2016 / No. 80
Segundo semestre

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

ISSN 0716-2510

Nº 80 Segundo Semestre de 2016

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación
Carlos Ossandón Buljevic / Pág. 7

Humanidades
María Zambrano: el arte y la historia
Carla Cordua / Pág. 11

Ecos de antiguo: memoria, paisaje y oralidad en la poética de Gloria Dünkler
Christine Stott Borel / Pág. 23

El imaginario de los brujos y la memoria colectiva de los chilotes en el poemario *Cauquil* de Sergio Mansilla
Evelyn Lucía Ampuero Díaz / Pág. 61

Alejandra Pizarnik y lo indecible por la palabra
Natalia Neo Poblet / Pág. 93

Abigael Bohórquez: un clásico de la poesía mexicana
Gerardo Bustamante Bermúdez / Pág. 101

Teoría y práctica del pequeño círculo
La correspondencia intelectual de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes
Marcela Croce / Pág. 111

Escritura femenina en Chile de fines del siglo XIX
Martina Barros Borgoño: entre la tradición y el mundo moderno
Camila Andrea García Silva / Pág. 123

Jugárselas, jugar contra otro, jugar a ser otro, estar en juego
Cristóbal Holzapfel / Pág. 139

La corporalidad política
Asimetrías de dominación en la categoría cuerpo-poder
Alejandro Recio Sastre / Pág. 151

TESTIMONIOS

Inauguración de la exposición "El Archivo de Rubén Darío en Chile" y lanzamiento del libro *A. de Gilbert (Biografía de Pedro Balmaceda)* de Rubén Darío

Palabras de *María Luisa Robleto Aguilar*, Embajadora de Nicaragua en Chile / Pág. 173

Palabras de *Pedro Pablo Zegers*, Subdirector de la Biblioteca Nacional de Chile / Pág. 176

Prólogo para *A. de Gilbert (Biografía de Pedro Balmaceda)*
Carlos Ossandón Buljevic, Director revista *Mapocho* / Pág. 177

Textos de Rubén Darío / Pág. 181

Dos asedios a un problema textual dariano
El Canto errante: histórico enigma textual casi resuelto
Juan Durán Luzio / Pág. 189

"Hermano: estoy enfermo de un mal solemne y grave"
La poesía de Juan Nepomuceno Durán y *El Canto errante* de Rubén Darío
Günther Schmigalle / Pág. 193

Descripción de un álbum de Felisberto Hernández
Pedro Lastra / Pág. 207

RESEÑAS

Marcelo Pellegrini (Selección y prólogo), Nostalgia del silencio. Diálogos con Pedro Lastra
César Díaz Cid / Pág. 225

Valeria de los Ríos / Catalina Donoso, El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio
Claudia Bossay / Pág. 229

Ariel Peralta Pizarro, "Memorial de la Paulonia". El medio final del siglo xx meditado desde el interior del Instituto Nacional
Guillermo Pérez Abusleme / Pág. 235

Gerardo Oviedo, El suplicio de las alegorías
Hugo E. Biagini / Pág. 239

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

Ministra de Educación
Sra. *Adriana Delpiano Puelma*

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

Subdirector de la Biblioteca Nacional
Sr. *Pedro Pablo Zegers Blachet*

Director Responsable
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*

BIBLIOTECA NACIONAL
Archivo del Escritor

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

CONSEJO EDITORIAL
Sr. *Santiago Aránguiz Pinto*
Sra. *Soledad Falabella Luco*
Sr. *Marcos García de la Huerta Izquierdo*
Sr. *Eduardo Godoy Gallardo*
Sr. *Pedro Lastra Salazar*
Sr. *Manuel Loyola Tapia*
(†) Sr. *José Ricardo Morales Malva*
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*
Sr. *José Promis Ojeda*
Sr. *Jaime Rosenblitt Berdichesky*

Preparación de Archivos
Sr. *Ricardo Acuña Díaz*

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

Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651, Teléfonos (56-2) 23605407 - (56-2) 23605335
e-mail: pedro.zegers@bndechile.cl

PRESENTACIÓN

En el marco de la conmemoración de los 100 años de la muerte del poeta nicaragüense Rubén Darío, la Biblioteca Nacional de Chile organizó este año 2016 la exposición itinerante "El Archivo de Rubén Darío en Chile" cuya inauguración contó con la participación de la Embajadora de Nicaragua en Chile, Sra. María Luisa Robleto Aguilar. La Biblioteca editó asimismo dos libros de Rubén Darío, *Los raros y otros raros* y *A. de Gilbert (Biografía de Pedro Balmaceda)*.

Por otra parte, Thomas Harris, en el número 79 de *Mapocho* del primer semestre de este año, dio a conocer el material titulado "Rubén Darío y los sueños", un tema recurrente de los últimos años del poeta y, sin embargo, poco difundido.

En el presente n. 80 de la revista, y como un modo de cerrar esta conmemoración, hemos incluido las dos presentaciones que se hicieron el día de la inauguración de la exposición itinerante, la de la Embajadora y la de Pedro Pablo Zegers, Subdirector de la Biblioteca Nacional. Hemos vuelto a publicar, además, el Prólogo que redactó Carlos Ossandón Buljevic para el libro *A. de Gilbert* de Darío, y las dos cartas y el poema "Paisaje" que se anexan a esta publicación. Por último, damos a conocer una interesante y sorprendente investigación llevada a cabo por los profesores Juan Durán Luzio y Günther Schmigalle sobre tres misteriosos poemas que habrían pertenecido a Darío aparentemente.

Carlos Ossandón Buljevic
Director revista *Mapocho*

HUMANIDADES

MARÍA ZAMBRANO: EL ARTE Y LA HISTORIA*

*Carla Cordua***

"Filosófico es el preguntar y poético el hallazgo"

Sorprende leer hoy a María Zambrano, la pensadora española cuya obra especulativa de mediados del siglo XX representa a su época tanto como Unamuno y Wittgenstein, como Heidegger y como Ortega y Gasset. La cercanía de su pensamiento al de estos otros autores salta a la vista aunque no sea recordado como el de ellos. Los miembros de este grupo coinciden, entre otras cosas, en practicar la filosofía combinándola con otras disciplinas, mezclando contenidos y métodos, sin aislar lo filosófico ni temática ni metódicamente. Confiando en que la superación de la metafísica sistemática invitaba a ejercer la filosofía contemporánea como un campo cualquiera de la investigación entre otros muchos, se produjeron las mezclas —que se practican hasta hoy— de la filosofía con diversas disciplinas: con la sociología, con la psiquiatría, con la historiografía. En la obra de María Zambrano se compenetran la filosofía con el misticismo, con la poesía y la historia. El exclusivismo de la filosofía tradicional, parece haber desaparecido sin explicaciones. La obra de María Zambrano es multifacética: en cuanto imbuida por el misticismo platónico-cristiano de su autora, ha envejecido, y este aspecto suyo rara vez conquista al lector actual, para quien el único misticismo interesante es el de las disciplinas gimnástico-medicinales de la India oriental. Pero su obra filosófica nos pone, por otro de sus costados, en relación estrecha con el arte y la historia, dos asuntos característicos de la especulación de la segunda mitad del siglo pasado y de comienzos del nuestro. La historia, la condición temporal de la vida de las personas y las colectividades, es el tema filosófico sobresaliente de la modernidad; donde antes estuvo el esfuerzo metafísico por concebir la eternidad, la época reciente colocó al tiempo. Casi tan actual como el tema de la fugacidad resultó la empresa de pensar el arte, el cual, aunque practicado genialmente por los pueblos del pasado, no se había revelado a la inteligencia como el asunto laberíntico de primera importancia que llegó a ser recientemente. La llamada "filosofía del arte" se origina durante la

* Conferencia dictada el 31 de mayo del 2016 en la Universidad Católica Silva Henríquez como parte del Ciclo "Filósofas chilenas" organizado por la Escuela de Filosofía UCSH, la Fundación Jorge Millas y la Fundación Lagarrigue; coordinado por Alex Ibarra Peña.

** Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales 2011. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua.

época del romanticismo, casi al mismo tiempo que su pariente, la "filosofía del lenguaje": ambas son de anteayer, y están todavía a la espera de una clarificación satisfactoria.

Decíamos que un rasgo característico del pensar postmetafísico, muy practicado hoy, es hacer filosofía recurriendo a resultados y procedimientos de otras disciplinas para mezclarlos con la exposición filosófica, como si tal mezcla no afectara la validez del resultado. La filosofía independiente que se imponía reglas y exigencias exclusivas, una lógica estricta, conceptos bien definidos, temas circunscritos y privativos, tiende, hace ya cierto tiempo, a desaparecer. La fenomenología brota de las matemáticas y las adopta como parte integrante; el existencialismo se nutre de la antropología y de varias ramas de la psicología y la psiquiatría; las investigaciones del lenguaje se interesan tanto en la gramática como en la lógica de las lenguas estudiadas; la filosofía política cosecha sus conclusiones en los estudios históricos y etnológicos; la filosofía de la vida es difícil de distinguir de la biología, la de la materia invade la química y se confunde con ella. Este mismo tipo de libertad metódica y temática, en extremo atrevidas, encontramos en la obra de Zambrano. En este respecto definitivamente innovador y actual, la pensadora española puede ser declarada no solo modernista sino coprecursora de la nueva manera de filosofar que se difunde en la segunda parte del siglo XX y el inicio del XXI. También el rechazo crítico del pasado de la filosofía la ubica junto a Wittgenstein y Heidegger, quienes le niegan una autoridad vigente a tal pasado[1]. María acusa a la filosofía histórica de racionalista, de ser pretenciosamente sistemática e idealista, de exagerar sin mesura al sujeto del pensar; en vista de lo cual se propone superar tal tradición. Al racionalismo y al sistema cabal les opone la razón poética en su obra *De la aurora*; al idealismo, le reprocha su parcialidad en favor del sujeto y su degradación espiritualista de la fugacidad de la existencia. La razón filosófica, que es siempre tan poética como racional[2], supera a la razón discursiva por ser pensamiento personal encarnado en la vida, respetuoso de los límites del conocimiento, que es parte luz, parte penumbra, y que en cuanto mundano es intermediario entre la claridad omnipotente de la metafísica y la densa oscuridad de la vida animal. La condición personal del pensar la persuade de que: "Nadie enseña a nadie filosofía". Cada uno obtiene la claridad sobre sí a partir de sí mismo y en su propia medida. El viviente aspira a reemplazar su angustia frente al vacío de un sistema amurallado de pensamientos invulnerables

[1] Véase el final del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, London, Kegan Paul, 1922.

[2] Véase José Luís Abellán, "M. Zambrano: La razón poética en marcha", en *Filosofía española en América (1936-1966)*.

que le ofrecen la seguridad de un castillo, por un camino propio que ha de recorrer por sí mismo. Por eso la filosofía nunca dejará de ser otra cosa que una aspiración personal activa.

En lo que sigue nos referimos a dos puntos centrales de la obra de María Zambrano: el arte y la historia. No abordamos, en cambio, la cuestión de su religiosidad mística, que, aunque importante en su vida y obra, no interviene, según la pensadora, en la vida aquí desde lo sobrenatural. El proyecto individual de construirse como persona —esta empresa que es a la vez práctica y pensante— es libre y está encomendado a cada uno. El arte de hacerse el individuo quien ha de ser, es principalmente ético, personal y poético-pensante. De entre las artes humanas, la principal fue siempre para ella la poesía. Pero no solo en cuanto María practicó con acierto eso que llamamos comúnmente "poesía", ni tampoco en el de la admiración que ella le prodigó a la poesía de otros y la intensidad con que cultivó su lectura y conocimiento. El término 'poesía' que cuenta para su filosofía es un término técnico dotado de un sentido complejo y original: es parte integrante del pensamiento o facultad creativa del espíritu consciente, colabora con el saber y con la lucidez intelectual. De modo que filosofía y poesía irán juntas; se sostienen e integran mutuamente una a la otra: la poesía del pensar es la disciplina gracias a la que es posible formular el sentido de lo pensado y experimentado.

La poesía queda, así, ligada, e integra el pensar filosófico. María Zambrano había descubierto que "pensar es descifrar lo que se siente". Las dos vertientes espirituales que somos originariamente —los sentimientos y la razón— tienen la vocación radical de vincularse de manera profunda. En efecto, las zonas vagas, oscuras, de la experiencia sentida, son penetradas por la razón poética capaz de expresarlas e interpretarlas. El resultado complejo de este proceso es lo que María llamará "razón poética", la que se expresa de manera auténtica tanto filosófica como artísticamente. No se trata, ciertamente, de confundir filosofía y poesía en sus acepciones ordinarias. Las acepciones trabajadas de estas palabras, cuando su función colaborativa posible ha sido considerada a fondo, permite tanto separarlas como unirlas claramente. Por ejemplo, la filosofía es interrogativa y se propone superar la ignorancia de la persona allí donde la poesía es visionaria e inventiva. Por eso la filosofía suele preguntar "qué es", "qué son las cosas", "quién soy", y esperar una respuesta. Y pregunta porque los humanos somos un problema y una tarea para nosotros mismos desde un principio, somos un anhelo, una esperanza, una tragedia. Si nos experimentáramos como satisfechos y enteros, no nos interrogaríamos para entendernos y hacernos. La poesía en colaboración con el pensamiento, en cambio, revela el sentido de las cosas; no es búsqueda ni superación de la ignorancia, sino calma y reposo visionario del sentido prometido, que el pensar va descifrando durante la creación de la persona. Ellas juntas y comprometidas entre sí, filosofía y poesía, generan

la "razón poética" considerada como método adecuado para el logro posible de la creación personal. María Zambrano critica al racionalismo prosaico de la filosofía tradicional y le contrapone su concepción de la relación íntima y productiva que genera la razón poética. La finalidad buscada es la humanización, tanto de la historia como de la relación personal de cada uno consigo. Dice: "Humanizar la historia y aun la vida personal; lograr que la razón se convierta en instrumento adecuado para el conocimiento de la realidad, ante todo de esa realidad inmediata que para el hombre es él mismo".

Con la historia, en tanto que acaecer del mundo de la vida y la muerte, la pensadora tiene una relación inmediata, intensa y dolorosa que la envuelve y arrastra a lo largo de su vida: la guerra civil española le parte la vida en dos, la priva de su país, de su familia, del reconocimiento normal que su obra hubiese tenido durante tiempos pacíficos. Voy a referirme a esta experiencia vital disruptiva que nos acerca a la manera de concebir la historia humana de María Zambrano.

María tiene 32 años cuando, hacia fines de 1936, sale de España, recién casada, para dirigirse a Chile con su marido diplomático. La guerra civil y, acaso también, la distancia que la separa de su vida juvenil, le imponen con fuerza el tema de la historiografía. Europa y su propio país, la situación histórica, y su convicción acerca del estado crítico en que a la sazón se encuentra la civilización occidental, son asuntos de su preocupación. La escritora reúne en un libro varios trabajos en los que examina estos problemas, *Los intelectuales en el drama de España*[3], cuya primera edición aparece en Santiago en el año 1937. Contiene estudios "escritos coetáneamente con los acontecimientos de la guerra". En el Prólogo de una edición posterior del mismo libro[4], define el enfoque que la obra hace de la historia:

> Los hechos de la historia que, lejos de ocultar, dejan transparentarse a la vida, acaban arrojando su sentido muy tarde, es decir, cuando ya no hay remedio, cuando no se podría dar un paso atrás, ni tan siquiera en sueños; es lo que diferencia a la verdadera historia, es decir, la inexorable, la que lo ha movido todo desde el principio de la vida, de aquellos a quienes visita o a quienes elige. Todo parece estar ordenado por ella desde un comienzo, me atrevería a decir que, en ciertos casos, desde antes de haber nacido individualmente. La verdadera historia, de aquellos que la tengan, es en verdad, prenatal y… diríamos mejor, y más justamente, ancestral. (Sen, 8).

[3] Este es el título original del libro que luego se publica con el nombre de *Senderos*.

[4] María Zambrano, *Senderos: Los intelectuales en el drama de España; La tumba de Antígona*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1986; citado en el texto con la sigla Sen seguido de la página.

La verdadera historia, entonces, inunda y arrastra a la existencia personal y se ofrece al pensamiento como aquello que viene de lejos, lo que escapa a los actos tardíos que quisieran intervenirla, lo que devora a toda pasión, incluida la soberbia. La historia, dice, es aquello que "es capaz de sacarnos de todo paraíso" (Sen, 8). "El hombre padece la historia", dirá en un libro publicado en México en 1939[5]. Pero, la historia es, sin embargo de ser avasalladora, la experiencia de un sentido; no llamaríamos, así, 'historia de un pueblo', 'el drama de España', 'la tragedia de la guerra civil', 'la agonía de Europa', a los meros conjuntos de hechos, simplemente porque suceden, sino solo a los que son experimentados por un pueblo, por personas reflexivas que, junto con vivir aquellos hechos, los comprenden y piensan cuanto a propósito de ellos les ocurre. De manera que la historia auténtica implica la experiencia de una verdad, la revelación experimentada del significado de lo que ocurre. "Experiencia es revelación y es historia. La historia verdadera que prosigue bajo la apócrifa", dice María, quiere decir algo para quien es alcanzado por ella. "El argumento de la historia vivida se descubre por sí mismo lleno de sentido. La revelación del sentido es lo que propiamente ha de llamarse *experiencia*" (Sen, 23, 24). Y pensando en la revolución sostiene que:

> Por irracionales y repletos de violencia que sean estos momentos, tienen que contener en sus entrañas una profunda razón de su suceso… Si queremos y nos decidimos a buscar en la terrible presencia de la guerra y la revolución su profunda razón de ser, estaremos a la altura de ella y la estaremos viviendo como hombres. (Sen, 27).

Lo que Zambrano publica sobre la historia durante la guerra civil y la primera década de su exilio de casi cincuenta años no es una teoría bien estructurada y justificada por argumentos filosóficos. El interés que tiene examinar estos textos reside en que, aunque asistemáticos, son comparables con las de otros filósofos de los siglos XIX y XX sobre la historia; destaco el parentesco de María Zambrano con Edmund Husserl en cuanto autor de un diagnóstico de la Europa del siglo XX basado sobre la historia que comienza en la Grecia antigua y llega hasta 1930. Ambos filósofos tratan de dar con una perspectiva que evite la caída de Europa en un proceso de decadencia. Su postura es defensiva y hoy sorprende que ya en la primera mitad del siglo XX estos pensadores mencionaran los síntomas según los cuales Europa podría acabar perdiendo su posición de centro del mundo. La posición que Zambrano

[5] María Zambrano, *Pensamiento y Poesía en la vida española*, México, La Casa de España, 1939, p. 66; citado en adelante como PPoe seguido de la página.

adopta frente a la historia recuerda, en este sentido, a la que expone Edmund Husserl en su obra póstuma *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*[6]. Ambos pensadores, ocupándose del destino de Europa, le atribuyen a su historia un sentido unitario que sería posible conocer y que, justificando el pasado, acaba por alimentar las esperanzas del historiador. Husserl y Zambrano, interesados en aspectos diversos de la historia de Europa, coinciden en depositar sus esperanzas en el futuro. Afirman que la génesis de los desastres contemporáneos se deja leer en el pasado europeo. Husserl, que redacta el último de sus trabajos, afirma su fe en una resurrección del ideal de una filosofía científica, en el sentido aristotélico, y en los efectos de tal resurrección para la espiritualidad europea. Las esperanzas de Zambrano están ligadas a España como parte de Europa, a la posibilidad de restablecer la continuidad perdida de la historia española y a que el pueblo español acceda a su verdad propia. Junto con describir las características y el curso de la cultura greco-cristiana, Zambrano ubica en ella los factores responsables tanto de su grandeza como de su ruina; nombra el juego de los elementos que traerán a Europa a su catastrófica condición actual. De preferencia, ella llama a tales factores 'el racionalismo'[7] y 'el idealismo'[8].

En la obra temprana de María Zambrano la historia abarca tanto la vida de los pueblos como lo que llama "el entronque de la vida individual en la historia". Sostiene: "En cada individuo de ese pueblo están presentes y vivas, es decir, causando efecto, los sucesos decisivos de su historia, de manera que sin que los conozca, conforma en gran parte su vida". A pesar de tal entronque, ella propone distinguir entre dos clases de tiempo: el histórico y el doméstico. Dice:

> el tiempo histórico, la melancolía de un ayer mejor y más de un ayer donde las cosas cobran plenitud, y el otro tiempo, el que pasa minuto a minuto, el tiempo fino, gris, que cae insensible y cierto, el tiempo de lo

[6] Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentalen Phänomenologie*, Husserliana, Bd. VI, Haag, Martinus Nijhoff, 1954. En adelante *Krisis*. Para el panorama de la historia occidental ver, principalmente, las dos primeras partes del libro, esto es, los §§ 1-27 y los correspondientes suplementos (*Beilagen*) en la edición de Walter Biemel, citada arriba. El § 73, con el que termina el libro, contiene un resumen del enfoque histórico de su tema. El manuscrito principal de este libro fue redactado por el filósofo en los años 1935 y 1936. Las dos primeras partes del libro aparecieron en la revista *Philosophia* de Belgrado en el año 1936. El resto del texto (que quedó incompleto a la muerte de su autor) se publica, por primera vez, en 1954 como volumen VI de las obras de Husserl.

[7] Sen, 28, 77-78, 100.

[8] Sen, 27ss., 33-34, 76-77, 97ss., 149.

> doméstico. Estos dos tiempos nos dan melancolía doble de una España más plena y henchida que se fue y el tiempo de la España que se está yendo por momentos. (PPoe, 175).

Este distingo de dos tiempos diversos lo encontramos también en Heidegger[9]. La temporalidad de la existencia individual no coincide con la histórica; entre otras razones, porque la individual está orientada hacia la muerte del individuo. En los escritos de Zambrano encontramos un concepto multívoco e inestable de tiempo. A veces, implica el acto de comprender el sentido en gestación, mientras que en otras, abarca la vida del que solo padece sin conocer el significado de lo que le ocurre[10].

Otra vez, tal como Husserl, Zambrano concibe a los enemigos del bien histórico-cultural como 'ismos', esto es, como ideologías o concepciones, cuyos errores explicarían la ruina tanto de la vida colectiva como de la individual[11]. Los males proceden de las mentes, en particular, de las de los filósofos y, también, de las de sus intérpretes y popularizadores. En la "Agonía de Europa" sostiene que:

> Desde Grecia (el hombre europeo) se embarcó hacia un idealismo que alcanzó su extremo, precisamente, en la filosofía romántica alemana del siglo diecinueve… Y aunque de su extremosidad, de su abuso, hayan partido gran parte de nuestros males, lo que hoy primero se echa de ver ya no es el idealismo extremado, sino la ciega servidumbre a la realidad más aparente e inmediata, el encadenamiento atroz a los hechos[12].

Como discípula que por un tiempo fue de él, Zambrano hace valer algunas de las críticas de Ortega y Gasset al racionalismo[13] cuando asocia a este con las miserias de Europa, pero cuando habla más concretamente de la situación española, prefiere asignarle los efectos catastróficos al idealismo. El fascismo, por ejemplo, que destruye a la República española y precipita al país en la guerra civil, deriva, para ella, directamente del idealismo (Sen, 35-36). Esta

---

[9] Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 7, Aufl. Tübingen, Niemeyer, 1953, pp. 334 y 372.

[10] Ppoe, 66.

[11] Véase en Sen, 87-104, "La reforma del entendimiento español".

[12] María Zambrano, *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945, pp. 19-21. En adelante citado mediante la sigla AGE seguido de la página.

[13] J. Ortega y Gasset, *Ni vitalismo ni racionalismo*, 1924. "El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo".

genealogía del fascismo, tal vez pueda resultar más comprensible si consideramos que 'idealismo', para María, designa una manera de pensar que privilegia al sujeto, al portador humano de una lucidez que se autoconcibe como centro de la experiencia del mundo. Todo cuanto es, resulta relativizado como objeto dependiente del centro activo de la conciencia personal. El sujeto establece una distancia entre sí y lo otro, se separa del contenido de sus operaciones subjetivas… En este sentido, el idealista es un solitario, un único que carece de par. Para el idealista toda experiencia y sus resultados dependen de los actos de pensar y de querer del sujeto, cuya actividad es a la vez intelectual y voluntaria. El idealismo sería una postura que conduce a un activismo frenético, justamente la característica del mundo moderno. Finalmente, el idealismo, tras haber separado al sujeto de la realidad, les inspira a los hombres un desdén hacia esta. Por este lado, ser idealista es creer que se puede prescindir de las cosas como son y contraer, sin darse cuenta, una inclinación utópica que acabará recurriendo a la práctica de la violencia.

María Zambrano piensa que esta mentalidad ha dominado la historia europea y se ha intensificado a partir de los comienzos de la modernidad. Los rasgos del idealismo, el subjetivismo, el aislamiento del individuo, el activismo frenético y la violencia creciente, dominarían la historia moderna.

El voluntarismo de la modernidad, sobre el que Heidegger ha insistido tanto, forma parte esencial del subjetivismo al que se refiere María cuando habla del idealismo europeo. Desarrollado en el seno de la civilización cristiana, agrega, el idealismo del hombre europeo se propone las mismas empresas que las Escrituras Sagradas hebreo-cristianas atribuyen al Dios creador.

> Hacerse un mundo, es el anhelo más íntimo y ferviente del europeo, un mundo desde su nada.
>
> (AGE, 82).
>
> Solo desde la nada el hombre podrá crear como Dios, ya ni siquiera "a imagen y semejanza", sino igual a como Él lo hiciera. Es la terrible violencia del pensamiento que expresa la otra terrible violencia del existir.
>
> (AGE, 84).

