticarse y productivizarse al extremo al interior de esos espacios cerrados, aclimatarse a las subidas y bajadas, soportar las presiones de las jerarquías y de los plazos y metas productivas, vendiendo sus horas de colación, y otra serie de arreglos, para obtener mayores ingresos. Sin embargo, se produce

en ellos una comunidad masculina y una identidad y compromiso que, de un modo u otro, “compensan” estas condiciones. Del mismo modo, las nuevas realidades espaciales han transformado a los antiguos campamentos en suertes de “villas” u hoteles en los cuales se desarrolla una vida de recompensas en comodidades, como buena comida, cine y televisión, gimnasios. Al mismo tiempo, aun cuando hay normas respecto a la sexualidad, los autores señalan el que las prácticas masturbatorias, las relaciones homosexuales y heterosexuales, se despliegan haciendo circular los deseos, que aunque normados, no se ven constreñidos. Los antiguos fantasmas de las infidelidades de hombres y mujeres no hacen más que corroborar que el sustrato machista permanece inalterado, y el que “no hay minero sin dos minas” sigue marcando el orden de género.

Para finalizar: Es este un libro que desde sus tres atmósferas esculpe las siluetas perversas del modelo económico en que se sustenta el Chile contemporáneo, y digo perversas en el sentido de Julia Kristeva: de aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, “[...] amigo de rodeos, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en vez de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda”. Sin duda, es un libro que nos inclina los ánimos y por eso debería ser lectura obligatoria para todos y todas aquellas que todavía pensamos en que es posible cambiar los rumbos de la alucinada realidad que nos hemos creado.

SONIA MONTECINO

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).
- 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 reimposición (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 creer* (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 y 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, Coronicón sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (Santiago, 1994, 280 págs.).
- Vol. II *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer conde de Maule*, prólogo, revisión y notas de Sergio Martínez Baeza (Santiago, 1994, 300 págs.).
- Vol. III *Archivo de protocolos notariales de Santiago de Chile. 1559 y 1564-1566*, compilación y transcripción paleográfica de Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe R., introducción de Álvaro Jara H. (Santiago, 1995-1996, 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. VIII *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León L. (Santiago, 1996, 303 págs.).
- Vol. IX *“... I el silencio comenzó a reinar”. Documentos para la historia de la instrucción primaria*, investigador Mario Monsalve Bórquez (Santiago, 1998, 290 págs.).
- Vol. X *Poemario popular de Tarapacá 1889-1910*, recopilación e introducción, Sergio González, M. Angélica Illanes y Luis Moulián (Santiago, 1998, 458 págs.).

- Vol. XI *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga. Del “Cielito Lindo” a la Patria Joven*, recopilación de Rafael Sagredo Baeza (Santiago, 1998, 684 págs.).
- Vol. XII *Francisco de Miranda, Diario de viaje a Estados Unidos, 1783-1784*, estudio preliminar y edición crítica de Sara Almarza Costa (Santiago, 1998, 185 págs.).
- Vol. XIII *Etnografía mapuche del siglo XIX*, Iván Inostroza Córdova (Santiago, 1998, 139 págs.).
- Vol. XIV *Manuel Montt y Domingo F. Sarmiento. Epistolario 1833-1888*, estudio, selección y notas Sergio Vergara Quiroz (Santiago, 1999, 227 págs.).
- Vol. XV *Viajeros rusos al sur del mundo*, compilación, estudios introductorios y notas de Carmen Norambuena y Olga 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 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 Stiven 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 élites* (Santiago, 1994, 259 págs.).
- Vol. ix Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. x Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. xi Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: Un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 301 págs.).
- Vol. xii Marco Antonio León León, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932* (Santiago, 1997, 282 págs.).
- Vol. xiii Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)* (Santiago, 1998, 831 págs.).

- Vol. xiv Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 1997, 279 págs.).
- Vol. xiv Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile*, 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 malentretenidos 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, *Vapor al norte, tren al sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile. Siglo xix* (Santiago y México D.F., 2001, 564 págs.).
- Vol. xxvii Jaime Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago, 2001, 492 págs.).
- Vol. xxviii Cristián Guerrero Lira, *La contrarrevolución de la Independencia* (Santiago, 2002, 330 págs.).
- Vol. xxix José Carlos Rovira, *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano* (Santiago, 2002, 145 págs.).
- Vol. xxx Emma de Ramón, *Obra y fe. La catedral de Santiago. 1541-1769* (Santiago, 2002, 202 págs.).

- Vol. xxxi Sergio González Miranda, *Chilenizando a Tunupa. La escuela pública en el Tarapacá andino, 1880-1990* (Santiago, 2002, 292 págs.).
- Vol. xxxii Nicolás Cruz, *El surgimiento de la educación secundaria pública en Chile (El Plan de Estudios Humanista, 1843-1876)* (Santiago, 2002, 238 págs.).
- Vol. xxxiii Marcos Fernández Labbé, *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920* (Santiago, 2003, 245 págs.).
- Vol. xxxiv Juan Carlos Yáñez Andrade, *Estado, consenso y crisis social. El espacio público en Chile 1900-1920* (Santiago, 2003, 236 págs.).
- Vol. xxxv Diego Lin Chou, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (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 Dragutescu (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 Zárate 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, pependencias, 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. I 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. Varia 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 Lavalle y Francine Agard-Lavalle, *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 arcoíris: 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 solo 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 postulan 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 solo 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

DOSSIER

VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS  
Y MARGINALIDADES

HUMANIDADES

Filosofía y Literatura  
La sombra del filósofo en Merleau-Ponty  
*Pierre Champion*

La filosofía positiva de José Victorino Lastarria  
*Marcelo Pérez*

El vuelo de un viejo sueño  
La idea de integración hispanoamericana en pensadores decimonónicos  
*Clara Alicia Jalif de Bertranou*

El campo cultural chileno y la transición a la democracia:  
rupturas y discontinuidades  
*Lorena Fuentes*

La Sociedad Bach como articuladora de litigios culturales:  
su conflicto con el Conservatorio Nacional y el Teatro Municipal (1924-1928)  
*Joaquín Montalvo Armanet*

Historia territorial de Colchagua durante el siglo xx  
*Juan Guillermo Miranda Navarro*

Una ficcionalización de la cultura italiana del siglo xx en  
*Historia de una absolución familiar* de Germán Marín  
*Mariela Fuentes Leal*

TESTIMONIOS

RESEÑAS