De estas raíces teológicas y metafísicas se alimentaría el espíritu que anima tanto al pensamiento como a las prácticas culturales y cuyo diagnóstico formula Zambrano para acercarse inteligentemente al presente terrible de la España en guerra civil.

La revolución, la utopía que se exaspera de serlo, nacerán en Europa de este cristianismo impaciente que quiere el Reino de Dios en la tierra sin dilación y sin paliativos; el cristiano desviado por el absolutismo que olvida

la existencia del tiempo… Y el revolucionario quiere consumirlo, sin que deje por eso de ser tiempo; quiere el Reino de Dios en el tiempo, saltando por encima de él… La necesidad que el hombre, criatura sumergida en el tiempo, tiene, de salir fuera de él; el intento de evasión de lo temporal, que es el cimiento de todo idealismo y quizá hasta de toda idea. Fuga que lleva a edificar un orden ideal, para sostener la idealidad[14].

El idealismo, en tanto que factor principal del extrañamiento progresivo de hombre y mundo, se ve fortalecido por la doctrina cristiana de los dos mundos. Aquí, Zambrano se acerca a la crítica de Nietzsche del cristianismo, quien reconstruye la historia de Europa como creciente degradación de la vida. Ella menciona ocasionalmente al filósofo alemán, pero insiste en asociar tanto al idealismo como al cristianismo con la violencia, allí donde Nietzsche ve el efecto de los dos mundos cristianos como el progresivo apocamiento del hombre europeo. Zambrano dice:

> Pero a medida que Europa crece y se levanta, va tomando posesión de su papel, se va ensanchando, y adquiere preponderancia este camino entre dos abismos. Este camino de desdicha, esta cuita que es la historia, el hombre europeo la afirma cada vez más. […] Y es que el europeo no se resigna a nada; ni a la vida, ni a la muerte, ni a la inmortalidad, como el griego. A ello le ayuda su Cristianismo, pues para el cristiano jamás el mundo será una decoración, el velo de Maya, sino el lugar donde se decide su perdición y su salvación. Su vida es avatar, riesgo y ventura, peripecia. Ser cristiano es también no resignarse, agarrarse a la esperanza de lo imposible.
>
> (AGE, 78; cf. ALMA, 145).
>
> La historia es hija de la mayor violencia, la violencia definitiva que el hombre puede haber cometido; es la glorificación y afirmación de la miseria humana sin reducirla a nada, tal y como es. […] Afirmación de la terrible condición humana irreductible a todo remedio.
>
> (AGE, 79).

La violencia sirve, supuestamente, al propósito de forzar los resultados utópicos que los agentes se han propuesto lograr. Pero, de acuerdo con Zambrano, el sujeto idealista carece del respeto a la realidad que se necesitaría para una acción eficiente, esto es, capaz de los logros planeados. El desdén idealista de las cosas como son, domina la conciencia preponderantemente dominadora y ciega del sujeto utópico.

[14] *Hacia un saber sobre el alma*, Argentina, Editorial Losada, 1950. 2ª. ed. España: Alianza Editorial, 1988, pp. 113-114. (En adelante, ALMA seguida de la pág.).

> Porque la historia humana es la desesperación humana. La historia es historia de las cuitas, del perenne desastre. Desesperación del hombre por ser pasajero y frustrado, por la humillación frente a Dios… Y todo esto en España, frenesí de Europa, Europa en estado de fusión, ha quedado… en su no resignación tan pura, tan perfectamente pura que le hace la vida imposible, que la convierte en pueblo suicida.
>
> (AGE, 81).
>
> El "Reino de Dios" no es solo el de la justicia platónica junto con las otras virtudes, las "cardinales": prudencia, fortaleza y templanza. Es, tiene que ser, el reino de las otras virtudes, las teologales: fe, esperanza y caridad. Y así el soñado reino será aquel en que compartamos la fe y la esperanza en la más perfecta comunicación de bienes, que es la caridad. El cristiano impaciente se arrebata ante esta perspectiva, se precipita hacia ella, porque ya no puede o cree que no podrá soportar más la soledad de la fe, la alternativa de la esperanza y la deficiencia de la caridad. Es, sin duda, el germen de los anhelos revolucionarios. Aunque en la utopía moderna exista otro elemento, […] Y es el afán de realizar (el hombre) por sí mismo, el Reino de Dios y su justicia; el llenar con la humana actividad el ámbito entero de la creación, el querer suplantar al aliento creador, borrando el abismo que de él nos separa, el abismo del tiempo. Es otra historia, pero que se funde con la primera y primaria, con la utopía esencial europea, el sueño de la Ciudad de Dios edificada sobre la oscura tierra.
>
> (ALMA, 114-115).

En consecuencia, concluye Zambrano: "Toda la historia es un fracaso porque la esperanza que la ha movido es imposible de realizar" (AGE, 126).

En la obra posterior de María Zambrano se puede ver que ella se repone de las terribles conclusiones que saca de la historia, mediante dos pasos que la acercan mucho al pensamiento de Martín Heidegger, su contemporáneo. El primero consiste en suponer que antes de los tiempos que traen consigo la violencia y el extravío, existió una unidad del hombre consigo, con los demás y con el mundo. La pérdida de tal unidad originaria es el comienzo de la historia, que, trágicamente, consiste en tratar de recuperar la unidad perdida. Dice:

> La dualidad determinará, desde que la hay, la historia. Pues que la existencia histórica comienza con una unidad que se pierde. Allí donde hay escisión en el ser humano… separación de su ser con todo y con el todo, ya hay historia; la historia en que la unidad perdida se historiza ostentándose[15].

[15] María Zambrano, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 29.

De manera que la historia es la búsqueda de algo que les falta a los hombres que la viven, pero cuya ausencia se les torna patente en la historia misma. Debido a ello, su errático y aparentemente absurdo curso tiene sentido, posee una dirección y encomienda una tarea, la recuperación de la unidad originaria, cuyo cumplimiento está pendiente de realización en el presente.

El segundo paso de una relativa coincidencia de carácter epocal entre María y Heidegger, es su descubrimiento de la noción del pensar poético, en tanto que forma de saber y comprender que difiere del racionalismo idealista que caracteriza a la tradición filosófica. Tal pensar poético ha sido practicado en España, sostiene Zambrano, no por filósofos sino por grandes artistas de las letras como Cervantes y Quevedo, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, como Galdós y muchos otros. El pensamiento poético, en cuanto libre del racionalismo idealista de la filosofía tradicional y responsable de la historia como tragedia y fracaso, no tendría una participación en el desastre. Recordemos que también Heidegger, después de su fatídica aventura nazi, se aboca a Hölderlin, Rilke, Trakl y otros poetas pensantes que le ayudarían, cree, a inaugurar el pensar postmetafísico que pondría fin a la época del olvido del ser. De manera comparable, María Zambrano se recupera parcialmente de su sombría visión de las historias europea y española, y de su propio pronóstico de tiempos oscuros por venir, con ayuda de la esperanzadora idea de un pensamiento poético que, en cuanto presente en la tradición de España y Europa, estaría disponible como la posibilidad salvadora de ir más allá de la influencia del pretérito extraviado.

ECOS DE ANTIGUO: MEMORIA, PAISAJE Y ORALIDAD EN LA POÉTICA DE GLORIA DÜNKLER

*Christine Stott Borel**

Introducción

El siguiente trabajo aborda la obra de la poeta chilena Gloria Dünkler (1977, Pucón) con el propósito de evidenciar la estrecha relación entre memoria, paisaje y oralidad que se configura en su poética. En los textos *Füchse von Llafenko* (2009) y *Spandau* (2012), Dünkler trabaja con voces multisignificantes, paisajes tanto sonoros como visuales, historia y memoria colectiva; junto con el relato individual, aquel relato que se ha traspasado desde la oralidad, desde la intimidad familiar. En su obra encontramos un ejercicio de cuestionamiento sobre el lugar de enunciación, una pregunta desde una reflexión de la historia con la historia de la poeta.

Es este último factor, la oralidad, el que hemos identificado dentro de la poética dünkleriana como la noción de *eco*: fragmentos de una colectividad que se estructuran dentro del texto a través de la experiencia compartida, la transmisión oral del relato —memoria e historia— de un grupo de sujetos. Los conceptos que se utilizarán para el análisis y entendimientos de la obra y que conforman el marco teórico a trabajar son: el concepto de *paisaje* examinado por Raffaele Milani en *El arte del paisaje* (2007), Jens Andermann en *Mapas de poder* (2000) y en su ensayo *Paisaje: Imagen, entorno, ensamble* (2008) y Georg Simmel en *Filosofía del paisaje* (2013)[1]. A su vez, trabajaremos la noción de paisaje como verbo/acción, postulada por W.J.T. Mitchell en su obra *Landscape and power* (2002). De la misma forma utilizaremos el concepto de *frontera* planteado por Anzaldúa en su teorización sobre la figura de la chicana, desde el cual se evidencian las relaciones de *poder*, concepto fundamental en la estructuración de la frontera. A su vez, el concepto entendido por Nick Yablon, en su artículo *Echoes in the City: Spacing Sound, Sounding, 1888-1916* (2007), como soundscape —o paisaje sonoro— será abordado en tanto entendimiento de un otro paisaje, aquel configurado fuera del imaginario visual y proponiendo un nuevo enfoque desde la sonoridad. Los textos y nociones nombrados anteriormente serán utilizados en el análisis poético con el fin de estudiar y abordar la estética presente en la obra dünkleriana.

---

* Licenciada en Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Finis Terrae.

[1] Junto con los textos nombrados, la obra de Phillipe Descola fue utilizada como lectura adicional para contextualizar el concepto de paisaje visto desde la historia y filosofía (Phillipe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2012).

El concepto que da forma a nuestro trabajo es identificado por Gloria Dünkler durante la entrevista que realicé para el proyecto *Poesía chilena del siglo XXI: Dünkler, Romero y Rubio. Nuevos ecos, visiones y universalidad* (2016): la noción de *eco*, es vista desde las experiencias del conflicto en las tierras de Arauco como subjetividades que pueblan el territorio y se trasmiten por la sangre y por el relato oral. Identificamos, entonces, un último concepto, *oralidad*; dice Dünkler: "hay tantos abuelos, bisabuelos, hijos, padres, tantas personas, tantos dolores que quedaron ahí en el eco del bosque dando vueltas, […] ecos de dolor, de toda esa gente, con todas esas historias"[2].

Antes de continuar con la obra de la poeta, es importante referirse a algunos detalles de su biografía que aportarán a la orientación de este análisis: es oriunda de Pucón, IX Región de la Araucanía, territorio o tierra mapuche[3]: la palabra *araucano* (gentilicio de Arauco) no proviene del mapudungun, sino que es una nominación dada por los españoles en la época de la conquista. El pueblo mapuche jamás fue, ni ha sido, domado por fuerzas conquistadoras; esto ha resultado en un conflicto social hasta el día de hoy, donde se disputa la soberanía de la tierra dada a extranjeros colonos en territorio mapuche. En este contexto, Gloria Dünkler —de ascendencia colona alemana— nace en el seno de una familia de músicos, a los que recuerda como los primeros músicos del pueblo, responsables de dar vida a casorios y ramadas. Desde pequeña crece escuchando relatos y canciones de sus abuelos, o "antiguos", como ella misma los llama; personajes en los cuales se contiene la historia del territorio de Arauco, tierra de conflictos históricos que han marcado a generaciones desde tiempos de la conquista. Es desde estos relatos, desde la oralidad, que la poética de Dünkler se va configurando como una urdimbre de *ecos* de lo antiguo.

Otro factor que se debe rescatar proviene también de la herencia transmitida, sin embargo, no desde el lenguaje, sino desde la sangre: "siento una necesidad, algo inconsciente, una cuestión de la memoria, una información que viene en la sangre de la cual siento una responsabilidad que debo hacerlo, escribirlo sin saber el por qué"[4]. La poeta perfila un/una sujeto poético que muta y se desarrolla desde los distintos lenguajes utilizados; mediante este ejercicio, queda en evidencia el cruce cultural, a través de una voz que no se abandera y que, sin embargo, no permanece neutral. Es el paisaje y eco de los

[2] En Ana María Maza, *Poesía chilena del siglo XXI: Dünkler, Romero y Rubio. Nuevos ecos, visiones y universalidad*, Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2016, p. 62.

[3] Resulta fascinante la etimología de la palabra mapuche en relación con la temática de este trabajo: como se sabe, mapuche viene de "mapu" (tierra) y "che" (gente), gente de la tierra; su lengua es el mapudungun, "mapu" (tierra) y "dungun" (palabra), lengua (idioma) de la tierra.

[4] Ana María Maza, *op. cit.*, p. 60.

antiguos lo que puebla su escritura, dejando de lado el conflicto político de Arauco y redirigiendo el discurso hacia un espacio textual delimitado desde el relato, desde la historia colectiva.

El proyecto poético de Dünkler abarca las fronteras, los intersticios, donde su obra debate sobre la habitabilidad de estos espacios fronterizos que ocurren en el paisaje araucano: desde las peripecias de los colonos olvidados y engañados que llegaron a las tierras del sur en el siglo XIX hasta el ocultamiento de oficiales nazi por el Gobierno en el siglo XX. *Las tierras de Llafenko jamás fueron un edén como se nos dijo*[5]; desde los primeros versos de su obra *Füchse von Llafenko* (en español, Zorro de Llafenko) la sujeto poético se apropia del relato del colono, quien se ve enfrentado a una tierra indómita viendo rota la promesa de edén, de la nueva tierra prometida en el último rincón del mundo.

Frutos silvestres y ovejas ramoneando los prados se negaban a dejar su cautiverio; el bosque no contenía derribarse y los ríos se abrían paso con más furia[6]: El paisaje de Arauco y quienes lo habitan se resisten a estos nuevos sujetos, pero no así dejan de corresponder al imaginario de Arauco como una tierra fértil, imponente, como aquella que nos presentó Alonso de Ercilla en *La Araucana* (1574)[7]. Es la *naturaleza* de Arauco, en tanto su paisaje, y el choque cultural que atraviesa su historia, el lugar donde se instala Dünkler como sujeto escritural, tomando el concepto de naturaleza desde Georg Simmel, en *Filosofía del paisaje*, quien establece que "por naturaleza entendemos la conexión sin fin de cosas, el ininterrumpido surgir y desvanecerse de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal"[8]. Es desde esta noción de naturaleza que Dünkler reconstruye e individualiza su mirada en un paisaje[9], poblado de subjetividades transmitidas tanto por sangre como a través del fenómeno de la oralidad, los denominados ecos, fragmentaciones de la naturaleza araucana que no pertenecen completamente

---

5 Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, Santiago, Tácitas, 2004, p. 7.

6 Ibid. p. 7.

7 A su vez, es interesante la mirada de Mistral en su *Poema de Chile*, donde el discurso apunta a la repartición de las tierras chilenas entre extranjeros/colonos, visto no desde lo bélico, ni resaltando la violencia o bravía del chileno, sino desde un sentir fraterno: *Aguardad y perdonadnos./ Viene otro hombre, otro tiempo./ Despierta Cautín, espera Valdivia,/ del despojo regresaremos/ y de los promete-mundos/ y de los don Mañana-lo-haremos./ El chileno tiene brazo/ rudo y labio silencioso./ Espera a rumiar tu Ercilla,/ indio que mascas recuerdos/ allí en tu selva madrina./ Dios no ha cerrado sus ojos,/ Cristo te mira y no ha muerto./ Yo te escribo estas estrofas/ llevada por su alegría./ Mientras te hablo mira, mira,/ reparten tierras y huertas./ ¡Oye los gritos, los "vivas"/ el alboroto, la fiesta!* (7-25). En Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996 [1967].

8 Georg Simmel, *Filosofía del Paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 8.

9 Ibid., p. 9.

a un imaginario: *Llafenko era un puma que seguía respirando oculto en la sierra, lamiéndose la herida y rompiendo su silencio un día bajó a tomar agua*[10].

Al trabajar con la noción de paisaje, en este contexto, es fundamental apelar a la idea de *frontera*, concepto que atraviesa toda la historia y geografía de Chile. En este artículo acudiré a la idea de frontera que introduce Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera* (1987). En ella, la autora chicana reflexiona y teoriza sobre el sujeto que habita tal territorio, espacio en el cual la noción de identidad se ve conflictuada:

> "it is one thing to choose to recognize the ways one inhabits the 'borderlands' and quite another to theorize a consciousness in the name of survival, to transform 'living in the borderlands from a nightmare into a numinous experience'"[11].

La poética de Dünkler, vista desde la noción de frontera, logra sentido al identificar y destacar al sujeto que transita en ella, su lugar en el choque cultural y la postura de este ante el paisaje establecido: "to survive the Borderlands/ you must live *sin fronteras/* be a crossroads"[12]. En Dünkler, el sujeto que se establece en el paisaje araucano implica en sí mismo el ejercicio de ser un cruce —*crossroads* para Anzaldúa— entre los imaginarios que habitan el paisaje y construyen la frontera[13]. Anzaldúa trabaja la noción de frontera en un constante ejercicio de reconocimiento, una toma de conciencia que responde a la intención de reconfigurar la frontera contextual en la escritura: la diferenciación o visibilización del sujeto fronterizo, de su espacio, es trabajado hasta el punto de invisibilizar la frontera y convertirla en una especie de puente, un espacio no de separación sino de colisión. En la escritura de Dünkler, la frontera es trabajada desde las subjetividades o voces que transitan en ella, y en un acto no de invisibilización sino de apropiación del espacio

[10] "La naturaleza […] es reconstruida por la mirada del hombre, que la divide y la aísla en unidades distintas, en individualidades llamadas "paisaje" (Simmel 9).

[11] En Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Book Company, 1987, p. 73.

[12] Id., p. 195.

[13] La noción de frontera en relación a nuestra identidad país es una temática recurrente y nunca acabada. Tanto por temas contextuales como históricos, recordamos contantemente las fronteras y espacios de límite entre esferas políticas, sociales, culturales, entre otros. A modo de ejemplo de lo anterior, la frontera vista en la obra de Dünkler es revisitada en la serie televisiva *Sitiados* (Dir. Acuña, Nicolás, *Fox Broadcasting*, TVN, Santiago, 2015), cuyo argumento trata el sitio de Arauco. Ahí, partiendo incluso del título, se implica las divisiones y espacios fronterizos tanto en el paisaje como dentro de las esferas humanas.

fronterizo. Desde el relato de memoria (colectiva), la frontera se establece como zona de creación, tanto poética como identitaria: los sujetos que transitan por ella deben aprehenderla y desde este ejercicio resulta su discurso, uno de reconocimiento, de reflexión, operación similar a la provocada en la escritura de Anzaldúa.

En la frontera dünkleriana encontramos distintas voces, subjetividades que, junto con constituirse como cruces (culturales), evidencian diferentes relaciones de poder resultantes de la delimitación del paisaje. Lo anterior nos lleva a destacar un elemento fundamental en la obra de Dünkler: el nazismo. Ambos proyectos literarios de la poeta abordan el conflicto resultante del cruce cultural entre lo araucano/chileno y lo extranjero/alemán. Ambas obras combinan tanto verso, prosa poética y recursos intertextuales, desde documentos históricos hasta canciones populares. En *Füchse von Llafenko* nos relata las vivencias de colonos llegados al indómito Arauco; *Spandau*, por el otro lado, se relaciona estrechamente con el movimiento totalitarista alemán. Desde el título que refiere a la prisión donde fueron encarcelados los dirigentes emblemáticos nazi luego de los Juicios de Núremberg, la obra aborda el ocultamiento, el encierro en una prisión que escapa de los barrotes: Dünkler poetiza la historia nacional y el discutido caso de Walter Rauff, oficial nazi, quien fue ocultado por el Gobierno chileno en las tierras de Arauco.

Dünkler trabaja la fusión entre lo poético y la subjetividad del ejercicio escritural —lo literario— con lo histórico/testimonial de la esfera experiencial, aquella que escapa hacia lo *real*. Vemos en su obra una apropiación de aquello perteneciente al plano de la no-ficción, la propia voz/figura de Rauff, y desde ella vemos una reflexión, un juego constante entre lo literario y lo histórico; la poeta protagoniza, atestigua y examina el paso y ocultamiento del oficial nazi en un paisaje que le es ajeno y el cual constantemente le recuerda su posición de sujeto de frontera. A partir de lo anterior, retomamos la idea de relaciones de poder que se crean en la poética de paisaje de Dünkler. Ellas se evidencian mediante la interacción del sujeto fronterizo —el que no pertenece a ningún imaginario y se constituye como cruce o *crossroads*— con el paisaje y aquello que lo habita, tanto sujetos como objetos; lo anterior es reflejado en los siguientes versos de *Spandau*: *Reclutaba a los infelices a empujones/ hacia los camiones de la muerte […] y mi hijo no sabe descuerar una oveja —regañas*[14]. Se da cuenta de la ambigua situación del sujeto que transita el territorio de la frontera, donde, si bien no es inadaptado, no logra encajar plenamente en el paisaje araucano, ni tampoco con su cultura: *Ser invitado a un guillatún/ un privilegio que no comprendió*[15].

[14] Gloria Dünkler, *Spandau*, Santiago, Ediciones Tácitas, 2012, p. 43.
[15] Id. 12.

Dünkler, a su vez, reflexiona con este sujeto fronterizo la idea de la banalidad del mal[16], concepto trabajado por Hannah Arendt en su ensayo *Eichmann en Jerusalén* (1963). Arendt postula que "el grado de responsabilidad aumenta a medida que nos alejamos del hombre que sostiene en sus manos el instrumento fatal"[17]. Esta es la forma en que se presenta el sujeto que encarna ese mal en la poética de Dünkler: un personaje quien detenta el mando, que ejerce un poder desde rangos administrativos, explícitos, alejados del instrumento fatal, como postula Arendt —del cadáver—, y que posteriormente se dispone a prestar servicios para realizar el mismo tipo de acciones (nos referimos aquí al genocidio judío por parte del partido nazi) en nuestro territorio nacional. Esto último queda explícito en el siguiente poema (sin título) de *Spandau*: *En Dawson, allí levantaríamos la obra*[18]. El sujeto se vislumbra desde la frontera, delimitado desde su ocultamiento, desde el espacio fronterizo; y anuncia un proyecto que permanece, a su vez, en un ocultamiento similar al del sujeto: mediante el indicativo condicional *levantaríamos* se anuncia una obra cuya construcción o funcionamiento no está explícito, como tampoco de qué trataría *la obra*. Para Dünkler, el examen sobre la banalidad del mal es realizado desde su ficcionalización de Rauff, este sujeto fronterizo, ajeno y extranjero al paisaje, quien se ve en conflicto ante un espacio y sujetos que escapan de su experiencia; con un imaginario estructurado desde el pensamiento militar, se debate *si morir en combate habría sido mejor/ que llegar a una tierra sin orden*[19]. Luego del mal cometido, se desenvuelve en esta nueva oportunidad que presenta Arauco; sin embargo, el sujeto de Dünkler permanece en la frontera, interactuando con el espacio/paisaje, pero, al mismo tiempo, diferente de este.

Sumándose a los conceptos revisados anteriormente, haremos uso de la idea de geografía o cartografía literaria propuesta por Michel Collot. El autor establece que "una geografía literaria atenta al paisaje coloca en crisis a las representaciones objetivas del mundo"[20]. Dicha afirmación está en estrecha relación con lo presentado sobre la poética dünkleriana en cuanto a su ejercicio escritural: Dünkler reconstruye un paisaje a través de la individualización de elementos pertenecientes a la naturaleza, vinculados al territorio de Arauco, y mediante este procedimiento incorpora relatos de la memoria colectiva,

[16] En la entrevista realizada para el proyecto *Poesía chilena del siglo XXI:* Dünkler, Romero y Rubio. Nuevos ecos, visiones y universalidad, Dünkler se refiere textualmente a este concepto.

[17] Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, Santiago, Ediciones Debolsillo, 2014, p. 359.

[18] Gloria Dünkler, *Spandau*, *op. cit.*, p. 26.

[19] Id. 12.

[20] En "Entrevista: Michel Collot". Almeida, Danielle Gracia de, *Redalyc*, 2014. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33032208013>. Web, mayo 2015.

ecos de los antiguos de Arauco, lo que resulta en un discurso representativo, el cruce perfecto entre ficción y memoria.

Conforme a lo anterior, Collot propone que "esta resurgencia del paisaje responde a la necesidad de superar el hermetismo para abrir el poema al mundo y —con eso— reatarlo[21] con un público más amplio que busca en la lectura un eco de sus experiencias". No es coincidencia el uso que hacen Collot y Dünkler de la noción de *eco,* dado que la reflexión en torno al paisaje implica una revisión del discurso que habita en dicho terreno, en el imaginario en formulación; terreno no solo en términos geográficos, sino que subjetivos, vivenciales, por ende, de valor. La poesía de Dünkler destaca en razón de esto último: la incorporación y apropiación de ecos transversales al paisaje: el Llafenko mapuche, indomable, herido; el Arauco colono, novicio, idealista; el Spandau chileno, oculto, siniestro; y el eco de Dünkler, íntimo, familiar, migrante.

Estos conforman los diferentes paisajes ligados desde una serie de sujetos poéticos, voces fuera de su tiempo y que, sin embargo, logran en la enunciación instalarse en una nueva temporalidad: como *ecos de antiguo*, de lo antiguo que transita en el plano oral; esto se ilustra en el siguiente poema de *Füchse von Llafenko*:

No fuimos descendientes de reyes ni licenciados
y mi abuelo recogía la nieve
amontonada en las calles de Hamburgo.
Lo único que trajimos fue coraje, el buche
y los sueños en las maletas.
Aferrados al mástil del buque
taconeado de niños enfermos
de vivir con la peste y el hambre,
de mujeres que parían en la cubierta
y otros que dormitaban en los pasillos
o de a tres en los camarotes.
La maldición de errar por los mares había terminado[22].

Vemos en el poema anterior un sujeto poético estructurado desde una voz colectiva: *fuimos*, *trajimos*, *aferrados*, el que, sin embargo, se individualiza

[21] Paisaje en tanto operación activa de una mirada subjetiva. "Atar" —traducción desde el portugués: establecer relaciones con alguien.

[22] En Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 8. El poema forma parte de la sección "ANKUNFT DER EMIGRATEN", que significa "Llegada de los emigrantes".

ante el acto de recordar su historia plasmada en la memoria y la figura de su abuelo. Esta última es determinada desde una negatividad: *no fuimos*, *ni* y, al compararse con figuras de poder político-jerárquico-social (reyes) y poder intelectual (licenciados), se instala como eco de otra generación, de otro tiempo, una marcada por la inconformidad y, a su vez, por la ignorancia. Este escenario que propone la obra de Dünkler, es el *eco* al cual nos referimos: es la historia de sus ancestros, quienes viajaron desde Hamburgo en búsqueda de nuevas oportunidades. No es el relato de la poeta, su biografía, sino de los antiguos a los cuales hace referencia en la entrevista ya citada. Refiere al relato oral transmitido por herencia de sangre y de lenguaje. La voz poética colectiva da cuenta de las peripecias de los colonos en su viaje y, también, desde su viaje, de las fronteras, de los espacios que se verán obligados a transitar, pero no así habitar: *calles*, *mástil*, *cubierta*, *pasillos*, *camarotes*, *mares*. Desde estos espacios, la voz colectiva va recreando desde la memoria, desde los ecos, y termina en el último verso con una realidad o, como dicen los versos, una maldición que perseguirá al linaje colono, y con el que remata el poema: *La maldición de errar por los mares había terminado*, pero el paisaje de Arauco recién les daría la bienvenida.

El encuentro con este paisaje es el punto de partida donde se yergue el lugar de enunciación de la poeta, y es en este donde hemos situado el análisis. Ahí se abre una ventana desde la cual se pueden observar una serie de otros paisajes: en tanto para/con los sujetos poéticos, su estrecha (y fascinante) relación con las nociones de poder —en tanto relaciones y praxis humanas—, lo audible —el *otro* paisaje, no pictórico sino que oral—, e historia —tanto oficial como subjetiva, proveniente de la memoria y el eco—. Será desde estas últimas nociones, relaciones de poder, sonido e historia, que trabajaré la idea de paisaje, haciendo uso del marco teórico presentado anteriormente para determinar y analizar la estética del paisaje dünkleriano.

Paisaje y poder

El constante ejercicio de apropiación mediante una mirada subjetiva de la naturaleza —una reconfiguración de esta misma— inevitablemente deja en evidencia la estructura de relaciones significativas de los elementos que componen el paisaje dünkleriano. Este sujeto poético reordenará con su mirada elementos propios de la naturaleza en la obra de Dünkler, presentando de esta forma una imagen de mundo, incorporando elementos animados (lo humano y animal), como inanimados (flora, objetos, sonidos). Respecto a lo anterior, Simmel teoriza sobre la pertenencia del sujeto al paisaje, o sobre la reestructuración de la naturaleza bajo la mirada del hombre, que "surge cuando la pulsión vital que anima la mirada y el sentimiento se desgaja de

la homogeneidad […] para acoger lo ilimitado de la vida"[23]. La noción de paisaje es acto simultáneo de ver [en el caso de la literatura, pues, de leer] y sentir; en otras palabras, el paisaje es un ejercicio de pensamiento donde la reagrupación de elementos de la naturaleza es producto tanto de una pulsión vital como de una deliberación reflexiva. Un tiempo antes de los postulados de Simmel, Milani define paisaje como "el entramado sublime o delicado de las formas, [el cual] expresa una realidad ética que pertenece a la vida humana, al mundo de lo accidental, de lo posible, a la realidad que podemos cambiar"[24]. A partir de las definiciones anteriores, el paisaje en el texto no es el espacio ni el territorio, sino que es el resultado de un involucramiento consciente y reflexivo por parte de un receptor, acto que se completa solo mediante la incorporación de lo subjetivo, de una tonalidad emocional[25].

Dünkler incorpora la subjetividad (y subjetividades) en su delimitación del espacio, o *paisaje*, y en este proceso deja en evidencia un vínculo emocional en su manera de pensar y poetizar lo espacial[26]. Esta integración de lo espacial o giro espacial es estudiada por Collot, de quien nos servimos para establecer que el paisaje que estudiamos en Dünkler se corresponde con la noción de geopoética. Esta última establece que la relación entre el espacio y lo literario es conducente a la elaboración de una poética, es decir, el pensar e incorporar el espacio en la poesía tiene estricta relación con la creación lírica, con una manera de pensar poéticamente el mundo.

El espacio que pensamos indudablemente como heterogéneo y subjetivo, se incorpora sutilmente en la obra de Dünkler, donde se presentan fragmentos del paisaje de Arauco; instantes que son parte de una totalidad inabarcable e inasible, ya que, como se afirma en *Füchse von Llafenko*: *Las tierras de Llafenko fueron un laberinto de secretos, un enjambre de preguntas sin respuestas*[27]. En la delimitación del paisaje encontramos la noción de frontera o espacio de

[23] Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro Libros, 2013, p. 11.

[24] Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 52.

[25] Simmel se refiere a lo anterior como *stimmung* (palabra en alemán cuya traducción al español no es posible). Define *stimmung* como atmósfera, estado de ánimo, tonalidad espiritual.

[26] Remitimos a Edward Said y su manera de pensar la frontera; incorporando subjetividades y relación de poder, Said propone un conocimiento geopolítico del discurso y del paisaje: "Border epistemology emerges from the experience, and the anger, of entanglement, border dwelling in power differential. […] Border thinking requires a shift in the geography of reasoning, a geopolitical conception of knowing, understanding and believing, a delinking from the assumption of modern and postmodern epistemology, hermeneutics and sensibility" (176). En W.T.J. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 176.

[27] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 7.

cruce donde transitan las subjetividades urdidas en la obra y se discute una perspectiva de mundo, esta última tratada desde la utilización e interacción de las distintas voces dentro del poema, ejercicio escritural que contrapone distintos discursos y pone en evidencia los diferentes imaginarios ideológicos (como es el caso de la ficcionalización de Rauff o de los emigrantes llegados a Llafenko). La frontera nos trae, a su vez, otro concepto fundamental: el poder. Definido por la teoría de Michel Foucault en *Genealogía del racismo* (1976) como una relación de fuerzas que atraviesan a los sujetos, el poder crea sentido al constituirse desde el individuo, quien, a su vez, no puede ser visto fuera de estas relaciones[28]. Esto último, visto desde la poética dünkleriana, se evidencia en la demarcación que, mediante el lenguaje, se logra de la frontera. Tomemos para este caso el siguiente poema de *Füchse von Llafenko*:

Aquí nadie se conoce
ni sabe uno si la familia del vecino vale un cobre.
Aquí podemos inventarnos una sangre,
un escudo, una leyenda, una muerte gloriosa,
podemos ser, si se nos place
una estirpe ungida por el rayo[29].

Dünkler nos presenta un conjunto de voces en búsqueda de una nueva vida, una nueva identidad: colonos alemanes que viajan a las tierras de Llafenko con la promesa de nuevas oportunidades en esta tierra prometida: así es constituido el paisaje sureño en la obra. La delimitación del espacio fronterizo se hace evidente mediante las relaciones que atraviesan a estas subjetividades y a sus imaginarios. Este nuevo espacio se plantea como indeterminado, indefinido: Aquí nadie, ni sabe; el aquí no es determinado geográfica ni políticamente, sino que se mantiene ambiguo, virgen (como una nueva tierra prometida) a los deseos y anhelos de las voces presentadas

[28] "El poder no se aplica a los individuos, sino que transita a través de los individuos. No se trata de concebir al individuo como una suerte de núcleo elemental o de átomo primitivo, como una materia múltiple e inerte sobre la cual vendría a aplicarse el poder o contra la cual vendría a golpear el poder. Es decir, no se trata de concebir el poder como algo que doblega a los individuos y los despedaza. De hecho, lo que hace que un cuerpo (junto con sus gestos, discursos y deseos) sea identificado como individuo, es ya uno de los primeros efectos de poder. El individuo no es el vis-á-vis [enfrentado] del poder. El individuo es un efecto del poder y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto suyo, es el elemento de composición del poder. El poder pasa a través del individuo que ha constituido". En Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, Argentina, Ediciones Caronte, 1992, p. 32.

[29] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 12.

por Dünkler. El imaginario se nos presenta a través de los sustantivos utilizados: sangre, escudo, leyenda, muerte, y ellos son ciertamente vinculantes a una memoria marcada por el conflicto, la adversidad y el deseo de progreso que evidencian las adjetivaciones del vecino que vale un cobre y la muerte gloriosa. La memoria colectiva del colono (proveniente de este imaginario relacionable en tanto historia marcada por la belicosidad con el Viejo Mundo) y sus anhelos, se plasman en este espacio del podemos ser —lugar donde se encienden todas las posibilidades de una nueva vida en un nuevo mundo—, la frontera de un paisaje ajeno, extraño, donde nadie se conoce y, por tanto, contiene la potencialidad de cumplir lo imposible: forjar un nuevo destino, una nueva identidad ungida no desde la divinidad, sino desde la fuerza del paisaje. Es interesante el lenguaje utilizado por la poeta al tratar la llegada de los extranjeros: la utilización del verbo *ungir* puede ser considerada bajo dos acepciones: una —pagana— que refiere a alguien quien ha sido marcado, señalado; y otra proveniente del imaginario cristiano que refiere a una persona signada con aceite santo, limpiado, higienizado, curado en un sentido/acto simbólico. El hecho que los emigrantes sean ungidos por el rayo, elemento natural divino, poderoso y proveniente del cielo, entrega a la imagen una significación singular: de una especie de éxodo o viaje mesiánico de un pueblo en búsqueda de una nueva tierra.

La sujeto poético instala, en sus palabras, "un diálogo con el pasado, […] una interrogación constante a esos tiempos olvidados"[30], y mediante las relaciones de poder deja en evidencia el paisaje ideológico de estas voces multisignificantes —a momentos, colectivas; de momentos, individualizadas— que irrumpen el espacio de Arauco-Llafenko dando como resultado una particular visión del fenómeno de la frontera. Los sujetos vivencian desde el primer momento el extrañamiento, desconocen el paisaje al mirarlo desde el prisma de su propia experiencia. Los sujetos que transitan la frontera son ficcionales, como Karl en *Füchse von Llafenko*, o también de directa referencia intertextual-histórica, como el oficial nazi trabajado por Dünkler en *Spandau*. La subjetividad y visión de mundo de la poeta se mezclan con la historia y memoria colectiva de quienes son sus ancestros, su ascendencia que le ha transmitido relatos, cuya veracidad no resulta determinante, sino desde su propósito de dialogar e interrogar a subjetividades pasadas.

En *Spandau* la interrogante desde la ficción del pasado, se evidencia en la frontera y la noción de subjetividad alemana-nazi plasmada y trabajada e identificada finalmente como Walter Rauff, oficial que se desempeñó como espía en la dictadura de Pinochet. Este sujeto abarca de manera singular lo acontecido en su nuevo espacio:

[30] Ana María Maza, *op. cit.*

Piensa que la cosecha no está buena
que los terneros enflaquecen
que las cámaras de gas, los bombazos
el pacto secreto de José y Adolfo
que las brigadas juveniles enjugaban los sesos
que aquel diario lo escribió esa niña[31].

Resulta interesante como este sujeto vincula la negatividad que encuentra en el nuevo territorio, este nuevo paisaje, con elementos pertenecientes a su memoria, un paisaje que aun puebla ideológicamente. Desde aquí, el mal resultado de las plantaciones en Arauco, o el enflaquecimiento del ganado son seguidos con bombardeo de imágenes: *cámaras de gas*, *bombazos*, *brigadas juveniles*. Estas referencias o marcas textuales se escapan del relato, de una memoria individual, y atraviesan al lector desde su referencialidad intertextual, redirigiendo el enfoque hacia lo histórico. La Segunda Guerra Mundial aparece resumida como un discurso que aun *enjuga* sus ideas y distancia al sujeto, remitiéndolo a la frontera. En tanto al poder que ejercen las imágenes en el poema anterior, la evocación directa a figuras que detentaron el mando ideológico en el paisaje bélico del sujeto, como lo son *José* y *Adolfo*, si bien son apropiadas desde la propia lengua de la poeta, cobran una diferente dignificación al ser leídas desde la lengua alemana: Joseph y Adolf. Estas figuras de poder, nominalizadas e identificadas por el lector en un espacio intertextual, se contraponen con el verso final, donde otra figura está presente, pero no así identificada: *esa niña* y su *diario*. Se encuentra, por un lado, a dos líderes socialistas cuyo vínculo es un pacto secreto —José Stalin y Adolfo Hitler—, y, por otro, un elemento —un *diario*— imposible de identificar (intertextualmente) por el lector, salvo por el sujeto incógnito e indefinido, *esa niña*. El *diario*, poseedor de un registro verdaderamente secreto de las atrocidades cometidas en el paisaje extranjero, pertenece a un sujeto que no es individualizado ni posee nombre, sino que desde su estado incógnito, desde una frontera o marginalidad, detenta un poder que refiere directamente al pasado del que escapa el sujeto que recuerda.

El recurso de evocar un paisaje intertextual mediante figuras de poder (tanto fuera como dentro del texto) es recurrente en la poética dünkleriana. En *Spandau* leemos:

Fuimos terribles en la lucha
capaces de forjar un nido, decapitar al disidente

[31] Gloria Dünkler, *Spandau*, *op. cit.*, p. 19.

nos prometieron el fuego eterno y marchamos por él.
¿Te acuerdas Paulo allá en Villa Baviera?
¿Recuerdas Augusto esas veladas?
Marchas y cantos que nos hacían llorar[32].

Lucha, nido, disidentes, fuego, marcha, cantos: un sujeto comprendido desde la memoria de un colectivo se sitúa nuevamente en un espacio marcado, un paisaje definido por la lucha ideológica. La imagen *Fuimos terribles en la lucha/ capaces de forjar un nido, decapitar al disidente* evoca al poder ejercido por el nazismo durante la Segunda Guerra, reflejando el eco ideológico que resuena en el sujeto. Se establece la dominación ejercida por una figura de poder desde la belicosidad —la lucha— y desde la irrupción del paisaje —la capacidad de *forjar un nido*—. Esta última es lograda mediante la connotación en la acción de anidar, la capacidad de establecerse o de forjar un poder suficiente que se apropia del espacio. El nido irrumpe el árbol en un acto de apropiación, recordando la expansión y apropiación del paisaje por parte de las fuerzas alemanas. Es interesante, a su vez, notar la evocación intertextual hacia la simbología nazi, cuya figura emblemática —junto con la esvástica— es el águila. Empleada como símbolo de poder en la simbología nacional socialista, el águila es utilizada como emblema del Tercer Reich. El nido forjado representa la fuerza conquistadora del paisaje que fuera el nacional-socialismo: detenta el poder y ejerce, como recuerdan los versos, la violencia y dominación sobre los sujetos disidentes.

En este poema la tergiversación de los elementos naturales logra dar cuenta de las relaciones con figuras de poder. Las acciones de *forjar* y *decapitar* son dirigidas al paisaje sureño al ser leídas nuevamente desde la experiencia o memoria colectiva, ya no solo del sujeto poético, sino incorporando al lector. El espacio de Villa Baviera y las veladas son leídos desde su vinculación con Paulo (que si realizamos el ejercicio de equivalencia en la lengua alemana, resalta otra vez una identidad que marcó el paisaje de Arauco: Paul Schäfer) y Augusto, este último correspondiente a la figura del dictador nacional Augusto Pinochet. Esta interpelación a sujetos —cuyos nombres han sido castellanizados en un acto de apropiación de los sujetos desde el paisaje o espacio que habitan—, que están, a su vez, dentro y fuera de los versos (*te acuerdas, recuerdas*), y que remiten de manera directa pero sutil al paisaje de Arauco, refuerza la noción de frontera o cruce cultural. Visto anteriormente desde la historia de la colonización alemana, el paisaje sureño es ahora apropiado por lo extranjero. Este acto, por parte del sujeto poético, de apelación a figuras que escapan las dimensiones del texto (y que se dirige hacia aquello que se

[32] Id. 29.

encuentra fuera, como el lector) es un intertexto directo con Neruda, en su poema "Explico algunas cosas", publicado en *España en el corazón* (1937). Desde dicho poema, Neruda establece una nueva escritura, marcado por los horrores que ve en la guerra civil española, erguido en un nuevo espacio escritural: este poema da cuenta de la unión estética entre una nueva poética de denuncia y una política. Tanto el paisaje como los sujetos se ven atravesados por el estado de guerra, y es desde esta realidad que Neruda denuncia el estado de cosas (cómo olvidar el verso *Venid a ver la sangre/ por las calles*) y realiza —al igual que Dünkler— una apelación hacia figuras de poder; en el caso de Neruda, sin embargo, se apela a los artistas contemporáneos al poeta, de la generación del 27:

Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.
Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?
Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?
Hermano, hermano! (13-24)[33].

Víctimas del mismo horror, habitantes del mismo espacio, víctimas de la guerra, Rafael Alberti y Federico García Lorca son llamados —invocados— por Neruda en tanto figuras de poder (político intelectual). Este poder, como mencionamos anteriormente, difiere del apelado por Dünkler al referir a otra esfera de poder (el político administrativo); sin embargo, en ambos casos, encontramos la vinculación de las figuras de poder al paisaje. En relación a esto, así como la España destruida es a los artistas —el paisaje visto desde el hogar de Neruda—, así el centro de Villa Baviera (las marchas y cantos de la ideología política nazi) es al dictador chileno y al recordado *Führer* alemán.

A partir de la idea de apropiación del paisaje sureño por lo extranjero, examinemos el caso a partir del siguiente poema de *Spandau*:

[33] Pablo Neruda, "Explico algunas cosas", *Antología Popular*, Madrid, Editorial Edaf, 2004, p. 61.

El himno de un partido recogiendo changles
susurros al caballo en frío alemán
el cinto y la pistola conteniendo la barriga,
se acomodaba la manta rociada de albor
y degollaba la trucha de manera siniestra.
No pudo quitarse la costumbre hasta el último día[34].

Encontramos aquí claramente definida la frontera: elementos pertenecientes tanto al paisaje-memoria del sujeto como al paisaje natural de Arauco se contraponen en los primeros dos versos. La expresión *el himno de un partido*, que contiene en sí un cruce, una referencia a lo trabajado por la poeta, el vínculo alemán-chileno propuesto desde el paisaje araucano; este cruce da cuenta de un sujeto quien, junto con su ideología, se halla fuera de lugar, realiza una acción perteneciente a otra realidad: el trabajo pesquero. El himno que recoge changles: una subjetividad, una memoria enfrentada a un elemento perteneciente al paisaje típico de la costa araucana-chilena, a la naturaleza y a la acción que en ese momento define al sujeto. En el segundo verso también se da el sujeto impreciso, presentado desde una de sus partes, el lenguaje: el susurro al caballo, un elemento si bien propio del paisaje sureño, no obstante que pertenece en su origen al paisaje europeo, es propio del sujeto poético. El poder ejercido por el lenguaje —un *frío alemán*— define la frontera que habita el sujeto, instalando una relación entre los distintos paisajes trabajados. La acción de degollar plasma la idea anterior: el cruce y/o conflicto entre el paisaje-memoria se observa claramente en el verbo *degollar*, palabra cuya elección es magistral, al referir no solo a la violencia bélica que persigue al sujeto, sino que, al mismo tiempo, se convierte y refiere, mediante la escritura, al paisaje natural. A través del poder que detenta el lenguaje se enfatiza la noción de frontera, este espacio intersticial en el cual el sujeto realiza una acción que le es tanto ajena como propia; cortando su propia frontera, el lenguaje establece al sujeto desde lo *siniestro* y desde la imposibilidad de cruzar totalmente de un paisaje a otro, siendo relegado a la subjetividad que transita un nuevo paisaje, el fronterizo, contaminado por su memoria y, a la vez, *rociada de albor* por la naturaleza que lo circunda. La imagen que evoca la manta rociada de albor es tan hermosa como significativa: una manta, elemento típico de la vestimenta criolla, se encuentra rociada, asperjada, impregnada con la esencia o vestigios del paisaje. En esta imagen Dünkler, una vez más, juega con el lenguaje, y entrega elementos de significación ambigua, al estar la manta rociada de luz del alba, fragmentos intangibles del paisaje, como también de un nuevo comienzo o principio. El sujeto se acomoda la

[34] Gloria Dünkler, *Spandau*, *op. cit.*, p. 40.

manta cargada de nueva significación, para luego realizar una acción que lo remite a su imaginario previo, a una especie de vida pasada, perfilando con su acción los límites de la frontera y evidenciando los tránsitos del poder.

La maquinación de contrastes desde figuras de poder que relega al sujeto en la frontera, como también el trabajo desde el lenguaje de separar los paisajes de la memoria y naturaleza, son los procedimientos utilizados por Dünkler para ir hilando el relato en *Spandau*. Al hablar de poder, es necesario esclarecer que la referencia a figuras de poder no se refiere solo al poder político, ya que, como establece Foucault, el énfasis no está en el poder mismo, sino que en las relaciones que se componen. Desde esta aclaración, la figura de Augusto tiene igual relevancia como figura de poder que la trucha degollada o "esa niña" y su diario. En *Spandau*, la ficción dünkleriana de un hombre marcado por el ocultamiento y siniestra historia nazi, como es observable en el siguiente poema:

Reclutaba a los infelices a empujones
hacia los camiones de la muerte.
Zapatero, torturador o Führer:
en cualquier trabajo debía ser el mejor
y mi hijo no sabe descuerar una oveja —regañas[35].

El orden ascendente del tercer verso da cuenta de las relaciones de poder que quiere trabajar la poeta a la hora de desarrollar su sujeto, casi a modo de personaje poético, cuya ideología nazi es determinada y anticipada desde los primeros versos, trabajados en forma de memoria, o vida anterior del sujeto. La trabajada frialdad (*reclutaba a los infelices a empujones/ hacia los camiones de la muerte*) que se le atribuye, tiene un particular giro en el último verso: desde el cambio verbal del pretérito imperfecto "reclutaba", al presente "regañas", donde no solo surge la interrogante sobre quién es el que recuerda, si el Rauff de Dünkler o un sujeto simpatizante de su ideología, sino que también queda en evidencia el trabajo a múltiples voces (quien "debía ser mejor", el sujeto padre y quien observa y plasma su descontento en el verbo final) de la poética dünkleriana. Lo anterior puede ser analizado también en el siguiente poema de *Füchse von Llafenko*:

Provengo de un tronco de longevas raíces: no soy Schmied "el herrero" o Müller "el que trabaja en el molino"; somos náufragos de un bello secreto, una boca de afilados colmillos que se clavan en la carne y en la memoria

[35] Id. 43.

> hasta que vengas a relevarme, a tomar lo que forjaron tus mayores con el hierro y la obediencia. Que sacrificas al cordero, que ultrajas la tierra virgen, que olvidaste tu familia y cruzaste los mares con destino a América; esto y aquello dirán de ti y de tu árbol, pero te mantendrás firme y has de proteger tu vida en la leyenda. Que digan lo que quieran, menos que fuimos cobardes[36].

En este poema, la relación entre las nociones de poder y paisaje es examinada desde una voz dual, de proveniencia indeterminada: *no soy*, *somos náufragos*, *no soy Schmied*, tampoco es herrero, ni molinero, esto nos da cuenta de una separación a partir de cómo ve la sociedad al individuo, su nominalización (oficio). Al no verse incorporado en el colectivo, el sujeto establece relaciones y apelaciones a figuras de poder dentro del imaginario de su destinatario intratextual (y, por ende, también del lector): vemos el cruce con lo religioso, al utilizar la poeta las palabras cordero y virgen en un contexto propio de dicho imaginario. No resultan accidentales las imágenes del sacrificio del cordero y el ultrajo de la tierra virgen, dado el contexto: el abandono de la tierra natal, de las raíces familiares, históricas, son nociones advertidas por el sujeto poético como consecuencias del asentamiento en las tierras de Llafenko.

Se incorporan, a su vez, elementos propios del paisaje (mares, cordero, tierra virgen) del cual destacamos el tronco: la transmutación del árbol genealógico, de la familia y herencia, a un tronco que sostiene la idea de rehabitación del paisaje (por parte de los emigrantes colonos a *tierras vírgenes*, que, como sabemos por nuestra historia, no lo eran del todo) y el cómo las relaciones de poder se establecen desde el paisaje hacia los sujetos. En este fragmento queda en evidencia la referencia a las tierras de Arauco, entregadas a los colonos por el Gobierno, aun cuando pertenecían por linaje ancestral al pueblo mapuche. Por ello, la adjetivación *tierra virgen* refleja tanto ideología como, también, da cuenta de las relaciones de poder colono-mapuche.

En este tronco, el árbol chileno es visto como metáfora de la base, lo fundacional de la familia/herencia colona, extranjera, dando cuenta de esta manera de la incorporación del paisaje en el discurso extranjero. Respecto lo anterior, damos paso a un siguiente nivel de análisis: desde el paisaje pictórico (de imágenes) y las figuras de poder que se establecen en él, giramos hacia el *otro* paisaje, aquel configurado desde el discurso oral, lo audible que habita en la memoria de los sujetos, tanto colonos como chilenos (y mapuche).

[36] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 50.

Paisaje y sonido

En la obra de Dünkler, junto con las relaciones de poder, otro elemento que estructura el espacio textual es el paisaje sonoro. Vinculado estrechamente con la noción de *eco* —presentada anteriormente—, este *otro* paisaje refiere a lo audible en contraposición a lo visible. Relatos, discursos que pueblan el espacio textual, y resultan, junto a operaciones afectivas y relaciones de poder, en creación de sentido y significación del paisaje. En cuanto a la diferenciación entre paisaje sonoro y paisaje visual, encontramos pertinente en nuestro análisis incorporar la noción de *soundscape*, término propuesto por Nick Yablon, en contraposición al concepto de *landscape*. Mediante esta distinción, el autor refiere a una reivindicación del sonido y el ruido en un intento de recuperar "the apparently neglected sense of listening from the ocular-centrisim of critical theory and the modern culture"[37]. Propone que el *escuchar* debe ser igualmente importante a la hora de analizar el texto, puesto que entrega una perspectiva, un otro *mirar*: "intimate rather than detached, embodied rather than abstract, passive rather than dominant, and above all temporal rather than spatial"[38]. Nos interesa el concepto de soundscape desde la incorporación del sonido, ruidos, voces en el paisaje dünkleriano, como también su carácter temporal.

A diferencia de una noción de ruido interpretada bajo una connotación negativa ("as *sound* 'out of place'"[39]), el lugar del ruido en la delimitación de los espacios poéticos en la obra de Dünkler resulta sumamente interesante y fundamental a la hora de analizar la noción de frontera. La memoria, como hemos profundizado anteriormente, tanto colectiva como individual, facilita la construcción de una geografía literaria que se estructura desde el paisaje y la frontera como lugar habitado por el sujeto. Ante la aparente imposibilidad de confinar el sonido y/o ruido *dentro* de un espacio, Dünkler lo utiliza desde la experiencia (memoria) de las subjetividades trabajadas, reflejando así la naturaleza temporal de lo audible: "while also listening phenomenologically, that is, reflecting critically upon the very nature of their auditory experiences"[40]. Lo anterior se nos presenta en el poema WÜRZEN:

Mi padre se ha quitado la camisa
para enfrentarse a la pelea del siglo:

[37] Yablon, Nick, "Echoes in the City: Spacing Sound, Sounding, 1888-1916", *American Literary History*, 19.3 (2007). <http://www.jstor.org/stable/4497005>. 629-660. Web, mayo 2015, p. 629.

[38] Id. 629.

[39] Id. 630.

[40] Id. 652.

sacrificar al cerdo que chilla en el barrial
como un torturado suplicando clemencia.
Todo debe ser aprovechado, hijo —me dice
enjugándose la frente y empuñando su cuchillo
duro y mortal[41].

Aquí la poeta trabaja el ruido, el sonido, desde la memoria y la experiencia de sujetos. El título que lleva el poema instaura, desde un plano lingüístico, el imaginario colono trabajado en *Füchse von Llafenko*, donde la palabra en alemán 'würzen', o aliñar, refiere a la acción llevada a cabo. Encontramos al sujeto que se prepara para el enfrentamiento con su paisaje: *la pelea del siglo*; bajo el procedimiento escritural dünkleriano, el dar muerte al cerdo traza una frontera, donde el acto de enfrentarse al animal y darle muerte delimita dos espacios en colisión. Por una parte, el acto de matar al animal, leído a partir del título de la obra, nos trae a colación la preparación típica mapuche del ñachi[42], desde la cual la idea de que *todo debe ser aprovechado* se hace patente al utilizar la sangre del animal aliñada como plato. El sujeto que lleva a cabo la fatal acción se encuentra en una labor pedagógica, además: el enseñar al hijo. Es la voz del hijo quien cuenta la experiencia del esfuerzo del padre y el sufrimiento final del animal; sin embargo, en la voz de este sujeto es donde el sonido escapa todo confinamiento espacial o temporal.

Por otra parte, la figura del cerdo y su chillido dan cuenta de la escucha fenomenológica propuesta por Yablon, desde donde el grito suplicante del cerdo se transmuta en la súplica del torturado, trasladando la significación del chillido, del ruido, a un nuevo espacio de experiencias: una doble lectura, donde el acto de sacrificar al animal es paralelo al acto de dar muerte o tortura a un sujeto, siendo este último quien habita una frontera, un espacio conformado desde el lenguaje y la experiencia: la memoria. Este espacio nos recuerda la noción de eco propuesta anteriormente, desde la cual el espacio fronterizo, palpable a partir de esta doble lectura, se cuela a través de las voces dentro del poema, como vestigios de un discurso proferido en otro momento textual y escapando hacia otro espacio, uno contenido en el sufrimiento transmitido, en este caso, desde el sonido del sujeto torturado.

A partir del instante o fragmento temporal-sonoro de la imagen poética, resulta interesante recordar el sujeto en *Spandau*: un oficial nazi oculto. Como se vio en la sección anterior, este se ve perseguido por la memoria, la cual

[41] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 30.

[42] Preparación típica mapuche, ñachi o ñache viene de la palabra mapuche 'sangre'. La sangre del animal (generalmente cordero o cerdo) es aliñada con cilantro, merkén, sal, entre otros, y sirve coagulada acompañada de pan.

transmuta elementos del paisaje araucano en objetos del imaginario europeo del hombre. Los versos anteriores recuerdan la imagen *degollaba la trucha de manera siniestra./ No pudo quitarse la costumbre hasta el último día*[43]. En ella, se da cuenta del imaginario bélico del sujeto, y la imagen de la trucha puede ser interpretada como un elemento transmutado desde la colisión entre los imaginarios transitados. La condición de sujeto fronterizo se ve reforzada en la incapacidad de apropiación de un imaginario.

Siguiendo con el análisis, la relación entre ruido (sonido sin cuerpo) y paisaje, actúa sobre el sujeto en *Spandau* recordándole su condición de sujeto fronterizo, como lo podemos analizar en los siguientes versos:

Una tarde el cacique le brindó asiento
y parlamentó con esa gente primitiva
la perra ladraba con sospecha
vecinos desde hoy, un lenguaraz trajo luces.
Al echar un vistazo a la furia de esa negra
Pensó si morir en combate habría sido mejor
Que llegar a una tierra sin orden[44] (1-7).

En el fragmento anterior, el sujeto es recordado de su constante condición de extranjería desde dos perspectivas: la barrera del lenguaje, que, junto con ejercer poder sobre los individuos, los separa desde sus diferentes sistemas.

La figura de la perra refleja tanto la desconfianza del sujeto hacia su entorno, como también lo marca y establece a él como ruido, como un elemento fuera de lugar. El animal que con sospecha ladra le recuerda su misma desconfianza, marca al sujeto y lo saca de su ocultamiento, y provoca que el sujeto no logre incorporarse al paisaje de Arauco, y permanezca en la frontera. Su figura dentro del poema establece la frontera desde el ruido, configurándose como una animalización del espacio. Esto resulta en una división (o frontera) dentro de la obra, marcando una separación textual y de significado, resaltando los dos momentos que existen dentro del poema: la llegada del sujeto a un espacio araucano, invitado por la figura del cacique, y la sospecha o desconfianza mutua entre el espacio y el sujeto.

Por su parte, el *lenguaraz*, figura que trae a la lectura —al igual que el animal— ruido: estableciendo un complemento entre el sonido desde el lenguaje y el ruido animal como metáfora de la frontera. El *lenguaraz* se establece, a su vez, como elemento vinculante al paisaje, y violenta la condición oculta del

[43] Gloria Dünkler, *Spandau*, *op. cit.*, p. 40.
[44] Id. 12.

sujeto al traer la luz. Recordado de su condición fronteriza y destacando su incapacidad de adaptarse a esta *tierra sin orden*, al sujeto no le queda más que rehuir a su propia memoria; sin embargo, esta tampoco le acepta y solo la imagina desde la muerte y guerra. Son los sonidos y ruidos los que provocan al sujeto y lo sacan de su ocultamiento, recordándole que no puede habitar salvo la frontera; a su vez, los elementos utilizados por Dünkler que provienen del sentido de la audición realizan la misma acción de desenmascaramiento, como vimos en versos anteriores: *El himno de un partido recogiendo changles/ susurros al caballo en frío alemán*[45](1-2). La frontera es palpable desde lo que se escucha, desde el sonido; este último, al no verse confinado a un espacio o paisaje determinado, produce el mismo efecto de extrañamiento al sujeto (y al lector), desde lo exterior como desde su misma interioridad, su propia memoria. Resulta interesante como desde el sonido, a lo audible se contraponen elementos de diferentes imaginarios: como el *himno*, el *cuerpo* sonoro de la ideología nazi, y recoger changles, una parte de un cuerpo natural, de paisaje habitado por el sujeto. A su vez, al caballo (vinculado al mismo natural paisaje del changle) se le susurra en "frío alemán", como si los susurros fuesen aquel vínculo oculto, la memoria del sujeto escondido que no puede cruzar la frontera. Según lo dicho, en el fragmento siguiente no son solo lenguas o ruidos, sino también voces junto con sus discursos, aquello que en determinadas instancias evoca el distanciamiento del sujeto con su paisaje:

Por eso detestaba los sermones
que me hablaban de la justicia y el respeto
me hacían recordar ese abogado
defendiendo lo imposible[46] (3-6).

Dünkler da cuenta tanto de la frontera como de la multiplicidad de sujetos que pueblan el espacio textual. En este caso, se presenta un relato de memoria que refiere a una historia, un espacio que no corresponde al lugar de enunciación. Mediante el recuerdo, el sujeto poético incorpora el discurso de la memoria para traer nuevamente a escena una realidad pasada, un paisaje estructurado desde los *sermones*, *justicia*, *respeto*, *abogado*, quien defiende *lo imposible*. Esta evocación de un juicio imposible se corresponde con una circunstancia histórica ya tratada anteriormente: los Juicios de Núremberg. Los dos primeros versos corresponden al espacio textual actual del sujeto poético: al recordar, el sujeto da cuenta de su posición en el texto, la frontera.

[45] Id. 40.
[46] Id. 31.

Es desde la frontera donde el sujeto ve enunciados los sermones que provocan su memoria, haciendo recordar un discurso (gatillando una memoria), tanto en relación con el juicio mismo, como del imaginario al que refiere. El recuerdo y paisaje correspondiente al imaginario nazi del sujeto se configura como lo imposible, estableciendo desde el presente de enunciación una negación, al faltar a su nominalización, y, a la vez, una especie de aceptación en el reconocimiento del pasado como tal.

A propósito de lo anterior, me detengo en el análisis para incorporar una noción propuesta por Francine Masiello en *El cuerpo de la voz* (2013). En "Poesía, sensación y ritmo", Masiello propone la idea que el poema goza de una voz propia, la cual se configura en la mente del lector y es un medio desde el cual este puede conectar con el mensaje de la obra y lograr una experiencia vinculada estrechamente con una dimensión sensorial (como ejemplo, desde lo audible). Por medio de esta *voz*, el poema logra estructurar una "serie de intensidades momentáneas, un mosaico de pequeños encuentros, de los cuales sale un concepto de yo y del otro, unidos más que nada en el largo presente"[47] del momento de lectura. La voz interna audible solo para el lector en la acción de lectura, está vinculada a un cuerpo o voz autónoma, la del poema. De esta forma la voz es una "vía sensorial del poema [la cual] apunta a un segundo camino no evidente en la superficie; en esta instancia, invita a repensar la alianza entre los seres humanos"[48], que nos lleva a "conectar con una voz que oímos con una vida que desconocemos"[49], un discurso o una memoria ajena.

Siguiendo la noción propuesta por Masiello, en la cual la voz poética "se convierte en un recurso ético para asistirnos en la tarea de pensar nuestra relación con un tiempo y un lugar"[50], encontramos en la obra de Dünkler una nueva dimensión en el concepto de oralidad, de relato oral, presente en el paisaje poético de la obra. Tomando en consideración el proceso de creación de la poeta, la idea de que el poema contiene una voz propia resulta interesante al momento de analizar el lazo afectivo del sujeto poético con el paisaje.

Mientras la luna rueda por los montes
la abuela canta despacio para que hermanita duerma.
¿Quién es la más linda? —susurra—
porque fuerte es el príncipe
que velará a los pies de tu lecho

[47] Francine Masiello, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2013, p. 69.
[48] Id. 68.
[49] Id. 22.
[50] Id. 15.

y con su espada de plata le cortará la cabeza
a un ángel si se burla
O a la bestia que ose clavar sus garras en mi princesa
Soñemos[51] (1-9).

Resulta interesante la frontera trazada en el poema anterior, dado que es el resultado de las operaciones afectivas evocadas, las cuales adquieren una nueva dimensión bajo la luz de lo propuesto por Masiello y su voz del poema. El primer verso sitúa al poema en un espacio textual nocturno, un paisaje donde desde los montes cobijan el sueño de una *princesa*, y su abuela, un sujeto que nombra a esta princesa como *hermanita* dando entender una especie de relato familiar. El canto de la abuela, elemento sonoro audible para el sujeto poético, aporta al verso una composición íntima la cual se completa con el susurro enternecido que, a su vez, completa el paisaje sonoro desde donde se enuncia: de noche, la abuela canta una canción de cuna para una joven, mientras le susurra palabras de afecto. A partir de esto último, el canto de la abuela, en tanto acción, da cuenta de una relación no solo representativa, sino que afectiva, es decir, da a conocer las relaciones de afecto en tanto experiencias y subjetividades planteando su autonomía.

Desde aquí, traemos a discusión la teoría del afecto, y el cambio de enfoque desde lo fenomenológico a lo metafísico. Como plantea Brian Massumi en *The Autonomy of Affect* (1995), el enfoque de dicha teoría sostiene "the irreducibly bodily and autonomic nature of affect; on affect as a suspension of action-reaction circuits and linear temporality"[52]; la autonomía del afecto valida a este en tanto manera de conocer, en tanto el afecto permite un nuevo acercamiento a la experiencia, desligándose de la temporalidad sujeta al cuerpo y las acciones. Asimismo, se plantea una nueva vía de entendimiento que responde al cambio de paradigma del sujeto contemporáneo: el cuestionamiento a la representatividad, el fenómeno y su cuestionamiento desde la subjetividad y experiencia de los cuerpos. Los postulados anteriores hacen eco a las palabras de Baruch Spinoza en su obra "Ética": "Nobody as yet has learned from experience what the body can and cannot do, without being determined by mind, solely from the laws of nature insofar as it is considered as corporeal"[53], sosteniendo que el giro afectivo plantea un acercamiento

[51] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 20.

[52] Brian, "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique*. 31 (1995). <http://cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf>. Web, septiembre 2015, p. 89.

[53] Baruch Spinoza, "Ethics", *Complete Works*, Indianápolis, Hackett Publishing, 2002, p. 280.

metafísico sobre lo que se conoce, donde se empodera la experiencia y el pensamiento metafísico, es decir, el cuestionamiento sobre lo abstracto inabarcable desde el fenómeno.

En relación a la poética de Dünkler, el giro afectivo permite dar una segunda lectura a su obra, donde el lenguaje y las voces poéticas dan a conocer precisamente afectos, relaciones que amplían posibles interpretaciones de sus versos. La composición afectiva del poema anterior, estructurada desde una relación de afecto —nos aventuramos al hacer el símil con una canción de cuna—, encuentra, desde el giro afectivo, una nueva lectura desde donde las palabras recrean el vínculo entre los sujetos y reflejan, en el mismo acto, emociones que trascienden el verso y logran llegar a lo que nos referimos como un imaginario afectivo. Este último habita no solo el paisaje de la obra dünkleriana, sino que es también parte del paisaje afectivo del mismo lector, del sujeto que retoma los lazos afectivos y, en el acto, recrea el afecto de las voces líricas, como es el caso de los susurros de la abuela hacia la pequeña hermanita. La promesa de seguridad y cariño, a manos del príncipe y su espada, logra transmitir desde el imaginario afectivo, una lectura que va más allá de la lectura del cuadro familiar y se redirige al cuerpo de experiencia del sujeto lector.

Retomando la noción de oralidad y paisaje poético, desde el paisaje íntimo, sonoro, encontramos la separación que compone la noción de frontera. Esta última se configura no desde el ocultamiento, como lo hemos visto anteriormente en nuestro análisis, sino desde la evidencia del imaginario de los sujetos, su visión de mundo. *Princesa, príncipe, espada de plata, ángel, bestia*: elementos propios del imaginario europeo están insertos en el paisaje de Arauco, y conviven dentro del poema junto al paisaje sonoro íntimo. Este último, dada la intimidad de la escena y la voz que adquiere el poema, evoca en el lector una escena de memoria; los cantos de la abuela, los susurros y promesas a la durmiente pueden ser analizados como ecos de antiguo, un relato de memoria que, desde la voz de la poeta, se tornan, como vimos anteriormente, hacia el lector para evocar un vínculo afectivo con otra voz cuyo cuerpo le es ajeno. El poema continúa:

Soñemos.
Mi cachorrito caminar no puede, sostener su nacimiento.
Se revuelca en la placenta de su madre
Y ella gime, pues intuye
Que no levantará cabeza su semilla deforme.
Envuelto en un pañal blanco
Será sumergido en tibias aguas
Y temblará la vida por última vez

De patas a orejas.
El animal mueve la cola en saludo a la muerte[54] (9-18).

En este fragmento, el poema sigue una estructura presente en la poética de Dünkler, la que consta de una división interna dentro del poema. Los primeros y últimos versos refieren a un sujeto animal, una perra cuyo cachorro no sobrevivirá, animal que ya hemos visto presente en la obra de la poeta. La división interna a la que nos referimos queda plasmada en una transcorporación que ocurre dentro de los versos anteriores: el animal transmuta en una entidad con plena conciencia y sentimentalidad. La perra, desde su nueva emocionalidad, sufre y es dotada en los versos de una presencia no solo femenina, sino también sufriente, donde *ella gime, pues intuye/ que no levantará cabeza su semilla deforme*, volviéndose en una voz humana que intuye el final de su cachorro. El vuelco semántico se completa al ser el animal *envuelto en un pañal blanco*, elemento propiamente humano, momento desde el cual la transcorporación inicia un proceso al reverso, volviéndose al sujeto animal de *patas a orejas* hacia los versos finales. La división interna o vuelco semántico que ocurre en los versos dirigen al lector fuera del relato, presentando una imagen cobijada desde el imaginario afectivo: con la invitación que implica el verso *Soñemos*, la poeta permite al lector inmiscuirse en el acto de lectura. Las imágenes presentadas dirigen a un relato fuera del mismo relato (tomando en cuenta la lectura del poema como totalidad); *será sumergido*, *temblará la vida por última vez*, la imagen del cachorro/bebé cuya muerte es próxima remueve una fibra sensible en el lector, donde las palabras utilizadas y el corte dado en los versos aportan intensidad a la fatal imagen.

De la misma forma, el verso final del poema recoge lo anterior para terminar con una invitación para aceptar lo inevitable: la muerte. A modo de proverbio, el verso final logra volver al relato y condensar la intensidad de la obra con una composición donde el sujeto animal es puesto en cuestión; volviendo a la transcorporación vista en el segundo fragmento, el movimiento de la cola complementa la invitación cuando el movimiento del animal asemeja el movimiento humano del saludo. Es también interesante notar que, junto a la lectura completa del poema, el proverbio final, la invitación implícita en la obra, puede ser leído como un relato de experiencia, desde el cual el giro afectivo da las herramientas para legitimar la experiencia de los cuerpos y lecturas. Cual fuera un eco de experiencias pasadas, el poema logra hacer surgir la emoción gracias a las relaciones y afectos evidenciados (mediante el lenguaje) y, a su vez, enseñar y dar una reflexión final sobre la experiencia misma de la muerte de un ser amado.

[54] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko, op. cit.*, p. 20.

Para seguir con nuestro análisis, retomamos a Collot y su noción de geopoética o el estudio de la relación entre el espacio y las formas, géneros literarios, lo cual conduce a la configuración de una poética en tanto teoría de una creación. El claro imaginario europeo que presenta el sujeto en el poema, si bien refleja un imaginario ideológico, pone a la vez en maquinación una representación de mundo. El lugar de enunciación está situado en un momento geográfico determinado (sur del colono europeo), en el cual colindan ambos paisajes (el tangible araucano y el *otro* sonoro), y, mediante el procedimiento de incorporación de la memoria afectiva/colectiva, Dünkler logra problematizar dicho momento geográfico al reconstruirlo desde un paisaje original, sensorial y afectivo. "No se debe oponer una crítica 'geocentrada' (mirada hacia el mundo exterior) a una interpretación 'egocentrada' (mirada hacia el sujeto que escribe), pues el mundo es siempre visto y representado a partir del punto de vista de un sujeto, individual y colectivo"[55]. La poética de Dünkler se corresponde con la idea planteada por Collot de abrir el poema y reatarlo a las múltiples experiencias lectoras desde una superación del hermetismo del poema. Esto último entra también en diálogo con los postulados de Masiello como vínculo con otras subjetividades, vínculos humanos que aporta el poema. Esta revisión poética de la historia, humana y social, se encuentra presente a lo largo de la obra de Dünkler, como lo vemos en el siguiente poema, *MUTTER* (madre en alemán):

> *Daría la vida por un sorbo del vino más corriente, por un costillar asado frente al río, por reventar la fruta jugosa con mi lengua reseca, por un baño y el vapor sofocando mis úlceras, por extraviarme en los jardines de lo inútil y renunciar a las faenas de quienes me vigilan. Aunque en un descuido mis adversarios se tomaran nuestra tienda y yo fuese castigado. La vida entregaría, ¿qué más voy a perder?*[56] (40).

En los versos anteriores podemos notar la presencia omnipresente del paisaje en el imaginario del sujeto poético, donde su añoranza y deseo quedan plasmados mediante la incorporación de dos elementos: las sensaciones del sujeto y el elemento corporal. Las sensaciones y las acciones que conllevan dan a conocer la necesidad del cuerpo (del sujeto) por revivir experiencias vividas en su propio paisaje, quedando plasmado esto en el inicio, como también en la acción de introducirse y extraviarse en el paisaje, en *los jardines de lo inútil*. Esta última imagen refleja el deseo de volver a la tranquilidad de lo natural,

[55] En "Entrevista: Michel Collot", Almeida, Danielle Gracia de, *Redalyc*, 2014. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33032208013>. Web, mayo 2015.

[56] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 40.

lo inútil pero bello, que no lo vigila, pero lo cobija; el deseo de pasear por el espacio íntimo del paisaje de Llafenko en contraposición del paisaje bélico del frente de guerra. El elemento corporal intensifica la añoranza del sujeto Karl, donde la necesidad de alimento, el hambre que produce el recuerdo de la comida típica de la zona se tornan en imágenes erotizadas. El paisaje se vuelve una entidad femenina, deseada por el sujeto, como se ve en el siguiente fragmento: *reventar la fruta jugosa con mi lengua reseca*. La lengua reseca da cuenta de la necesidad tanto emocional como corporal; el alejamiento de su paisaje da al sujeto la posibilidad de disponer de todo, incluso de su vida para volver a su espacio, a su hábitat.

Asumidas las lecturas anteriores, damos paso a la última sección del análisis: desde el paisaje sonoro —lo audible configurado desde los relatos orales—, pasamos a la historia, sujeta por el registro, la memoria y el eco de los antiguos.

Paisaje e historia

En el museo conservarán los despojos de aquello que fuimos para el mundo. Nadie posee las llaves de esa puerta en el fondo de la sala: ni la historia con sus documentos borrosos ni bitácoras perdidas.

("el ocaso", *Füchse von Llafenko*).

Junto con las operaciones de poder y elementos vinculantes al plano de lo audible, otra manera utilizada por Gloria Dünkler para dotar de significación al paisaje es la alusión a la historia. Me refiero aquí no solo a la historia que encontramos en libros al buscar referencias, sino que también a la historia *subjetiva,* aquella que deviene de la memoria. Del eco, como dice Dünkler. En su obra, la poeta se vale de una serie de recursos paratextuales, como lo son los documentos históricos; estos se ven poetizados e incorporados a un *corpus* lírico, donde se reconfiguran como obras poéticas en un ejercicio de reescritura o reapropiación. Junto con documentos históricos, la poeta se sirve de estudios, canciones, espacios/lugares geográficos concretos, personajes de relevancia histórica; todo en pos de articular su propio discurso, en el cual no se busca describir un paisaje, sino que, como postula Mitchell, el paisaje se torna verbo y conlleva en sí acción: "It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed"[57]. La idea de paisaje como proceso o acción implica un constante ejercicio escritural, el cual Dünkler resuelve con

[57] W.T.J. Mitchell (ed), *Landscape and Power,* Chicago, University of Chicago Press, 2002. p. 1.

particular maestría, como ocurre, por ejemplo, con la nominalización de espacios geográficos concretos, como Villa Baviera y Llafenko, como también con la castellanización de nombres de personajes de importancia en la historia nacional o mundial y su incorporación en la obra, como la referencia en *Spandau* a "el pacto secreto de José y Adolfo"[58] (4).

Mitchell propone en su obra que el paisaje se encuentra atravesado por la esfera cultural: "Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presents space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both the real space and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package"[59]. Lo anterior refiere a que el hacer paisaje (en tanto verbo, acción) constituye, a su vez, una praxis cultural; es decir, el paisaje es un instrumento cultural que detenta poder, evidenciando —en su interacción con los sujetos— construcciones sociales y culturales.

En la obra de Dünkler, el hacer paisaje involucra operaciones afectivas, relatos de memoria que se funden entre lo que es ficción y lo que corresponde al relato histórico oficial. Esto último se vuelve un juego en sus poemarios, al corresponder la ficción con la incorporación de citas a textos históricos (no ficción), los cuales son, como hemos dicho anteriormente, poetizados e incorporados al relato, a la memoria heterogénea de la obra. La utilización de la prosa por parte de la poeta resulta interesante al estar configurados, en la mayoría de las ocasiones, desde una escritura testimonial, como podemos observar en el fragmento siguiente de la sección "EL OCASO" de *Füchse von Llafenko*:

> *No hubo aquí cerveceras ni cooperativas agrícolas, latifundios ni patrones crueles que azotaban a los indios o los colgaban de los pies; ni les hicimos firmar algún papel dudoso, ni trocamos licores a cambio de tierras. Yo me quebré la espalda en una carrera, Karl no se fugó de las bombas aliadas y una noche el viento incendió las herramientas, el taller, las ganancias. Mis parientes se marcharon a las ciudades, se emplearon en tiendas, museos y clubes, obraron en villas y escuelas privadas. […] Mi padre abrió el estuche y guardó su acordeón*[60].

El sujeto poético refiere al relato de su historia familiar, que en la obra correspondiente de Dünkler refiere al relato de colonos llegados a las tierras

[58] Gloria Dünkler, *Spandau*, *op. cit.*, p. 19.

[59] W.T.J. Mitchell (ed), *Landscape and Power.* Chicago, University of Chicago Press, 2002. p. 5.

[60] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 46.

del sur de Chile. En el fragmento anterior de este poema escrito en prosa, se problematiza el discurso oficial de la historia, al negar el sujeto acciones adjudicadas a sus contemporáneos: no hubo latifundios, ni *patrones crueles que azotaban a los indios*, no les hicieron *firmar algún papel dudoso*, *ni trocamos licores a cambio de tierras*. El relato familiar, de memoria, revisita el discurso histórico, y al cuestionarlo resulta en un ejercicio de reescritura de la misma historia. Sea ficción o memoria, la voz del poema compone una nueva historia, un nuevo relato desde la apropiación a la cual recurre Dünkler. Las subjetividades se ordenan en un árbol familiar y denuncian sus propias miserias, las peripecias del colono en contraposición a la protesta mapuche; la caída de la economía familiar (incendio del taller, viaje de Karl al frente de guerra, desarticulación del núcleo familiar) se ve plasmada en el remate del poema, el cual hace un guiño a la biografía de la poeta y su historial familiar de músicos: *Mi padre abrió el estuche y guardó su acordeón*. La figura del padre, cuyo arquetipo corresponde a la cabeza de la familia, es quien realiza la acción de guardar la música, que a su vez corresponde al jolgorio, el gozo, el baile. La acción de abrir el estuche y guardar el instrumento musical contiene una gran intensidad, al vincular directamente al padre con *su* acordeón, el cual es guardado, silenciado, plasmando de esta forma la miseria familiar, el sufrimiento y la reestructuración de sus vidas. Recordamos en este momento que los antiguos, aquellos familiares que inspiran la obra dünkleriana, provienen del mundo de la música, por lo que la acción de guardar el acordeón en el verso final, da cuenta de un acto que finaliza; el elemento de lo musical ya no reproduce sonido y, por tanto, su confinamiento en el estuche simboliza, indudablemente, un final.

Dünkler, en su ejercicio de reescritura histórica desde la memoria, hace uso de citas de obras de carácter historiográfico, como es el caso de *Los nazis de Chile* (2000) de Víctor Farías. En el inciso "FANTASMAS DE LA ESCUELA" de *Füchse von Llafenko*, la poeta cita directamente:

> La juventud escolar ya saluda del todo espontáneamente con el 'Heil Hitler!'. Y como algo completamente natural resuena en el estadio de Temuco el himno Horst-Wessel. La sangre ha vencido y el espíritu de la juventud de nuestro gran pueblo ha arrastrado en su resurrección también a nuestra juventud chileno-alemana[61].

Con esa cita —a modo de epígrafe—, Dünkler da cuenta de una realidad que ocurrió en nuestro país: la incorporación de la doctrina nacional-socialista

[61] Id. 14.

en la educación chilena. Dada la gran cantidad de emigrantes alemanes en la zona sur de Chile, la ideología nazi encontró un sitio estable en el paisaje nacional, llegando incluso a formar una relación con las Fuerzas Armadas en tiempos de la Dictadura Militar[62]. Al igual que Farías, Dünkler se aproxima a la realidad del nacionalsocialismo en Chile ahora desde la poesía, estableciendo cómo este último influenció a los sujetos y transformó el paisaje. En *Füchse von Llafenko*, la incorporación de la ideología nazi se ve plasmada en el sujeto Karl, como vemos en los siguientes fragmentos:

Tuve compañeros que soñaban con ser agentes del SS
o enfermeras de campaña.
Karl poseía una colección de soldaditos
que eran la envidia de la escuela
y hasta los cholitos de las reducciones
morían por jugar con nosotros[63] (1-6).

La ideología de la supremacía racial en la cual encontraba sustento el nacionalsocialismo se ve claramente en los versos anteriores. Dünkler logra plasmar con transparencia cómo la formación de los jóvenes bajo dicha doctrina poblaba su discurso y lo estructuraba bajo una forma de ver y entender el mundo. O, en otras palabras, una ideología. Jóvenes de sangre alemana nacidos en Chile, como podemos considerar al sujeto poético Karl, eran enseñados a defender su ideología, su raza y su historia, diferenciándose violentamente de "los cholitos de las reducciones". Es en esta separación, entre los "compañeros" y los "cholitos" donde encontramos la frontera; la separación entre ambas esferas perfila el paisaje y situación de la colonia alemana trabajada en la poética dünkleriana. En el caso de los jóvenes alemanes-chilenos, el imaginario bélico se ve incorporado de manera explícita en su discurso: *agentes del SS*, *enfermeras de campaña*, *soldaditos*; es desde *la envidia* propuesta en la obra, que se marca la diferencia con los 'chilenos'.

El imaginario bélico es incorporado en el mismo poemario en el inciso "MISIVAS DE KARL DESDE EL FRENTE". A modo de epígrafe, Dünkler incluye un fragmento de la canción *Ich hatt' einen Kameraden* ("Yo tenía un camarada" en español), marcha fúnebre presente hasta hoy en la tradición militar alemana:

[62] En su obra *Los nazis de Chile*, Farías (*Los nazis de Chile*, Santiago, Editorial Planeta, 2000) discute sobre la relación 'siniestra' que se dio entre el Gobierno Militar y el nacionalsocialismo, profundizando sobre casos de espionaje, experimentos sociales/raciales, propaganda, influencias en la educación, entre otros.

[63] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 18.

Cerca suena una descarga
¿va por ti o va por mí?
Y a mis pies cayó herido
El amigo más querido
Y en su faz la muerte vi…[64]

Junto con referir a la tradición militar, el uso deliberado de esta marcha da cuenta de la formación dada a los jóvenes alemanes-chilenos, dado que, siguiendo la praxis social del ejercicio escritural, el acto de incorporar dicha canción en el discurso poético hace de esta una referencia de la historia subjetiva.

Volviendo al poema anterior, la nominalización del chileno o indígena de la zona como 'cholito' denota un menosprecio, tanto por su apariencia como también por su espacio o paisaje: las "reducciones". Recordamos que dichos espacios fueron instalados en las misiones religiosas que se proponían la evangelización de la población indígena.

Desde este ejercicio escritural, vemos como en la poética dünkleriana se hace eco la noción de 'hacer paisaje' propuesta por Mitchell, desde la cual el acto de escribir el paisaje se torna una praxis cultural y, a su vez, un ejercicio de revisión de la historia, vista desde la experiencia y los ecos de lo antiguo. La incorporación de este paisaje por parte de la poeta acentúa la frontera y sitúa el espacio intersticial entre ambos *locus*, allí donde ambos bandos le dan sentidos opuestos: los compañeros lo marcan desde la envidia del otro indígena, y los 'cholitos', desde las ansias del juego. Es en esto último donde se da a conocer la praxis social de la escritura dünkleriana, cuando la separación entre historia factual e historia subjetiva hace que se junten para formar un relato nuevo, fiel a las experiencias, no de sujetos del discurso histórico, sino a las experiencias de cuerpos subjetivos, de aquellos que habitan el ya profundizado eco de Dünkler y sus antiguos.

El discurso de la memoria colectiva, en relación a lo anterior, es visto también en el siguiente fragmento ya revisado de *Füchse von Llafenko*:

> […] *somos náufragos de un bello secreto, una boca de afilados colmillos que se clavan en la carne y en la memoria hasta que vengas a relevarme, a tomar lo que forjaron tus mayores con el hierro y la obediencia. […] te mantendrás firme y has de proteger tu vida en la leyenda. Que digan lo que quieran, menos que fuimos cobardes*[65].

[64] Id. 36.
[65] Id. 50.

Al retomar la voz del colectivo desde la primera persona plural *somos*, Dünkler realiza una reescritura del discurso colono alemán. Desde una voz poética, proveniente de la tradición y experiencia subjetiva, el poema revive el orgullo colono, el deseo de surgir de los sujetos que buscaron una nueva oportunidad en tierras ajenas, para anclarse *en la memoria hasta que vengas a relevarme*. El esfuerzo que conlleva la acción de ser colono es reafirmado desde el discurso de la memoria, de los antiguos. O, como dicen los versos, de *tus mayores*. Vemos en esto último no solo una reescritura, sino que una reactualización de las voces colonas desde la voz poética de la obra; voces que transgreden el límite del tiempo y toman un lugar en el paisaje dünkleriano para establecer nuevamente su presencia en la historia: *Que digan lo que quieran, menos que fuimos cobardes*.

La reactualización que ocurre en la escritura de la poeta no es solo del discurso colono. Dünkler retoma uno de los episodios más controversiales de la relación entre Alemania y Chile: la petición de extradición, de 1972, en la cual Simon Wiesenthal, a nombre del Centro de Documentación de la Liga de los Judíos Perseguidos por el Régimen Nazi, escribe al entonces presidente de Chile, Salvador Allende, con el propósito de solicitar la extradición de Walter Rauff y lograr juzgarlo ante la justicia judía. Dünkler incorpora la carta respuesta de Allende a Wiesenthal, en la cual se niega la extradición de Rauff. Es mediante la utilización de este documento histórico en la obra *Spandau* que se le otorga una identidad al sujeto que trasciende la obra, cuyo relato como sujeto bajo ocultamiento o sujeto fronterizo es concluido por el inciso que da cierre al poemario *Finales*, llevando el título de (final) *TRES*.

El poema que concluye la obra, *CUATRO*, a diferencia del anteriormente discutido, está escrito en prosa y contiene en sí la imagen del sujeto identificado como Rauff (en el final anterior) el cual ya no es abordado desde el discurso factual, sino desde la memoria en una voz colectiva:

> *Era un gringo deslenguado recuerdan los peones que trabajaron con él. Le gustaba emborracharse entre las barcazas a la orilla del mar. Por las madrugadas se oían disparos al aire. Nunca tuvo hijos*[66].

A diferencia del sujeto que se aprecia en los incisos anteriores —uno de personalidad incomprendida, marcado por experiencias siniestras, quien transita en el espacio intersticial de la frontera—, el Walter Rauff que nos presenta aquí la poeta es un sujeto casi cercano, atravesado por relaciones y, de cierta forma, frágil. El ser identificado como *gringo* marca inmediatamente su

[66] Gloria Dünkler, *Spandau*, *op. cit.*, p. 54.

separación del paisaje y los sujetos oriundos de este; es desde lo colectivo que se delimita el espacio de separación entre local-extranjero, en contraposición al discurso del sujeto Rauff visto anteriormente, quien se distancia —desde la desadaptación de su propio discurso— del espacio. Es así como, mediante la voz escritural del colectivo, que Dünkler constituye el espacio fronterizo en el cual existe y permanece el sujeto poético.

Junto con esta nominalización, se le diferencia jerárquicamente de los otros sujetos, quienes, a su vez, son identificados como *peones*, instalados en el paisaje; sin embargo, son estas otras voces quienes nos presentan la verdadera fragilidad de este sujeto siniestro. Abordándolo como un sujeto inestable quien gusta del exceso de alcohol en soledad, el Rauff que dispara al aire durante la madrugada se aleja del soldado frío que comparaba animales con prisioneros de guerra, quien detenta —siguiendo los postulados de Arendt— el poder, ejercido desde rangos administrativos y, por tanto, encarna la maldad. Asimismo, al aseverar que *Nunca tuvo hijos* se marca su separación, no solo desde su individualidad (en tanto debate personal), sino desde el alejamiento del paisaje y su lugar como sujeto fronterizo al negar toda descendencia, y, por tanto, limitar sus relaciones afectivas con el resto de las voces que transitan el relato.

Retomando entonces las nociones anteriores de praxis social, memoria e historia subjetiva, la incorporación del discurso histórico factual en la obra dünkleriana resulta no solo en un ejercicio de revisitar la memoria, sino que es en sí un ejercicio poético: al incluir ensayos historiográficos, marchas tradicionales y, en este caso, documentación de carácter histórico, Dünkler logra no solo reactualizar y rehabitar el paisaje colono o sureño, sino también poetizar la misma historia. En un juego de apropiación, la poeta se sirve tanto de la memoria, de la tradición oral, como del relato factual para reflexionar sobre la experiencia de su núcleo íntimo, de aquellos cuerpos que constituyen el relato oral transmitido por los antiguos, cuyo eco se constituye como eje de articulación, semántica y afectiva, de su obra.

Conclusiones

Al comenzar el presente artículo, se planteó el objetivo de analizar el *corpus* poético de Gloria Dünkler bajo el foco de tres elementos identificados a lo largo de su obra: memoria, oralidad y paisaje. Es la propia poeta quien proporcionó la médula del esqueleto de este trabajo, en una entrevista realizada para el proyecto *Poesía chilena del siglo XXI: Dünkler, Romero y Rubio. Nuevos ecos, visiones y universalidad*. En el marco de una conversación sobre poesía y el proceso de escritura, Dünkler entregó las claves fundamentales para el desarrollo de la perspectiva analítica y la estrategia metodológica a utilizar: desde su visión del ejercicio escritural como una necesidad inconsciente de retomar relatos

de la memoria, surge la noción de *eco* en su discurso. Este concepto es visto en tanto herencia oral y afectiva, patrimonio transmitido desde el relato oral de los antiguos, individuos cuyas historias trascendieron la memoria configurándose, entonces, como legado inserto en el lenguaje y la sangre. A partir de las reverberaciones del *eco de antiguo*, la poeta entabla un diálogo atemporal con dicho legado, desde donde enuncia y evoca paisajes, sujetos y afectos insertos en el discurso de lo antiguo. Dünkler logra una sintonía con los fragmentos del colectivo, con el eco, uniendo sus experiencias en un acto de reapropiación tanto del discurso colono/extranjero, mapuche/familiar, como también realizando una acción de reconquista del paisaje, reabriendo heridas y destapando los discursos. Este acto de confrontación y audacia otorga a la poeta una autonomía que le permite revisitar espacios y discursos con plena libertad, allí rememora unos desde el olvido y reescribe otros desde la intimidad.

Dünkler construye su poética cimentada desde el relato oral, una dimensión histórica conformada a partir de lo subjetivo y el *eco* que habita en la memoria colectiva. Mediante la delimitación de esta estructura, el presente análisis revela el núcleo desde el cual se desprenden lazos afectivos, los cuales atan tanto a los sujetos que transitan la obra, como también van hilando los espacios textuales, construyéndolos desde la lengua y experiencia. Esta construcción (y reconstrucción) de paisajes es trabajada desde la problematización del discurso representativo, proceso en el que la individualización de elementos vinculados a lo natural y la incorporación de relatos de la memoria colectiva son hilvanados mediante relaciones bien operadas desde el afecto y el poder. A través del sujeto poético —en su calidad y capacidad de conciencia— se (re)construyen espacios, colocando en crisis las representaciones objetivas de mundo; junto con lo anterior, —y concordando con los postulados de Mitchell— el acto de hacer paisaje se vuelve la acción, el verbo, de un proceso desde el cual se forman identidades y, en consecuencia, se evidencian otras.

La poética dünkleriana propone un paisaje atravesado por ecos transversales, los que son apropiados, incorporados, mediante una geografía lírica de valores y afectos. La compleja estructura del paisaje en la obra es puesta en evidencia desde los ecos o ejes experienciales, dado que estos últimos son líneas de sentido que perfilan el lugar de enunciación: situado en el momento geográfico-histórico tratado por Dünkler, el sujeto poético incorpora la memoria colectiva y afectiva para reconstruir y reapropiarse del espacio o momento contextual. Junto con situar la escritura, estos ecos o trazos semánticos logran abrir el poema, superar el hermetismo del poema mediante su correspondencia con la "irradiación sentimental, [la] fluctuación ininterrumpida de emociones y datos perceptivos"[67] que es el paisaje. Es así

[67] Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 49.

como el paisaje dünkleriano rehúye y pone en jaque a la representatividad, al escurrir hacia el plano sensorial, no solo desde el afecto, sino también desde el cuestionamiento de las relaciones humanas y el tratamiento de lo sonoro, el discurso del eco audible desde una escritura colectiva. Con escritura colectiva nos referimos al ejercicio del hacer paisaje desde una voz que se oscila entre lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo extranjero.

Para Dünkler, Arauco es un territorio poblado por la memoria colectiva, atravesado por relaciones afectivas que, a través de la experiencia y la lengua, han construido espacios que van más allá de la geografía histórica: la poeta traza un mapa en su ejercicio de recolonizar el espacio de memoria, su discurso, y reatar la historia para/con nuevas subjetividades. Jens Andermann en su obra *Mapas de poder* (2000) teoriza sobre el espacio de representación en la poesía y establece que la acción de viajar hacia otro traza un mapa y funda un territorio; en este acto —establece el autor—, y desde esta direccionalidad, se produce un universo de sentido, se define un mundo (13). En la obra analizada, el verbo *paisaje* refiere justamente a este trazado geográfico/lírico que perfila un mundo, un espacio de representación que nace del recorrido desde y hacia el *eco de antiguo*, hacia el otro que habita en la memoria colectiva y en el paisaje; el territorio de Arauco es (re)colonizado, (re)definido desde el afecto, el poder y —por sobre todo— desde lo humano.

El paisaje araucano que nos evoca el Llafenko mapuche de la poeta se aleja del discurso y de la polémica actual, y se acerca en su construcción a la esencia de una ideología apegada a su territorio. Herido e indomable, el Arauco dünkleriano es el puma que rompe el silencio para beber del río; el tractor oxidándose bajo la lluvia; ese enjambre de preguntas sin atisbo de respuesta; aquellas ovejas que se niegan a dejar su cautiverio; las oraciones para apaciguar a la montaña de lava; el deseo de perderse en ese jardín de lo inútil. Las imágenes que perfilan este paisaje son emitidas desde un lugar fuera, pero a la vez dentro, dialogante con el discurso histórico-geográfico: una dialéctica entre lo que pertenece a la historia y la experiencia desde la que se traza un nuevo mapa, uno con heridas abiertas que aguanta las inclemencias del tiempo y las esferas de poder. Negándose a callar, la poeta se suma y da voz al paisaje que niega ser categorizado y que, desde el pasado, desde antiguo, logra su propia determinación.

"¿Qué sabe un forastero sobre tomar un buen mate?"[68], se pregunta la poeta; como para el resto de las preguntas que rodean el Arauco de Dünkler, no hay una respuesta, mas sí una cierta complicidad, una compasión con la figura del forastero, del recién llegado: el colono. Como la misma poeta detalla en la entrevista citada en este trabajo, su experiencia mestiza como

[68] Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*, *op. cit.*, p. 9.

descendiente de colonos alemanes es indivisible de su escritura. Asimismo, tanto la temática como el sujeto trabajado del *migrate*, forastero, el recién llegado, son elementos que merodean en el paisaje dünkleriano. Al igual que el sujeto que habita en la frontera, la poeta se instala en el espacio de cruce, el *crossroad* que postula Anzaldúa, y denuncia el idealismo de quienes pensaron en domar las tierras. El *eco* que evidencia la ingenuidad de novicio también empatiza con el viaje y la aventura del colono: un héroe cuyo viaje trae tantas fortunas como desaventuras, cuya Ítaca es alcanzada en la voz que Dünkler presenta, pero que, aun así, permanece inconquistable. La teoría de la frontera que postula Anzaldúa, si bien surge y se dirige a otro contexto geográfico-histórico-racial, ha probado ser una herramienta teórica fundamental para analizar la escritura dünkleriana, sus diferentes sujetos y la estructuración de su paisaje.

A su vez, en nuestro análisis encontramos el trazado de un mapa que dialoga directamente con el discurso histórico, donde el ocultamiento y las esferas de poder perfilan un paisaje estructurado como celda, un Spandau chileno que refleja las imperfecciones humanas. Lo siniestro en la naturaleza humana es trabajado por la poeta en el ejercicio de ficcionalización de sujetos vinculados con la ideología nacionalsocialista, como también la elaboración de una voz original desde la cual se trabaja la misma temática. Resulta interesante cómo la poeta trabaja un tema problemático desde distintas esferas: por un lado, la "banalidad del mal" orquestada a partir de las relaciones de poder: en el sujeto de Walter Rauff es lo que dibuja o perfila la frontera en el paisaje dünkleriano, donde este (y la ideología a la cual representa) no logra encajar en el nuevo espacio que ha de habitar, encontrando lugar solo en aquel espacio intersticial que conforma la frontera. De la misma forma, Dünkler aborda el tema desde un diálogo con la historia oficial mediante la incorporación de textos del ámbito contextual, no-poético, reescribiendo, en el mismo acto, la historia de su propio paisaje.

Por el otro lado, Karl es el vehículo con el cual la poeta trabaja el lugar que encontró el discurso nacionalsocialista en su paisaje: marchas germanas, soldaditos de guerra y sueños con formar parte de la ss; juegos inocentes de niños marcaron por generaciones a los sujetos, tanto textuales como contextuales, así la obra nos conduce inevitablemente a sujetos como Paul Schäfer, escenarios como Villa Baviera y/o regímenes como el de Augusto Pinochet. La historia no pasa inadvertida en la obra dünkleriana; al contrario, es el debate entre lo antiguo y el eco e historia con sus documentos, lo que nutre su temática y da paso a este nuevo paisaje, un mundo definido desde otros espacios de significación.

Como se ha mencionado anteriormente, el discurso afectivo marca un hito central en la poética dünkleriana, no solo en torno al *eco de antiguo* que se trabaja a lo largo de la obra; a partir de la anterior noción de eco, aquella

vinculada con el discurso colectivo de la memoria y el paisaje, se evidencia también un *otro* eco, el *eco de Dünkler*. Íntimo, este eco atraviesa de manera transversal la obra de la poeta y aborda, desde el afecto, una historia familiar, personajes cuyas identidades caen en evidencia no desde su nominalización como tía, abuelo, hermana, padre, sino desde la sutileza con que son tratadas desde el afecto y a través del lenguaje.

Un viaje en barco a un nuevo futuro; la inconformidad frente a la ideología local; la diferencia entre estilos de vida; las historias contadas, antes de plasmarse en ecos de antiguo, conforman un recuerdo y, junto a ello, un afecto. Más allá del discurso, la relación afectiva de Dünkler con *lo* Dünkler, con el núcleo íntimo que transmite en versos los anhelos, las frustraciones de quienes han sobrevivido a la memoria y han, con esta obra, quedado plasmados en esta historia y geografía lírica. Nos aventuramos a estas alturas, a confirmar la estrecha relación de afecto de la poeta con el lenguaje, no solo desde la profesión que conlleva la escritura, sino desde el tratamiento que se le da a este: Dünkler, mediante el lenguaje, reescribe el edén prometido a sus antiguos y otorga una nueva voz al migrante. Una íntima y, a la vez, ungida por el rayo.

Desde lo anterior, *Füchse von Llafenko* es vista en esta investigación como una obra álbum, en tanto ejercicio escritural que involucra lo histórico, familiar y personal para presentar una historia estructurada desde los tres aspectos. Las constantes invitaciones que se encuentran en la obra: *soñemos*, *llévame contigo*, acompañan la lectura con una cierta direccionalidad, donde las palabras retoman donde la historia no alcanza a llegar. Dünkler recorre las ruinas y escombros de aquello que va quedando fuera del discurso oficial y, en el acto, "dispara en el poema una reflexión acerca de las diferentes maneras de sentir y representar el tiempo"[69]. Es en el entrecruzamiento entre historia y ficción donde la obra propone su propio discurso, su propia historiografía.

Masiello, en su texto *Los sentidos y las ruinas* (2008), cita a Walter Benjamin desarrollando la siguiente reflexión:

> Vemos la historia como una serie de fragmentos no relacionados; sin confianza sobre los orígenes de nuestro propio relato, quedamos con los pequeños pedazos que luego volvemos a repetir para asegurarnos (equivocadamente) de que la verdad esté bajo nuestro control[70].

[69] Puppo, María Lucía, *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana*, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 85.

[70] Francine Masiello, "Los sentidos y las ruinas", *Centro virtual Cervantes*. <cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_1_008.pdf>, 2008. Web, septiembre 2015, p. 109.

Luego de analizar la obra de Dünkler es posible establecer que mediante su trabajo de paisaje, la poeta logra sortear el equívoco identificado por Benjamin, desde su trabajo, con el tiempo y el espacio. La poeta opera con múltiples tiempos y espacios, complejizados mediante el eco, la experiencia, el afecto, todos elementos que conforman juntos una poética de paisaje, desde la cual entendemos una poética de constante creación, una poética de verbo (paisaje). Entre los elementos incorporados en esta poética de hacer paisaje, Dünkler redescubre una herencia extranjera: su poética involucra una relectura del discurso extranjero, y en el acto logra unir bandos enfrentados hace años. La poeta, en su ejercicio escritural, trabaja un reajuste textual entre lo araucano-local y colono-forastero, dando una nueva voz al conflicto actual y mediando su propia justicia al entablar un diálogo con lo antiguo. Esto último asegura al lector de que la verdad *no* está bajo nuestro control, y refleja al lector que el acto de relectura, de reapropiación, escapa el plano de lo textual y trasciende hacia el discurso íntimo, familiar, contextual, intertextual, histórico, político.

Vista desde el contexto poético nacional, la poesía de Gloria Dünkler se diferencia de poéticas actuales que tratan temáticas de memoria y/o sobre el conflicto o identidad mapuche, al tratarlas desde relaciones operativas de poder y afecto. Asimismo, el ejercicio de reconquista del territorio —y de la misma forma, su acción de hacer paisaje— y de recolonización del espacio —tanto geográfico como de memoria— hacen de su obra un proyecto, un designio nacido desde la necesidad escritural; estamos frente al resultado de una herencia poética transmitida por *ecos de antiguo*, un discurso que oscila entre lo íntimo y lo histórico, lo local y lo extranjero. Lejos de ser un discurso conciliador, la obra de Dünkler propone una nueva mirada sobre temas complejos, como la identidad, la colonia y, por sobre todo, acerca de lo humano; el mapa que ha trazado su obra une lazos, territorios y discursos que parecían irreconciliables y los reescribe y reconquista desde el arma más certera: la poesía.

EL IMAGINARIO DE LOS BRUJOS Y LA MEMORIA COLECTIVA DE LOS CHILOTES EN EL POEMARIO *CAUQUIL* DE SERGIO MANSILLA

*Evelyn Lucía Ampuero Díaz**

La magia, la mitología, la hechicería, la brujería, las costumbres y las tradiciones construyen un imaginario[1] olvidado e incluso desconocido del Sur de Chile. Desde la entrada al Canal de Chacao hasta el último estrecho de las islas que conforman el Archipiélago de Chiloé, el espacio-tiempo se desmembra del continente. Allá, en el fin del mundo, se pierde la velocidad a la que el grisáceo contemporáneo está acostumbrado; hay un desligue de realidad y un posicionamiento del mito, del cual el cuerpo y alma del hombre se impregna al momento de cruzar el canal. A medida que el viajero se interna en el paraíso terrenal, la mitología y la brujería cobran un carácter fundamental que se manifiesta en la cultura popular de cada recóndito lugar del extenso Archipiélago. Mientras más se inserta en las islas, más mágica se torna la realidad. Lo que impele a la mente del viajero, extranjero e isleño, al encuentro personal con la magia chilota.

La temática de los brujos ha sido abordada de diversas formas, como en el artículo del sociólogo Fernando Valenzuela "La enfermedad de todos en el cuerpo propio: Brujería y performatividad del tribunal de la raza indígena en Chiloé" (2013)[2], donde se abordan las técnicas mágicas que utilizaban los brujos para producir enfermedades y muertes en los pobladores. También existen variados documentos y manuales en los cuales se realiza un ordenamiento de los distintos caracteres identitarios del pueblo isleño, como *Chiloé y los chilotes* (1914) del educador y canónigo de la catedral de Ancud, Francisco Cavada; *Arte tradicional de Chiloé* (1973) del escritor y folclorista Oreste Plath y *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana* (1956) del historiador Isidoro Vázquez de Acuña. Lo anterior nos indica que hay diversos análisis y recopilaciones de las tradiciones populares que identifican la cultura chilota, pero no existen estudios literarios sistemáticos sobre poesía que descubran la presencia de aquel imaginario.

---

* Licenciada en Literatura y Ciencias del Lenguaje con Mención en Guion, Universidad Finis Terrae.

[1] Entiéndase por *imaginario colectivo* e *imaginario* la definición de la RAE: Imagen que un grupo social, un país o una época tienen de sí mismos o de alguno de sus rasgos esenciales.

[2] "Artículo realizado en el marco del Proyecto N° 1121124 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), titulado: 'Datos y relatos científico sociales que dan forma a la realidad social de Chile: Estudio de los entrelazamientos constructivos y performativos de la ciencia social'". (En scielo.cl).

De igual forma tenemos a los estudiosos que abordan el tópico de los brujos desde una perspectiva antropológica y empírica, como ocurre con el libro *Reyes sobre la tierra* (2002) del historiador Gonzalo Rojas, en el cual se busca hacer hincapié en el "tipo de organización que adoptaron [los brujos] al interior de su sociedad y las violentas luchas de poder que enfrentaron sus principales dirigentes" (solapa *Reyes sobre la tierra*), además de realizar un recorrido histórico sobre la brujería y el chamanismo. También tenemos el artículo "Aportes antropológicos al tema de los mitos chilotes" (1983) de Viola Román; informe sobre entrevistas en terreno realizadas a los habitantes de la isla con el objeto de mostrar la creencia mitológica que poseen los chilotes. Lo mismo ocurre con el libro *Juicio a los brujos de Chiloé* (2014) del antropólogo Mauricio Marino y del historiador Cipriano Osorio, en el cual se realiza un estudio exhaustivo sobre el proceso a los brujos de Chiloé efectuado en el año 1880, donde fueron enjuiciados algunos reos considerados hechiceros, tras cometer supuestos asesinatos contra los pueblerinos. Con ello, buscan demostrar la existencia de los brujos en la isla de Chiloé y cómo, supuestamente, se presentó esta realidad en el Archipiélago. Aunque este trabajo partirá desde esa documentación con sustrato histórico que establece el imaginario tradicional isleño, dada su relación con el pensamiento mágico y colectivo de los habitantes de la isla, el objetivo central es analizar la presencia mágica de los brujos en la poética de *Cauquil* de Sergio Mansilla, obra donde se instaura la imagen de estos hechiceros a través de un sujeto poético que revive aspectos de su memoria para construir dicho imaginario. En este estudio se busca ilustrar cómo se manifestaron los «malos cristianos[3]» en las creencias chilotas y cómo fueron acentuando su poderío en el pensamiento a través de la tradición oral que aún se recrea en las voces de los isleños y viajeros; construyéndose, de esta manera, la memoria colectiva chilota. En el artículo "Memoria colectiva y memoria histórica", el sociólogo Maurice Halbwachs la define así:

> Cada hombre está sumido, al mismo tiempo o sucesivamente, en varios grupos […] cada grupo se divide y afianza en el tiempo y en el espacio. En el interior de esas sociedades se desarrollan otras tantas memorias colectivas originales, que mantienen por algún tiempo el recuerdo de acontecimientos que solo tienen importancia para ellas, pero que interesan tanto más a sus miembros cuanto menos numerosos son. Mientras en una gran ciudad es fácil pasar desapercibido, los habitantes de un pueblo no paran de observarse y la memoria de su grupo graba fielmente todo lo que puede alcanzar de los hechos y gestos de cada uno de ellos, porque reaccionan sobre toda esa pequeña sociedad y contribuyen a modificarla (p. 212).

[3] Otra forma de referirse a los brujos. Véase Renato Cárdenas, *El libro de la mitología*, Punta Arenas, Atelí y Cía, 1998, p. 17.

De acuerdo a la cita anterior, la memoria colectiva se encuentra en un grupo de individuos que, mientras más reducido sea, más interesante vuelve el imaginario que han formado, puesto que son capaces de percibir y configurar con mayor facilidad los elementos del mundo que les rodea. Este es el caso de la memoria colectiva chilota, la cual se ha construido en el *espacio y tiempo* en que viven inmersos los isleños, aislados del resto del país, pero que permite edificar el espacio mítico que será abordado.

Frente al concepto de «memoria colectiva», cabe aludir por qué se ha descartado la noción de «memoria histórica» para este trabajo. Halbwachs la plantea como:

> [La] colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo. [La] historia solo comienza en el punto en que acaba la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social (p. 212).

De acuerdo a la cita anterior, aunque lo histórico ocupa «más espacio» en *la memoria del hombre*, es ajena a la vivencia propia, puesto que son escritos que aluden a «acontecimientos pasados» sobre historia, la cual no necesariamente presenta un vínculo con el individuo. Contrariamente a la memoria colectiva, la cual se refiere a la experiencia viva, donde el ser humano se encuentra en contacto con su entorno; en este caso, con el imaginario brujeril. Además, el pueblerino puede hacer uso de él y modificarlo, forjando su permanencia. A esto se debe la elección del concepto «memoria colectiva», la cual se encuentra poetizada en *Cauquil* de Mansilla.

Al respecto, estudios e investigaciones realizadas por autores chilotes presentan el imaginario de la brujería en un compendio de narraciones orales; además, son fuentes históricas tradicionales que contextualizan y presuponen la existencia de los brujos en la isla de Chiloé. Estos son: *Crónicas de Chiloé* (2003) de Mario Uribe; *Mitos y supersticiones* (1915) de Julio Vicuña; *Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas* (2000); *Mitos. Leyendas. Chiloé* (2001); y *Chiloé. Historia. Mitología*[4], textos que ofrecen una documentación sobre las tradiciones y creencias del pueblo chilote a través de historias, características y descripciones que nutren el imaginario brujeril de la memoria popular. Además de *Historias*

[4] Los últimos tres libros mencionados fueron encontrados en la Feria Artesanal de la ciudad de Castro, el 15 de septiembre de 2015: son un compendio y fuente tradicional sobre historias mitológicas e información de las raigambres chilotas.

de fogón (2007), libro de colegio realizado por alumnos de 1° medio, recopilación de memorias sobre las costumbres de Chiloé que se perpetúan, incluso, en la actualidad. Esto, como se ha señalado, con la intención de representar el imaginario colectivo de los brujos en la poética de Sergio Mansilla.

El carácter contemporáneo del imaginario brujeril se puede pesquisar en la transcripción de narraciones orales inéditas sobre el mito, las que componen la identidad y amplían el terreno mitológico. Este último concepto lo podemos encontrar en el *Libro de la mitología* (1998) del historiador y poeta Renato Cárdenas, donde se establece que:

> El mito, la leyenda y los casos no han surgido como justificaciones o explicaciones científicas o instancias de moralización. Por el contrario, el mito es lo que su historia cuenta; y ese relato no es ni fábula ni tampoco simboliza realidades. El mito no mediatiza. El mito es la realidad primordial, es la creación. Por eso decimos que la Pincoya no simboliza la fertilidad de mares y playas; ella es en sí misma la fertilidad de ese hábitat marino (p. 9).

De acuerdo a lo anterior, el mito no es una «fábula» ni «simboliza realidades», es la realidad misma. Y será entendido como tal, dado que la mitología dentro de la cultura chilota se manifiesta como un componente sustancial de su cotidiano. Esto se debe a que su mundo está compuesto por la magia del mito; por ello, todas las formas de entendimiento y pensamiento están relacionadas al carácter fantástico para comprender los acontecimientos que se le presentan. En el caso de los brujos, ello se encuentra en la forma de concebir el mal. Esta noción de mito se puede complementar con la que aparece en el capítulo I del libro *Mito y realidad* (1991) del filósofo e historiador Mircea Eliade, quien establece que "el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades" (p. 6). En este caso, son realidades organizadas y creadas de acuerdo a las circunstancias que moldean el cotidiano del chilote desde antaño. De esta forma, ambas interpretaciones del mito lo definen como un relato "verdadero", donde la realidad mágica en la que viven envueltos los pueblerinos está fusionada a la propia realidad, ya que fueron moldeados producto de la mitología, en este caso, también por la brujería.

Frente a lo expuesto anteriormente, cabe definir el concepto central de este texto: la figura del brujo. Existen varios libros que realizan un desglose de los tipos y rangos que los diferencian, por ello, no realizaremos una nueva distinción, sino que nos remitiremos a la definición del *Libro de la mitología*, definición que esclarece mejor su significado y representa variadas características que serán estudiadas a lo largo del trabajo. La precisión es la siguiente:

> BRUJO: *m. Calcu*, *pelapecho*, *flechero*, *macuñero*, *mal cristiano*, *mágico*, *mentado*. Hechicero que ejerce dominio sobre la naturaleza a través de prácticas mágicas. Estarían insertos en una organización mayor que los respalda.

> Entre 1880 y1881 fueron procesados por integrar una secta —la *Recta Provincia*[5]— a nombre de la cual habrían cometido diversos crímenes. Esta cofradía que, al parecer, ya tenía un siglo en esa fecha, surgió como resistencia organizada contra sus amos: el encomendero español y todo el sistema que lo respaldaba (p. 17).

Esta entrada aborda la temática con la que queremos partir, esta es, la alusión al período histórico en que se manifestó a cabalidad el uso de magia en la isla. Por ello, trabajaremos principalmente con textos teóricos de autores chilotes, como el libro *Juicio a los brujos de Chiloé* de Mauricio Marino y Cipriano Osorio, aludido anteriormente, con el cual se pretende hacer hincapié en la brujería como una noción objetiva y subjetiva propia del contexto de los isleños en aquel entonces. Asimismo se añadirá el documento histórico "Proceso de los brujos de Chiloé" (1880), para dar cuenta de algunos caracteres que definen a la brujería y que serán desglosados en los poemas.

Inserción del imaginario mágico de los brujos y su historia en la obra *Juicio a los brujos de Chiloé* de Mauricio Marino y Cipriano Osorio

En el imaginario colectivo de Chiloé existe una gran cantidad de seres mitológicos que definen el pensamiento y la cultura de la isla hace más de dos siglos. La magia que emana de la mitología embarga cada rincón del estrecho sur; algunos son de carácter positivo, como los que proporcionan buena producción y cosechas —Pincoya, Pincoy, Caleuche, Camahueto, Ten Ten— y otros de carácter negativo, que se dedican a «hacer el mal[6]» —Trauco, Fiura, Invunche, Voladora, Culebrón, Cuchivilu, Cai Cai y el Brujo. Este último es el que se desarrollará a lo largo del trabajo, dado que es una figura que causó revuelo a nivel jurídico en el siglo XIX y, aunque no será analizado desde la acción judicial, se destacará su importancia en la construcción de un imaginario colectivo donde la brujería constituye la forma en que los chilotes perciben y viven su cotidiano. Se trata de un elemento que ha logrado sustentarse en el tiempo a través de la diversidad de los relatos orales que nacen producto de las memorias de los isleños y la transmisión de tales referentes, como será demostrado en el poemario *Cauquil* de Mansilla.

---

[5] "Es la asociación de brujos que opera en todo el archipiélago de Chiloé. En la antigüedad funcionaba como una institución secreta, muy bien organizada". En Sonia Montecino, *Mitos de Chile Enciclopedia de seres, apariciones y encantos*, Santiago de Chile, Catalonia, 2015, p. 540. Esta asociación también es conocida como "Médicos de la tierra".

[6] «Hacer el mal» o «tirar un mal» es causar daño a través de los alimentos o la naturaleza (plantas, flores) o arrojar un maleficio a distancia. Para más información revisar Manuel Romo, *Diccionario de la brujería en Chiloé*, 1989, p. 6. (En www.memoriachilena.cl).

En primer lugar, veremos cómo logró acentuarse y expandirse la brujería en el Archipiélago, incorporándose los brujos en el cotidiano de los chilotes y a la construcción del imaginario colectivo. Según se narra en el libro *Juicio a los brujos de Chiloé*, la presencia del carácter mágico en la isla se instala con los saberes de los pueblos precolombinos —chono y huilliche—, a ello se debe la multiplicidad de seres mitológicos que albergan en el imaginario mítico chilote. Además, en el siglo XVIII, al momento del más intenso proceso de evangelización católica sobre los nativos de Chiloé, se incorporan también prácticas mágicas y formas de pensar provenientes de la cultura europea. Esto ocurre con la aparición de José de Moraleda quien, como se señala en el libro de Marino y Osorio, tenía como objeto conseguir naturales para la mano de obra española, pero, al no obtenerlos, opta por mostrar sus poderes como hechicero, transformándose en pescado, paloma y otros animales para atraer el interés de los nativos. Estos últimos, al no verse asombrados frente a estas prácticas, buscaron a Chillpilla, reconocida como hechicera, para que compitiera contra el español. Luego de varias disputas, Moraleda se rinde y le regala a la mujer un libro sobre hechicería que lleva a Quicaví[7] para enseñarle a los indios[8]. Si bien la credibilidad de este relato puede ser cuestionada, es el referente que ha sido difundido para esclarecer orígenes de la brujería en la isla y la expansión del carácter mágico entre los indígenas.

El enriquecimiento cultural de los pueblos sobre prácticas mágicas heredadas permite que se conforme el imaginario de los brujos en la cotidianeidad de los pueblerinos. Este irá irrumpiendo drásticamente en ella, puesto que comienzan a efectuarse denuncias en los recintos policiales sobre supuestos asesinatos cometidos por estos hechiceros. Hacia el año 1880, las declaraciones se habían incrementado, por lo que el entonces Intendente y máxima autoridad de la provincia, Luis Martiniano Rodríguez, decidió realizar una persecución hacia todos los supuestos practicantes de magia. Alrededor de 80 personas[9] tuvieron que testificar y apelar por su inocencia[10]. Este hecho es conocido como "el Juicio a los brujos de Chiloé" y es parte importante de

[7] Cueva de los brujos: "*Casa Grande* de la *Mayoría*, ubicada presumiblemente en *Quicaví*, según la tradición oral y las declaraciones en el *'Proceso a los brujos de Chiloé' (1880)*". Renato Cárdenas, *Op. Cit.*, p. 60.

[8] En el "Proceso de los brujos de Chiloé" se señala que el libro es conservado en la cueva por los jefes de la Recta Provincia.

[9] Según se cuenta, como los brujos fueron absueltos de todo crimen, las familias de las víctimas degollaron a todos los culpables de asesinato en una playa de la Isla Grande de Chiloé.

[10] "Las personas acusadas de ser brujos, hechiceros o curanderos, eran apresados y amarrados con lazos a las monturas de los caballos y eran arrastrados por montes y senderos barrosos hasta la cárcel de Ancud". En *Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas*, Ancud, Ediciones Victor Naguil, 2000, p. 15.

la historia chilota, dado que es la primera vez que se busca juzgar y penar las prácticas mágicas a través del poder del Estado republicano. Esto transparenta la existencia de "una organización institucionalizada que establece los procesos de aprendizaje, información, códigos, métodos, normativas, sanciones y formas prácticas de ejecutar dichas artes" (p. 28)[11] llamada Recta Provincia, la cual había divido el Archipiélago "en Distritos o Repúblicas con nombres y límites reconocidos[12]. Cada una con un brujo presidente, un juez reparador, escribanos, brujos recaudadores, curanderos y machis" (p. 15)[13], donde cada uno cumple con un rol específico dentro de la institución. El propósito principal de los hechiceros era —se dice— cometer crímenes, asesinatos, aplicar sentencias de muerte, sentencias por calumnias, disminuir las cosechas, producir enfermedades contra individuos no deseados, y hasta de familias enteras, por medio de encargos de algún poblador o por obedecer las órdenes de La Mayoría[14]. De esta forma empieza a convivir sin controversias la noción teológica y mágica en el cotidiano de la gente chilota; pero no así en la Iglesia, la cual presiona al Estado para tratar de disolver la brujería del pensamiento chilote. Sin embargo,

> no se podían eliminar los pensamientos, la organización y las prácticas mágicas si ellas no atentaban o violaban las normas y las leyes político-jurídicas establecidas. Por ejemplo: no se podía condenar judicialmente a alguien por el solo hecho de creer en la magia o autodenominarse brujo, o bien por la sola denuncia de una persona que afirmaba "estar padeciendo un mal provocado por la brujería (p. 38)[15].

Pese a que el imaginario de los brujos era juzgado por los miembros de la Iglesia, no había forma de deshacerse legalmente de él. Además, los relatos orales comienzan a tener gran influencia en el pensamiento de los pueblerinos, sin tener que sustituir la creencia religiosa. Esto se debe a que el «mal cristiano» se inserta de diferentes formas en la identidad cultural del pueblo isleño. Por un lado, estaban los brujos, quienes ejercían la hechicería; por otro, los chilotes que eran violentados por la Recta Provincia; también los familiares de las víctimas y,

---

[11] Mauricio Marino y Cipriano Osorio, *Juicio a los brujos de Chiloé*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2014, p. 28.

[12] Algunos de ellos: Quicaví (Distrito de Lima), Tenaún (Distrito de Santiago), Queilen (Distrito de Payos). Véase *Juicio a los brujos de Chiloé, Op. Cit.*, p. 89.

[13] Véase nota 10.

[14] Una entidad que "reside en Quicaví y estaba formado por 13 brujos encargados de aplicar sentencias a [diversas] demandas (…). Para ser recibido por la mayoría había que llevar Quemún: dinero, animales, alimentos o prendas de vestir que entregan al Rey de la Recta Provincia". Véase nota 13.

[15] Mauricio Marino y Cipriano Osorio, *Op. Cit.*, p. 38.

además, los creyentes en el imaginario implantado en el pensamiento y también en la cultura. Esto último hace imposible eliminar los rumores y actos que estaban conformando profundamente la forma de pensar, dado que se presentan como hechos verídicos en la cotidianeidad de la gente del Archipiélago.

Es así como los primeros relatos orales dieron origen a una nueva conciencia de mundo, donde "mito y realidad se viven al unísono, con el alma y el cuerpo, dos y uno al mismo tiempo y en este caso nunca se sabe si se trata de desdoblamientos; cuál es el mito, cuál es la realidad" (Uribe, p. 10). De esta forma, la cultura chilota se puede concebir como un sentir y devenir del pensamiento, donde el habla estremece, crea y recrea la identidad del pueblo isleño. Por tanto, la oralidad funciona como el carácter primario que mantiene el imaginario circulando en las tradiciones de los chilotes y, por su lado, la escritura lucha para que persista en el tiempo.

Para poder comprender esta identidad mágica que construyen los relatos orales se debe abstraer el pensamiento de la lógica y el raciocinio que puedan limitar la concepción de mundo que será construida. Esto no quiere decir que la brujería se abstraiga de lo objetivo, dado que caracteriza la identidad cultural de los isleños, por tanto forma parte de un período o espacio determinado. En palabras del antropólogo y sociólogo Sergio Martinic:

> Hay un saber que resulta socialmente adecuado en circunstancias, lugares y tiempos específicos. Esto le otorga relevancia a determinados cuerpos de conocimientos y otros, en cambio, pueden quedar olvidados o en la memoria ya que han perdido su pertinencia. El saber se actualiza en forma colectiva y es resignificado permanentemente[16].

En este caso, el conocimiento mágico de la cultura isleña estaría determinado por situaciones, «circunstancias», contextos o «lugares» que lo constituían. Por lo que, aunque la brujería solo se hubiese presenciado momentáneamente en el imaginario isleño de aquel entonces, ya habría conformado parte de la memoria. Sin embargo, no se manifestó como un hecho fugaz dentro de la historia de Chiloé, sino que estableció sus cimientos en ella, conformándose múltiples realidades a través del tiempo. Esto se logra, como habíamos dicho, tanto por medio de los relatos orales como del texto escrito, lo que permite que el imaginario transcienda de una época a otra. Esto se verá expresado en la poética de Mansilla y en los relatos inéditos obtenidos del libro *Historias de fogón* y en otros recientes.

Es claro, entonces, que la creencia y transmisión del mito es un elemento imprescindible en la identidad isleña, dado que viene conformando desde

[16] Ibid., p. 142.

tiempos remotos la forma de entender su mundo, formando parte de la vivencia tradicional de los pueblerinos y, por ende, hace posible la existencia del imaginario brujeril:

> [L]os mitos relatan no solo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas. Si el Mundo existe, si el hombre existe, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los «comienzos»[17].

De acuerdo a lo anterior, la mitología de los brujos construye, como ya se ha mencionado, el carácter identitario que unifica y, a la vez, separa a los chilotes, lo que ocurre como una forma de subsistencia donde han aprendido a convivir el bien y el mal; entendiéndose este último en la figura de los brujos. Estos son considerados como "un producto cultural con objetivos determinados que van cambiando según los intereses de los sectores y grupos dominantes en determinados períodos históricos" (p. 26)[18]. Lo que equivale a decir que el carácter mágico es dinámico, posee una organización, avanza, trasmuta, según lo realice el imaginario colectivo inserto en dicho período. Puesto que la brujería fue desde temprano expandiendo su poderío dentro del cotidiano de los isleños, y aunque en la actualidad no se presente con la misma efervescencia debido a la modernización del pensamiento de sus habitantes, la presencia de este imaginario aún hace ecos de su existencia, ya sea a través de la memoria o de sucesos fugaces que serán tratados en la tercera sección de este texto.

Análisis poético de "la mujer que hablaba con el aire", "los pescadores olvidados", "la mujer-pájaro" y "manantial para quien se fue volando" del poemario *cauquil* de Sergio Mansilla

Según Gilles Deleuze en el artículo "Causas y razones de las islas desiertas" (p. 2)[19] la "literatura es el intento de interpretar muy ingeniosamente los mitos[,] es la contienda […] de los contrasentidos que la conciencia opera natural y necesariamente sobre los temas del inconsciente". Esto es lo que

[17] Mircea Eliade, Tr. Luis Gil, "Capítulo I", *Mito y realidad*, Barcelona, Labor. S.A., 1991, p. 8.

[18] Mauricio Marino y Cipriano Osorio, *Op. Cit.*

[19] Guilles Deleuze, Tr. Carlos Restrepo, "Causas y razones de las islas desiertas", *Diferencia y repetición*, París, Les Éditions de Minuit, 1989.

ocurre en el poemario *Cauquil* de Sergio Mansilla, dado que su poética se encarga de descifrar la imagen del mito que opera en el inconsciente, en los recuerdos, en las memorias de los chilotes y, además, son las que dan paso a la recreación de la mitología y el origen. En lo que sigue se hará alusión a los poemas que construyen el imaginario de los brujos.

El poemario está compuesto por 7 secciones, donde se distribuyen 87 poemas que poseen un rasgo en particular: la memoria del autor. La poética que se presenta en *Cauquil* es prácticamente un referente de la identidad chilota, dado que su verso, algunas veces prosaico, dialoga con diversas imágenes que van construyendo la cultura y las costumbres de una memoria desconocida por los "extranjeros"[20]. En este artículo se analizarán solo los poemas de Mansilla que aludan al imaginario de los brujos de Chiloé, el cual se ha ido perpetuando, y son fiel reflejo de la oralidad que aún se puede escuchar en las bocas de los isleños. Los poemas a analizar son: "La mujer que hablaba con el aire", "Los pescadores olvidados", "Manantial para quien se fue volando", pertenecientes a la sección "La quebrazón de los barrancos", y "La mujer-pájaro" de la sección "Mito-historia".

Cabe destacar, para empezar, el título del poemario, el que hace una primera referencia a la noción mágica. Sergio Mansilla, en la primera página, define «cauquil» como: "fosforescencia de color verde-azulado intenso que se produce al caminar sobre la playa barrosa durante las noches estrelladas" (p. 7). Según los estudios realizados por Bernardo Quintana —médico, escritor e investigador de la cultura chilota— en *Chiloé Mitológico*, los brujos poseen un *macuñ*[21], que es una capa o chaleco que les sirve para volar y orientar su vuelo, el cual está compuesto por una "luz blanquecina, suave y penetrante, producida por la magia de los 'cauquiles' que lo impregnan". Si bien, Mansilla construye una imagen más poética, Quintana utiliza la misma noción para empapar de magia poética a la brujería. En este caso, la riqueza mágica que producen los cauquiles es la misma que compone la luz fosforescente del *macuñ* de los brujos. Esta misma referencia se encuentra en muchos relatos de los chilotes, dado que señalan que han visto por las noches una luz notoriamente resplandeciente y con rumbo fijo: "en varias ocasiones en que vi moverse algunas luces sobre los cerros cercanos o las islas próximas, algunos vecinos de Achao explican atemorizados que eran 'brujos que iban volando"[22].

[20] Se hará uso de la palabra *extranjero* hacia toda persona que no sea chilota por descendencia.

[21] *Macuñ*. "Cuando el hombre volador, desea bajar a tierra firme, dice "Macuñ: arréame Diablo" y desciende vertiginoso, aterrizando con incomparable suavidad". En *Chiloé mitológico* de Bernardo Quintana, 1972. (En www.chiloemitologico.cl).

[22] Francisco Gálvez y José Hernández, "La sobrenaturalidad como explicación de la realidad: mito, magia y brujería en Chiloé", xv Congreso Internacional de

El primer poema que nos interesa es "La mujer que hablaba con el aire", escrito en prosa poética:

> Pasamos incontables veces delante de la mujer que hablaba con el aire, porque el camino pasaba delante de su casa. La oíamos hablar a gritos contra el viento; veíamos su cabellera plateada agitarse como un pequeño cometa extraviado. Se vestía con harapos; usaba medias de lana cruda y calzaba unos viejísimos zapatos de hombre. Nosotros, niños entonces que volvíamos del colegio orillando la playa, evitábamos encontrarnos de frente con ella, aunque era inofensiva. Pero nos daba miedo su mirar sin mirada, su rostro seco y misterioso que después solíamos ver en pesadillas. Si al volver nosotros a casa ella andaba por el camino, nos escondíamos entre los arbustos o en medio de las quilas para oírla hablar en su lengua torpe como de borracho. Decía que los brujos se la querían llevar, que andaban rondando su casa día y noche, que no podía dormir porque los brujos corrían y saltaban sobre el techo de su casa y que andaban desenterrando los muertos del cementerio para hacerse chalecos voladores con la piel del pecho de los muertos (p. 23).

La imagen de la mujer creada en el poema hace referencia al llamado «brujo tonto». "Si uno de los brujos de la Recta Provincia de Chiloé es sorprendido por un hombre limpio[23], encontrándolo con su *makuñ* encendido y si es interpelado por su nombre, llegaba a un acuerdo con este" (p. 97)[24]. El acuerdo consiste en que el *limpio* no puede divulgar ninguno de los hechos que vio, de lo contrario el brujo muere antes de un año; pero si cuenta lo acontecido después del plazo estipulado, el perjudicado deja de correr peligro de muerte, aunque se vuelve demente. Esto último es lo que se encuentra presente en la figura de «la mujer que hablaba con el aire», dado que la imagen creada es la magia oscura destruida. Es un cuerpo que ya no posee lenguaje, olvida lo que es y deja de tener un propósito de vida. Pero, sobre todo, es un cuerpo que no pertenece a ningún mundo, dado que es castigada por el desconocimiento del pueblo y de su propia secta. Lo anterior se debe a que no puede ejercer su labor como bruja, ya que es absuelta de todo mandato, pero condenada a morir en el olvido y en la locura; algo demostrado con sus gestos, acciones y

Humanidades, Palabra y Cultura en América Latina: Herencias y desafíos, 2012, p. 6 (en revistas.umce.cl).

[23] *Limpio*. Persona que no está involucrada en las artes de la hechicería ni posee magia. Para más información revisar Manuel Romo, *Diccionario de la brujería en Chiloé*, 1989, p. 15 (en www.memoriachilena.cl).

[24] Sonia Montecino, *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, apariciones y encantos*, Santiago de Chile, Catalonia, 2015.

«su lengua torpe como de borracho». Esto último hace alusión a los códigos e idioma *velichiche* que solo hablan y conocen los brujos.

Por otro lado, en el poema "La mujer que hablaba con el aire" se hace mención a un elemento fundamental en el imaginario de los brujos, este es, que «andaban desenterrando los muertos del cementerio para hacerse chalecos voladores con la piel del pecho de los muertos». Como se mencionó anteriormente, los brujos podían volar haciendo uso de su *macuñ*. El reo Mateo Coñuecar, juzgado en el juicio de 1880 en la localidad de Ancud, declara en el "Proceso a los brujos de Chiloé":

> [El macuñ] es una parte de la piel de los brujos que mueren y los que quieren tenerla la sacan en el panteón a la izquierda del cuerpo en dirección del pecho hacia la barriga. Esa piel la curten con ciertas yerbas y en seguida los brujos se la cuelgan con unos cordones al lado izquierdo y con ella andan de noche produciendo una luz especial que los distingue ("Proceso a los brujos de Chiloé", p. 6).

La oralidad ha creado diferentes versiones; por ejemplo, en el libro *Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas* se señala que el chaleco debe ser de cuero de un cristiano, el cual se extrae de la tumba de un cementerio, es decir, no puede ser un brujo. Por otro lado, en la página *Chiloé mitológico*, Bernardo Quintana establece que debe ser confeccionado con el cuerpo de una mujer, preferentemente virgen. Esto muestra cómo el relato oral, a través de la herencia hablada, va cimentando y potenciando diversos imaginarios con respecto a un mismo concepto, dado que "el conocimiento mitológico y mágico en Chiloé interpreta y organiza la experiencia de cada uno de sus integrantes y que tiene, a la vez, el reconocimiento colectivo de la misma noción de realidad" (p. 140)[25]. Como se ha mencionado, el mito tiene un carácter automático en el pensamiento de los chilotes, puesto que se encuentra tan masificado y es el núcleo ambiental de muchos pueblos, un núcleo que ha impregnado el cotidiano isleño y, por consiguiente, adquiere sentido colectivo. Cabe destacar que «una misma noción de realidad» no influye en la multiplicidad de realidades que las ideas puedan moldear, dado que siempre se busca conservar el aspecto brujeril.

Retomando el relato de Coñuecar, esto forma parte de la primera de las tres pruebas que deben realizar los aprendices antes de convertirse en brujos y, al igual que en el poema, la tonalidad del imaginario brujeril se nutre de lo sombrío, donde «la mujer que hablaba con el aire» es la consagración

[25] Mauricio Marino y Cipriano Osorio, *Op. Cit.*, p. 140.

del destierro, puesto que el cuerpo se vuelve un objeto dotado de utilidad para ampliar a los miembros de la organización. Es por ello «que los brujos se la querían llevar», «andaban rondando su casa día y noche» y «no podía dormir porque los brujos corrían y saltaban sobre el techo de su casa». Frente a esto, la muerte se convierte en un evento inevitable, es el gozo y el jolgorio por obtener un nuevo cadáver con el que confeccionar su tan necesario instrumento y, sobre todo, hacer valer el coste de su arte-ciencia o ejercicio de las actividades de los brujos. De acuerdo a esta última noción, cabe señalar que es lo que permite que se mantengan en el tiempo, puesto que da pie al relato oral, rumores, historias, creencias, y hace que el imaginario permanezca vigente en la memoria, como ocurre en la continuación prosaica del poema:

> 20 años después he pasado por el mismo camino. Donde estuvo la casa de la mujer que hablaba con el aire es ahora playa. Vi una escalera de cemento que permanecía muda entre las piedras y la arena. Cerré los ojos y pensé que 20 años es el tiempo de la juventud, de las carreras del jolgorio, de las risas y de los primeros grandes enamoramientos; pensé en los ojos vacíos de esta mujer que solo veían apariciones fantasmales de brujos con cara de perros desenterradores de cadáveres. Grité también mis insultos al aire: "Brujos asesinos, quieren comerme vivo, malditos" la tierra inmutable oyó el grito, pero no quiso detenerse por un solitario más que aullaba mirando el cielo. Solo un par de pájaros volaron desde los arbustos más cercanos y se pararon un poco más lejos a cantar la misma canción de plata (pp. 23-24).

Lo que sigue del poema sitúa al hablante lírico en la conciencia del isleño actual: aquel que conmemora los recuerdos que acontecieron en su memoria y trata de construir y reconstruir una imagen del mundo, su mundo. Esto permite mantener el imaginario en constante vigencia; primero, por la inmutabilidad del lugar en el que vivía la mujer: pese a que la casa ya no se encuentra, no es la casa la que identifica el sector, sino la sensación que irradiaba. Aunque el terreno haya sido habitado por la mujer, no era más que un cuerpo, porque estaba muerta en vida; lo cual hace permanecer el matiz fantasmagórico en el que se encontraba la casa desde un principio. En segundo lugar, el imaginario logra ser conservado en la memoria del sujeto poético, ya que no puede abstraer su conocimiento de la cotidianeidad en que inundan las islas, porque Chiloé vive y es una constante mitología, puesto que la realidad y el mito se convierten en la misma existencia: «[g]rité también mis insultos al aire: "Brujos asesinos, quieren comerme vivo, malditos"». La oración anterior muestra al hablante lírico impregnado de la magia brujeril, donde el alma del hombre vive la mitología a tal punto que establece la

problemática interior que lo envuelve, esto es, el enloquecimiento que le ha producido el imaginario de los brujos que, a la vez, lo hace perpetuar.

Frente a lo anterior se destaca un factor fundamental, el cual también se presentará en los relatos contemporáneos que serán abordados más adelante; este es, la representación de lo sensorial. El poema en su totalidad está compuesto por las emociones y sensaciones que vive el sujeto poético, como «oíamos hablar a gritos», «veíamos», «vi una escalera de cemento que permanecía muda entre las piedras y la arena», «cerré los ojos y pensé», «pensé en los ojos vacíos de esta mujer que solo veían apariciones fantasmales de brujos» y «grité». Las citas anteriores muestran que, tanto el pensamiento del hablante lírico como el ambiente que se construye en los versos prosaicos, se encuentran mimetizados, dado que el sujeto percibe, siente y ve lo que se manifiesta a su alrededor hasta el punto de adquirir también él el aspecto lúgubre del lugar y hacerlo propio; demostrado también con el enloquecimiento. Esta característica ha sido trabajada anteriormente, allí donde se señala que el ambiente espectral que nutre a muchos de los pueblos y las islas del Archipiélago —producto del aislamiento y la escasez de habitantes—, en su totalidad silenciosos, impregna al hombre de sensaciones sombrías, las cuales lo obligan a vivir el imaginario de la brujería.

Otro elemento que cabe resaltar del poema —y que mantiene el imaginario circulando— es la capacidad que tienen los brujos para convertirse en animales: «brujos con cara de perros desenterradores de cadáveres». Este extracto del poema será contrarrestado con el conocimiento de Norma Uribe, extraído del libro *Historias de fogón*, donde se rescatan aspectos de la tradición oral vigente. En el fragmento que será citado, la mujer esclarece cómo los brujos arremeten en el cotidiano de cualquier isleño por medio de la transformación del «pelapecho»[26] en perro; al igual que en el poema "La mujer que hablaba con el aire". Ambas construcciones y vivencias sobre el imaginario brujeril muestran cómo la transformación mitológica del brujo se inserta en el pensamiento de los chilotes a través de diferentes situaciones:

> […] la mamá mandaba siempre a su hija Margarita que vaya hacer esto, a que vaya hacer lo otro. Resulta que llegó un día que no quiso ir, y confesó por qué era.
>
> Cada vez que salía de la casa, lo seguía un perro blanco, y no la dejaba andar, o sea, la acariciaba, la quería como arrinconar en los matorrales, entonces la niña, empezó a tener miedo de la forma en cómo el perro la fastidiaba. Entonces, cuando llegó el día en que nuevamente, mandó la

[26] Otra de las formas para nombrar a los brujos, debido a la prueba principal que deben realizar para convertirse a la hechicería. En Renato Cárdenas, *Op. Cit.*, p. 17.

> mamá a la hija, ella le dijo que no iría, por tal razón. Estaba el hermano mayor en la casa y obviamente con armas de aquel tiempo, con hachas.
>
> Ellos se fueron detrás de la niña; al llegar ahí, tenían que cruzar un puente, apareció el perro y comenzó a seguirla y se acercó rápidamente el hermano y agarró al perro, afortunadamente lo alcanzaron a agarrar, porque ahí le dieron una zumba, quedó casi agonizante, pero no lo mataron. Entonces, lo dejaron en el monte, y al otro día se supo que el vecino de al lado, que le corría la nombrada de brujo, estaba muy mal y estaba golpeado en las mismas partes donde ellos habían golpeado al perro, entonces ahí no quedó ninguna duda, de que era brujo el que intentaba hacerle daño a la niña[27].

De esta forma, el perro se convierte en uno de los caracteres identitarios de las transformaciones de los "pelapechos", dado que les permite mimetizarse en la cotidianeidad en que viven los isleños y no ser descubiertos con facilidad al momento de ejercer sus artes, como ocurre con el desentierro de los cadáveres aludido en el poema; o al «hacer un mal», caso presentado hacia la niña Margarita en el relato oral. Sin embargo, cuando se sospecha que un animal es, en verdad, un brujo, es posible descubrirlo fácilmente, lo cual está demostrado en el relato. Cuando un *limpio* golpea al animal, es imposible que al volver a su cuerpo humano logre esconder el daño que le ocasionaron, ya que generalmente le provocan heridas irreparables, entre ellos está el corte de oreja, heridas profundas o extirpación de un miembro, como se presenta en el relato de Daniel Mansilla, también extraído de *Historias del fogón*:

> En esos días un vecino estaba muy enfermo y nosotros siempre lo íbamos a visitar para saber cómo estaba, un día de esos encontraron un perro negro adentro de la casa, todos sospechaban de él creyéndolo brujo, así que le cortaron los testículos al perro, al otro día supieron que un señor de esos lados del que sospechaba que era brujo estaba muy mal y al final murió[28].

Los brujos no distinguen el color del perro en el cual se van a transformar, puesto que la importancia radica en no ser descubiertos y conseguir su propósito. Sin embargo, el aspecto que se busca rescatar de los relatos citados del libro *Historias de fogón* y del poema de Mansilla es cómo el mito brujeril logra sus planes por medio de una figura tradicional, en este caso, el perro. Asimismo ocurre con la materialización del brujo en aves, como se menciona en el poema: «un par de pájaros volaron desde los arbustos más cercanos y

[27] *Historias de fogón*, Programa de Pasantías Nacionales, Ministerio de Educación de Chile, Castro, 2007, p. 50.

[28] Ibid., p. 36.

se pararon un poco más lejos». Para el pueblo isleño existen ciertos pájaros que se convierten en brujos, por ello su entonación, muchas veces particular, proclama malos augurios y muerte, como el Chon Chon, el Raiquen y el Tiuque. Además, esta transformación permite facilidad de traslado y ejercicio de su arte desde puntos estratégicos, lo cual dificulta que sean descubiertos y confecciona un ambiente más fúnebre. A esto se le añade la "paranoia" colectiva que se genera en los habitantes de la isla, puesto que cualquiera de las aves esbozadas podría proclamar alguna desgracia. Por esto, el imaginario que edifica el mundo animal se convierte en un elemento sustancial para la mitología, puesto que es el medio que utilizan los brujos para poder llegar a sus víctimas, ya sea para provocar daño severo en ellas o simplemente como entretención. Esta idea se encuentra presente en el poema "Los pescadores olvidados" de Mansilla, escrito en verso:

Los brujos del Engaño y del Poder
vuelan de una isla a otra
durante la noche.
Se ven sus luces saltando
de cerro a cerro; (p. 30).

El primer verso hace alusión a la cofradía la Recta Provincia o a los miembros de La Mayoría, quienes aprovechan las noches más oscuras para hacer uso de sus poderes y asustar a los afuerinos e incluso a los mismos chilotes. Para integrarse a esta institución, según se cuenta en el libro *Juicio a los brujos de Chiloé*, el sujeto debía realizar tres pruebas. La primera era confeccionar un *macuñ*; segundo, "rasparse"[29] el bautismo cristiano bajo una cascada —*traiguén*[30]— durante cuarenta días[31], desligándose de todo elemento que lo vincule con su pasado; y tercero, el individuo debía asesinar a un familiar o ser querido para demostrar que no poseía un vínculo sentimental hacia la persona. Si el aprendiz logra concluir estas pruebas, tiene permitido acceder al conocimiento de plantas y hierbas medicinales, enfermar y adormecer a las personas según el mandato que se le haya impuesto, utilizar al Caballo Marino[32], poder transformarse en múltiples animales y hacer uso de poderes sobrenaturales. Estas características hacen de los brujos seres realmente temidos y poderosos, dado que pueden efectuar tormentos en los *limpios*,

[29] *Rasparse*. Bañar, lavar, eliminar o extirpar el bautismo. En Renato Cárdenas, *Op. Cit.*, p. 16.

[30] *Salto de agua* en lengua mapuche.

[31] Cf. *Mitos de Chile*, Idem.

[32] Figura mitológica de Chiloé. Revisar *Juicio a los brujos de Chiloé* de Mauricio Marino y Cipriano Osorio.

debido a su particular falta de empatía, lo cual teje un ambiente cargado de pánico y sugestiones. Esto último también se instaura en el cuarto y quinto versos, donde se construye la imagen característica del *macuñ*. Como ha sido mencionado, esta última noción forma parte de la identidad de los chilotes, puesto que, pese a ser una nomenclatura desconocida, la acción de divisar luces en el cielo con rumbo fijo, es parte de su memoria colectiva. Puesto que el imaginario va dejando huellas de las que se nutren nuevos individuos, porque no hay "ni un estado de los pensamientos o de las sensibilidades de antaño, del que no subsistan huellas y, más aún, todo lo necesario para recrearlo temporalmente" (p. 210)[33]. Por tanto, lo que hace posible que el imaginario de los brujos siga circulando es la capacidad que tiene el mito de ser transmitido; en este caso, perdura por medio de la abundancia de versiones que la oralidad ha construido acerca de dicha imagen.

De acuerdo a lo anterior, el poema "Los pescadores olvidados" es un fiel referente de los relatos que la oralidad y la literatura buscan perpetuar, dado que se representa el naufragio de los pescadores en las islas del Archipiélago: *Nosotros, que hemos visto / la cara del Diablo / bajo la quilla de los botes / cortadores de olas* (p. 30). Lo anterior hace alusión al conocimiento que tienen los isleños sobre su propio imaginario, dado que reconocer la existencia del mal es intrínseco a su forma de analizar la realidad. Esto se exterioriza con la noción «diablo», lo cual está relacionado directamente con el imaginario de la brujería, ya que algunos relatos señalan que los brujos deben hacer un pacto con él para poder «convertirse al mal».

Por otro lado, de esta embarcación también se esclarecen algunas tradiciones de la cultura chilota:

nos persignamos en silencio
y con un cuchillo dibujamos
una cruz en el aire
y nos ponemos la ropa al revés
para ahuyentar a los demonios.

Dormiremos esta noche
con los ojos abiertos,
sentados en el bote
lleno de peces
moribundos.

[33] Maurice Halbwachs, Tr. Amparo Lasén Díaz, "Memoria colectiva y memoria histórica", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas.* Publicado por Centro de Investigaciones Sociológicas, Nº. 69, 1995, pp. 209-219.

El agua y la sal murmurantes
son la cama de los pobres (p. 30).

Los versos anteriores permiten rescatar la tradicional persignación, dibujar una cruz, «[ponerse] la ropa al revés» y tener sal bendita a mano, dado que "el brujo es invulnerable contra cualquier arma de fuego" (p. 8)[34], excepto si está bendecida. Los elementos indicados son utilizados para contrarrestar o prevenir los males que puedan ocasionar los brujos y "[casi todos] pertenecen a la religión católica" (como se cita en Gálvez y Hernández, p. 6). Esto vuelve a hacer alusión a la contraposición entre el bien y el mal como una forma de sobrevivencia y equilibrio en el pensamiento o imaginación chilotes.

Otro aspecto presente en el poema es que, cuando aparecen los brujos, los barcos o botes dejan de responder a su funcionamiento. Y cuando ello ocurre, el lugar se impregna de sucesos mágicos y extraordinarios. Se puede relacionar esto con el relato de un extranjero, obtenido del libro *Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas*:

> Hasta hoy, después de quince años, no podría asegurar si fue una simple coincidencia o una jugarreta brujeril: encontrándonos en medio de la travesía, la embarcación detuvo su avance, quedó estática, sin avanzar ni retroceder. El motor daba fuertemente adelante y, sin embargo, la demarcación no variaba […] La rosa de nuestro pequeño compás comenzó a girar violentamente, lo que hube de atribuir a influencias magnéticas extrañas. […] con la pleamar de la noche, logramos seguir viaje sin mayores contratiempos. De más estará decir que centenares de cuervos cruzaban de un lado a otro por sobre nuestra embarcación, y hasta puedo asegurar que más de un brujo voló sobre nuestra caseta de mando, iluminándonos con su luz prendida sobre un pie. La sal sobre brasas ardientes nos salvó una vez más (pp. 32-33).

Tanto el poema como el relato citado, establecen una idea de «jugarreta brujeril». No ocurriendo ninguna desgracia, ha de suponerse que se debe al uso de los elementos sagrados o formas de contrarrestar el mal que utilizaron los pescadores. No obstante, también pueden enmarcarse como acontecimientos requeridos por los brujos para engrandecer su reputación y superioridad frente a los "limpios". Además, al encontrarse un extranjero en la embarcación y vivir la experiencia mítica que ocasionaron los brujos de Chiloé, se refuerza y perpetúa en el tiempo el imaginario mágico, ya sea

[34] Manuel Romo, *Op. Cit.*, p. 8.

con el relato oral, como con su transcripción escrita. Esto permite, como se ha señalado, que el mito transmute y persista.

Cabe destacar la representación sensorial del ambiente que se construye en ambas escrituras, lo cual está esbozado en «nos persignamos en silencio», «con un cuchillo dibujamos / una cruz en el aire», «demonios», «noche», «ojos abiertos», «moribundos», «el agua y la sal murmurantes», «brujeril», «pleamar de la noche», «cuervos», «brujo», «la sal sobre brasas ardientes nos salvó una vez más». Las frases citadas del poema y del relato logran edificar un ambiente lúgubre, donde la muerte es la única presencia viva, dado que las expresiones aludidas por los hablantes líricos crean un espacio donde los peces no respiran, los demonios, los cuervos y los brujos se manifiestan precisamente como un símbolo de muerte; y los miedos del "limpio" se presentan a través de la defensa, es decir, tratando de contrarrestar un mal que aún no ocurre, a tal punto que *el agua y la sal murmuran* sus plegarias para salvar a los pescadores. Es así como se vinculan los infortunios ocurridos en el mar con el mundo mítico y maligno del imaginario brujeril.

Otro de los poemas que relaciona la memoria con el mito es "La mujer-pájaro", construcción en la cual se esclarecen elementos que edifican parte de la tradición chilota y que se conservan en la cotidianeidad de los fogones rurales:

Y la mujer vomitó sus entrañas
y voló en la noche negra hasta la Casa de sus Sueños (p. 71).

Los dos primeros versos con los que inicia el poema entregan un conocimiento sustancial del imaginario colectivo chilote y, a medida que la construcción poética avanza, se va elaborando un hecho por el que variados isleños aún tiemblan, debido a la irrupción improvista del animal en su cotidiano. A diferencia de los poemas anteriores, en "La mujer-pájaro" se edifica un nuevo elemento del imaginario del Archipiélago y de la mitología chilota, el cual es conocido como La Voladora. Esta es una mujer que, como se determina en los primeros versos, "antes de emprender [su] vuelo debe «alivianarse», esto es, dejar sus tripas en un recipiente, pero si estas son descubiertas o dañadas, la Voladora muere" (p. 19)[35]. Además, "a diferencia de los brujos, que utilizan el *makuñ* o corpiño mágico para volar, ellas lo hacen en forma de aves" (como se cita en Montecino, p. 632). Lo anterior dificulta la transformación de la fémina, puesto que si su cuerpo es encontrado permanecerá hasta su muerte en el cuerpo del ave.

[35] Ibid., p. 19.

De acuerdo al poema, la mujer-pájaro debe cumplir con un propósito específico, el cual es causar alguna desgracia, "por ejemplo, cuando muchas voladoras se posaron sobre la torre de la Iglesia de San Francisco, en Castro, y luego esta fue destruida por un incendio" (Montecino, p. 632). En el caso del poema, el infortunio busca tener lugar en la «Casa de sus Sueños», donde se encuentra un hombre, recostado en su cama, [que] *veía / un pájaro aletear afuera ante su ventana; / se alejaba y volvía a picotear otra vez a picotear / con furia los vidrios escarchados. / El hombre trató de dormir, mas esa ave / insistía en la ventana una y otra vez incansable* (p. 71). La figura del pájaro construida en los versos anteriores puede pertenecer al huilco o la bauda, puesto que a ambas aves se les atribuye la transformación de los malos cristianos y, además, son conocidas por pronunciar su arte a través de sucesivas interrupciones en los ventanales del cotidiano de algunos chilotes. Sin embargo, el ave considerada metamorfosis de La Voladora es la bauda[36]. De acuerdo al infortunio que se trabaja en el poema, una forma típica de liberarse de este tipo de desventuras es por medio de los insultos o agresiones:

hasta que, ciego de ira, se levantó
y salió al patio y cogió una piedra
que arrojó a la cabeza de aquella bauda loca
que se reía en las sombras.
Cuando volvió, estaba blanco,
y al otro día temprano, sin saber por qué, se sintió mejor,
y, por la tarde, soltó una carcajada
afirmado en las lajas humedecidas por el mar (p. 71).

Si bien, los versos anteriores liberan fácilmente al hablante lírico de la desgracia, es posible en medida que el suceso aún no ocurre, sino que solamente está siendo proclamado: momento en que el individuo contrarresta la acción de la bauda arrojándole una piedra en la cabeza. Frente al poema y al acontecimiento que vive el sujeto poético, así como ocurre con los poemas citados anteriormente, es posible organizar factores de la memoria colectiva. En este caso haré referencia a mis propias remembranzas. No recuerdo la fecha exacta, pero por el año 2006 me encontraba en la sala de clases hablando con una amiga, quien comenzó a contarme que un pájaro estuvo rondando la casa de su abuela, picoteaba fuertemente los cristales de la ventana casi al punto de trizarla, mantuvo la misma acción durante tres días y, en este último, la casa se incendió, pero afortunadamente la abuela no se encontraba

[36] Ibid.

en el lugar. Como este relato, existen otros que son extraídos de la memoria colectiva oral, y es lo que da pie a que la literatura pueda nutrirse de ella y sustentar su imaginario, no por ello menos poético. De acuerdo a esto, la importancia de la transmisión oral y del texto escrito aporta al enriquecimiento del conocimiento sobre el imaginario, ya sea de los mismos chilotes, viajeros o lectores. Sin embargo, no constituye tan solo una forma de pensar, sino una forma de ver y vivir la realidad de aquel imaginario brujeril, lo que le da cierta particularidad respecto del resto del país.

Ejemplo de esto es el siguiente relato[37], extraído directamente de la oralidad:

> La Gauda (Bauda) es un brujo que espera. Cuando me iba a buscar mis vacas a las cinco de la mañana, por la orilla del río estaba. Pero parece que te ponían corriente cuando te pegaban; porque uno iba lo más tranquilo, la noche, con su linternita, y te pegaba esos gritos. Casi siempre. Me asustaba.
>
> Una vez, igual, eso fue antes que muera la Icha, cuando se lo llegué a conversar a la Lila. La Lila me dijo alguna persona va a morir; yo venía en la tarde por el río por ahí, con los bueyes, y me alcanzó, si se vino adelante mío, hasta acá abajo; hasta que terminó la salida del río, el mismo pájaro, y de repente me pegaba unos gritos; pero ya… me llegaba a estremecer, po' güeón. Cuando llegué asustado a conversar donde la Lila, me dijo al tiro: va a morir una persona, eso es casi seguro. Y claro, al par de días murió la Icha. Sí, es cosa… y siempre es el mismo pájaro por allá detrás de la pampa. Y tú no lo ves, po', escuchas el grito nomás.

Dice Maurice Halbwachs en "Memoria colectiva y memoria histórica": "reconstruimos, pero esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros recuerdos o por los recuerdos de los demás. Las imágenes nuevas se esbozan sobre lo que en esos otros recuerdos permanecía" (p. 211). Esto es lo que ocurre con ambos relatos y con la poética "La mujer-pájaro", aunque la historia trasmuta el objeto, es el mismo, ya que el contenido se encuentra instaurado en la memoria colectiva, este es: anunciar desgracias y ser la transformación de una bruja. Si bien en el relato de Belquén se presenta como un pájaro «que espera», y en el poema y primer relato es un ave que picotea incesantemente los cristales de las ventanas, ambos recuerdos son una reconstrucción de un mismo imaginario, "pero no menos dotados de realidad" (Halbwachs, p. 211).

[37] Relato oral de Ramón Belquén (50 años), procedencia ancuditana. Actualmente trabaja en el sector de Tantauco, Chiloé. La narración fue obtenida el 20 de septiembre de 2015.

Por último, cabe rescatar el poema "Manantial para quien se fue volando", de Mansilla. Este comienza con un fragmento escrito en prosa poética:

> Durante el mes de enero de 1988 visité a mis padres en Changüitad. Me enteré entonces de que Jenaro Zúñiga, vecino por muchos años y un poco pariente de mi padre, había fallecido. Un mes antes de su deceso lo encontraron caído sobre el arroyo en el que había ido a buscar agua. Algunos decían que en su juventud fue un brujo volador. Estaba pobre, solo y aplastado por el tiempo (p. 25).

El verso prosaico que inicia el poema instaura uno de los factores que potencian la brujería. Este es: cualquiera puede ser brujo. Y es aquí donde se acentúa el carácter temerario con que se conoce a la Recta Provincia, puesto que no existe ningún tipo de restricción para que un individuo se «convierta al mal»; basta con cumplir a cabalidad cada una de las pruebas que le son impuestas. Por ello, aunque existen formas para detectar si alguien es brujo —como "[tirando] un puñado de afrecho en el brasero y si alguien estornuda, es porque es brujo" (p. 15)[38] o colocando una tijera abierta donde se sentará la persona y si le cuesta levantarse es brujo—, la principal forma de descubrirlos es a través de la sugestión. Si esta última es correcta y resulta que el individuo es un brujo siendo "sorprendido por alguien en sus fechorías, morirá antes de un año"[39]. Uno de los relatos tomados de la oralidad que construyen dicho imaginario y con el cual se busca hacer un paralelo con el poema, es el siguiente:

> … Había una señora que enfermó repentinamente y ningún doctor acertaba con el mal que le aquejaba; al final regresó a su casa y quedó en cama esperando que le llegara la muerte. […] Un día el esposo regresó de improvisto al hogar, y al entrar al fogón encontró allí un hombre sentado junto al fuego [;] se abalanzó sobre él y lo "agarró" del "cogote" y no lo soltó. Aferrado al cuello del hombre vio como era arrastrado por el aire y como se alejaba volando; en ese momento se acordó que en su cintura llevaba un machete y echando mano de él, se lo "puso" en el cuello del brujo y él le dijo "que si no lo bajaba le iba a cortar el "guergüero". Entonces el brujo bajó a tierra y rogó que no le hiciera daño, porque él solo cumplía con la orden que le habían dado. [L]e explicó que él era el brujo encargado de cuidar a la enferma para que no sanara. Perdóneme

[38] *Chiloé. Historia. Mitología*, Ancud, Ediciones Victor Naguil.
[39] Ibid.

> patroncito —repetía una y otra vez— no me haga daño, como he sido descubierto estoy "picado" y moriré antes del año, pero no se preocupe, antes de que yo muera su mujer va a sanar.
>
> El hombre reconoció al brujo como uno de sus ex trabajadores. Tiempo después la mujer se recuperó y el brujo murió. (*Chiloé. Mitos. Leyendas*, pp. 13-14).

El brujo que se menciona en el relato, al igual que Jenaro Zúñiga del poema "Manantial para quien se fue volando", poseen una característica en común. El «brujo volador» del poema era «pobre», estaba «solo» y en el cuerpo le pesaban los años, al igual como sucede con el relato extraído de la oralidad. El «mal cristiano» era un antiguo empleado de la pareja a la que le había «tirado un mal»[40]. Ambos son indicios de que se está en presencia de la brujería, puesto que estos hechiceros no eran hombres de plata ni de bienes. Es más, entre las promesas que deben cumplir está no robar —aunque pueden realizarlo por terceros—, ya que va contra los códigos de la magia. Puesto que el imaginario mítico nace por la resistencia a la dominación española, está enfocado a ocurrencias más sangrientas o destructivas, como "malea[r] las siembras regando cenizas de muerto o tierra de cementerio" (p. 16)[41], causar ulceraciones en la piel, enfermar a los *limpios* con hierbas o «bocados»[42] y, además, "enlesar"[43] a las personas.

De acuerdo a lo anterior, la imagen del mal que construyen los «calcu» es una imagen que existe por medio del bien, lo cual se entiende universalmente como la existencia y confrontación de lo bueno y lo malo, o Dios y el Diablo. De esta forma, el papel que les corresponde a los brujos es perjudicar al prójimo; además, todos los factores que sirven para contrarrestar la magia de los hechiceros se ofrecen a través de elementos sagrados. Superposición de elementos con las que se juega en el poema "Manantial para quien se fue volando":

> [...] *Ahí*
> *en el correntoso hilo*
> *estaba cuando lo encontraron boca abajo; lavado*

---

[40] Enfermedad que uno que entiende el arte (un brujo) puede aplicar o sanar a voluntad, según Manuel Romo, *Op. Cit.*, p. 16.

[41] *Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas*, *Op. Cit.*, p. 16.

[42] *Bocado*. "Jarabe que provoca mucha sed para quien lo bebe, hincha el estómago y provoca vómitos continuos que pueden causar la muerte, coiguaes, flechazos, challancazos". Ibid.

[43] Hacer que los *limpios* se vuelvan dementes o pierdan el juicio con el aceite humano proveniente del *macuñ*. Renato Cárdenas, *Op. Cit.*, p. 62.

para nadie, lavado
para Dios.
[…] *la ceniza duró caliente*
toda la noche. Por la mañana
vinieron los pájaros que le picotearon los ojos (p. 25).

En los versos anteriores se crea una imagen potenciada por el cielo y el infierno. Los versos del 5 al 9 contrarrestan la idea de "rasparse" el bautismo, que es la primera prueba que deben realizar los neófitos para convertirse en miembros de la Recta Provincia, dado que se alude a que el cuerpo se encontraba lavado en un río cualquiera; pero, esta vez, para Dios. Presentándose así la noción sagrada como un elemento ineludible de lo terrenal. Es decir, que el cuerpo de Jenaro Zúñiga, pese a que se desligó del bautismo cristiano, pese a que *la ceniza duró caliente / toda la noche*, sigue vinculado a las creencias católicas, puesto que se encontraba en un «manantial». Por ende, es agua que purifica y donde se encuentra la salvación para su alma, ya que "los brujos [son] una gente que está fuera del poder de los demás" (p. 95)[44]. Por esto, la única forma de contrarrestar el mal del diablo, es por medio del bien de Dios, dado que "en el fondo, [hay] un equilibrio que no se puede ni se debe romper en lo natural ni en lo sobrenatural" (Mansilla 2009; p. 26), puesto que es de ambas fuerzas que se conforma la identidad del pueblo chilote.

Esta última característica también destaca en los poemas trabajados anteriormente, esta es, la fusión entre la creencia religiosa y el imaginario mítico-mágico de los brujos. Si bien existen grandes celebraciones de carácter religioso en la isla, como la fiesta de la Virgen de la Candelaria o el Nazareno de Caguach y, además, varias de sus iglesias son consideradas Patrimonio de la Humanidad, por lo que son un emblema arquitectónico, el pensamiento de los chilotes no se encuentra limitado a un solo tipo de dogma. Y no es de extrañarse que así sea, puesto que el carácter mágico de los isleños se implantó primero producto de la adquisición de las prácticas mágicas de los pueblos precolombinos. Por lo tanto, se genera un proceso de "transculturación a nivel del pensamiento y prácticas mágicas" (Rama, p. 31)[45], ya que se expande el carácter brujeril con el libro entregado por José de Moraleda a Chillpilla y, junto con ello, se instaura el carácter religioso a través de la evangelización de los jesuitas y los conquistadores españoles. Entiéndase el término *transculturación* según la definición de Ángel Rama. Se trata de una…

[44] Mauricio Marino y Cipriano Osorio, *Op. Cit.*
[45] Ibid.

> "plasticidad cultural", dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural. Si esta es viviente, cumplirá esa selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un "ars combinatorio" adecuado a la autonomía del propio sistema cultural[46].

El proceso de transculturación se da entre dos culturas: la nativa y la dominante. La primera debe estar "viva", puesto que así es capaz de seleccionar los elementos de la cultura foránea para reconstruir su propia identidad; en este caso, el mundo del Archipiélago adopta los factores de la cultura moderna europea, los cuales redescubre y, por consiguiente, reestructuran la "cultura chilota". Por ello, tanto la herencia española —específicamente los jesuitas— como los indígenas, influyeron en el asentamiento de la religión católica en el mundo chilote. Es claro, entonces, que el espacio que se construye en el Archipiélago está dotado de procesos transculturales que han ido enriqueciendo y conformando el mundo que se conoce en la actualidad. De acuerdo a lo anterior, la identidad isleña se encuentra cargada de imágenes y cultos religiosos, ya que se incorpora lo místico a sus costumbres, entremezclándose con las prácticas mágicas presentes en el imaginario isleño. Frente a esto, era imposible hermetizar el pensamiento de los chilotes, ya que la magia estaba preponderando fuertemente en el Archipiélago, lo cual se ha mantenido por medio de la transmisión constante del mito. Esto último se debe a que se conoce y se propaga, sea verdadero o no, para esas voces que lo difunden.

Es así como los poemas y las historias que han sido desarrollados establecen una forma de pensar y analizar el mundo, donde el mito chilote adquiere "diversas dimensiones de su realidad" (p. 6)[47] que se mezclan con la realidad propiamente tal, puesto que la magia brujeril está fusionada con elementos que abundan en el ambiente y naturaleza de la isla; a esto se le añade lo alejada que se encuentra del resto del país y del mundo mismo. Lo último está presente en los cuatro poemas analizados: "La mujer que hablaba con el aire", "Los pescadores olvidados", "La mujer-pájaro" y "Manantial para quien se fue volando". La particularidad de cada uno se encuentra en la confección de un espacio brujeril, donde este hace uso de los elementos que lo rodean, ya sea para edificar un ambiente sombrío y fantasmagórico o para despistar y poder realizar su arte a través de la transformación en animales. Sumado a ello se encuentra la multiplicidad de plantas que se localizan en el entorno y que son utilizadas por los brujos para elaborar medicinas perjudiciales.

---

[46] Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego, 2008, p. 37.

[47] Renato Cárdenas, *Op. Cit.*

Presencia del imaginario de los brujos en la actualidad por medio de la tradición oral

Como se ha desarrollado anteriormente, la presencia del mito sobre brujos se ha convertido en un aspecto fundamental para comprender la realidad en que viven los chilotes, constituyendo su identidad. Su pensamiento ha sido moldeado sobre estas creencias que se tornan más reales que la propia realidad, a tal punto, que el chilote no puede considerar su existencia sin la presencia de la mitología en ella, y esta última, *está sometida a las condiciones humanas* (Deleuze, 1989). Esto se debe a que

> el pensamiento mítico-mágico se va modificando [y] es resultado de las transformaciones que se dan en el conjunto de la realidad isleña. Pero, a la vez, este tipo de pensamiento elabora sus nuevas estrategias y reglas de existencia que ayudan al desarrollo histórico de la sociedad que lo produce. No ha sido el final ni el apocalipsis del saber popular. Este se crea y recrea[48].

Es aquí donde se sitúa la importancia de los relatos orales, dado que se convierten en la fuente de inspiración de la conciencia y son una conmemoración de los recuerdos que construyen la imagen chilota. Relatos que no se podrían conocer de otra forma sino a través de las voces de la memoria y de la vivencia misma, que van elaborando «nuevas estrategias y reglas de existencia», las cuales se van adaptando al contexto del chilote, creando versiones de un mismo imaginario.

Por ello, la inclusión de este apartado tiene como fin recaudar y potenciar elementos del mito que aún se conservan en el cotidiano de algunos chilotes a través de relatos contemporáneos inéditos, puesto que "la memoria se enriquece con [nuevas aportaciones] que, cuando se enraízan y encuentran su lugar, no se distinguen ya de los otros recuerdos" (p. 211)[49]. Es decir que, cuando las remembranzas adquieren otras nociones, crean un imaginario más nutrido y hacen que logre perpetuarse en el colectivo; en este caso, con sucesos mágicos que se manifiestan en los rincones del Archipiélago.

De esta forma, se hará alusión a tres relatos de jóvenes diferentes, de aproximadamente 20-27 años recopilados durante el año 2015. A ellos los une la vivencia mágica del mito sobre los brujos.

Primer relato:

---

48 Mauricio Marino y Cipriano Osorio, *Op. Cit.*, p. 243.

49 Maurice Halbwachs, *Op. Cit.*

> Estábamos en una ocasión con mis amigos en la fogata, y cerca de una entrada de agua. Nos quedamos ahí, estábamos escuchando, nos pusimos a hablar de historias, de relatos de brujos, de diferentes apariciones, fantasmas, historias chilotas, etc. La cosa es que, de repente, un amigo nos empieza a contar su historia. Cuando era chico, él todavía ni siquiera nacía. La familia de su viejo no quería a mi amigo, entonces como que le tiraron malas vibras, y según lo que él contaba le tiraron un mal de ojo. La cosa es que, por parte de la mamá de Lucho, había una tía como que cachaba de todas las cosas; como se podría decir vulgarmente, "bruja" o bruja blanca. Se pone hablar de la historia y como que ella trató de que el mal de ojo remitiera a una sola cosa, hacerlo como chico, que no cause el daño que ellos querían que cause. La cosa es que dice que él tiene unas marcas en el cuerpo, que cuando nos ponemos hablar de temas que atraen malas vibras —porque si uno se pone a hablar de cosas negativas o de fantasmas, etc., atrae el mal augurio, malos espíritus. Aparte, donde estábamos falleció una persona ahogada, en esa poza que le llaman, que es una entrada de mar. Siempre hay cosas raras, pasan cosas extrañas, se ven luces en la noche cuando no debería haber nada, y mil cosas, en el lugar. Era una zona muy cargada, el ambiente estaba muy cargado, muy negativamente, muy pesado; en ese momento fue que empezó a contar esa parte de la historia y, de repente, me dice: oye, mira, cacha.
>
> Se levantó un poco la polera y en la parte de atrás de la espalda tenía marcadas unas letras como con sangre, como cuando uno se presiona, cuando uno cargara, por ejemplo, una mochila muy pesada y las tiras hacen presión contra el hombro y se rompen capilares; es como si tuviera heridas por dentro. Y eso tenía, pero no de forma aleatoria, sino que eran como letras marcadas al revés como que estuviera escrito desde arriba pero al revés, y estaban marcadas en la piel perfectamente, y él no las tiene normalmente, excepto en esas ocasiones cuando empiezan a aparecer como malas vibras.
>
> Fue raro, es impresionante ver eso en carne propia, porque aparecían y, de verdad, eran letras marcadas con su sangre, como que se habían reventado en el rato. Era como tener un timbre, como marcar a un animal, y en un lugar que no había cómo presionar. Y después, al otro día, ya se le habían pasado, ya no estaban, era solo por la situación y el momento, que pasó eso.

El relato anterior vislumbra uno de los aspectos de la magia brujeril: las sajaduras. "Si una persona despierta con pequeños cortes en la piel, es que está siendo sajado: o que los brujos le extraen su sangre para escribir su sentencia de muerte o para preparar brebajes y maleficios" (p. 17)[50]. De

[50] *Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas*, *Op. Cit.*, p. 17.

acuerdo a la narración, las heridas proporcionadas por su misma familia —también entendida como casta de brujos— fueron realizadas para causar males al joven, aun sin tener conciencia de quién sería el individuo, dado que el objeto era causar daño. Al contrarrestarse el mal a través del arte de una «bruja blanca» o «machi»[51], las sajaduras actúan como un medio de prevención o advertencia frente a las malas vibras, es decir, se anula el mal con el bien. Como también ocurre en el poema "Manantial para quien se fue volando", donde la descomposición del cuerpo de Jenaro Zúñiga dialoga con la purificación generada por el manantial.

Segundo relato (joven extranjera):

> No sé bien cómo me enteré de Quicaví, el pueblo de los brujos en Chiloé. La verdad es que no puedo recordar cómo supe de su existencia, pero fui de pasadita. Llegué luego de tomar un bus rural en Ancud y me impresioné cuando vi una de las tantas Iglesias emblema de la isla; había una luz de atardecer bonita, mucho pasto verde bien cuidado y ovejas alrededor. Sentí el hermetismo de los habitantes; fui a un almacén a comprar y la señora ni me miró; de hecho, si hubiese podido evitar hablarme, lo hacía. Me quedé ahí unos diez minutos y crucé en lancha a Mechuque, que es una pequeña isla más que misteriosa.
>
> Era la primera noche y llegué cansada, así que armé la carpa y me fui a acostar. Durante el día recorrí el lugar, y me di cuenta que, apenas oscurecía, el pueblo cambiaba energéticamente; durante la cena en el camping (que en realidad era un sitio abandonado) algo o alguien puso una espiga encima de la mesa, justo donde había dejado minutos antes parte de mi comida (no había nadie más allí). La segunda noche no pude dormir porque me sentí mal: tuve visiones de un pájaro que llegaba enojado, aleteando y gritando con toda la furia posible; acto seguido aparecía un viejo que me decía, sin hablar (algo así como que se metía en mi cabeza), que tenía que irme de allí; que ese "no era mi lugar", me dijo. Durante ese mismo día había ido al cementerio del pueblo y subí una larga escalera hasta un sitio de la montaña donde había una Virgen; tal vez fui irresponsable en invadir un espacio que no me incumbía, pero la curiosidad siempre es mayor.

[51] "Los machis son médicos y adivinos. Curan todas las enfermedades por arte de hechicería; pero no son brujos, según parece, o lo son de una especie particular, pues ni causan los *daños* que estos, ni custodian entierros, ni se transforman en animales, ni el pueblo teme como a los otros. Por el contrario, los Machis son las únicas personas que tienen ciencia y poder bastantes para descubrir y curar los daños causados por los Brujos". En Julio Vicuña, *Mitos y supersticiones*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1915, pp. 76-77.

Adjudiqué la visión de esa noche a mis importunidades; antes de irme pregunté a gente de Mechuque si ahí ocurrían cosas "paranormales", pero todos evitaron dar una respuesta concreta. Yo sabía que mentían o que, más que mentir, no iban a confiar información a una extraña.

Después de esa segunda noche no aguanté más en este lugar; tomé mis cosas y seguí mi camino. Sabía que el mensaje había sido claro: yo no pertenecía a esa parte de la isla.

Tercer relato:

Cuando estábamos en Cuarto Medio fui con mi papá a un casamiento por Quicaví. Empezamos a andar en la camioneta camino al casamiento; obviamente, como era campo no cachábamos muy bien donde estábamos, donde era; nada señalizado. Resulta que nos perdimos, po', y llegamos a una especie de camino sin salida. Había una casa y nos bajamos a preguntar, y cuando nos bajamos se paró un pájaro negro en el capó; y, ya po', todo bien, pero de repente vimos que empezaron a llegar muchos pájaros negros a rodear la camioneta; y con el miedo, lo único que hicimos fue apretar cue'a, tú cachay, que te empiecen a rodear muchos pájaros y, más encima, negros, y en Chiloé, es para cagarse de miedo. Después de eso, ni ahí con ir al matrimonio.

Los tres relatos expuestos anteriormente poseen una esencia que los unifica, esta es, la construcción hermética del espacio, puesto que el imaginario de los brujos que se crea está centrado profundamente en la territorialidad de una presencia presente-ausente. Actualmente no se necesita ver o palpar el imaginario, sino que basta con sentirlo, como ocurre en los relatos: «si uno se pone a hablar de cosas negativas o de fantasmas, etc., atrae el mal augurio, malos espíritus», «era una zona muy cargada, el ambiente estaba muy cargado, muy negativamente, muy pesado», «apenas oscurecía, el pueblo cambiaba energéticamente», «la segunda noche no pude dormir porque me sentí mal: tuve visiones de un pájaro que llegaba enojado, aleteando y gritando con toda la furia posible; acto seguido aparecía un viejo que me decía, sin hablar (algo así como que se metía en mi cabeza), que tenía que irme de allí, que ese "no era mi lugar"». Si bien el sentir y sugestionarse viene de tiempos remotos, cuando era posible presenciar a seres mágicos con naturalidad, se puede decir que actualmente tiene mayor cabida. Esto se debe a que el imaginario pasa a una nueva cultura, donde las nuevas conciencias y formas de pensamiento quedan atadas a la vivencia misma del hecho; esta es, la particularidad del mito chilote.

Lo anterior está reflejado expresamente en el poema "La mujer que hablaba con el aire", donde el sujeto poético construye un ambiente cargado de fantasmas desde el comienzo de la composición prosaica hasta su término. Manifestando en profundidad sus remembranzas edificadas en base a las sensaciones que acontecieron en su hora, y en el momento de recordarlas vuelve a revivir el mito, ya que la memoria es una "corriente de pensamiento continua[,] puesto que retiene del pasado solo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene" (pp. 213-214)[52]. En este caso se produce una continuidad con el pasado, dado que el hablante lírico retuvo sus recuerdos y, al momento de afrontarse nuevamente a ellos, revive el imaginario brujeril. De esta forma, lo que permite la conformación de los relatos contemporáneos rescatados de la tradición oral es la existencia de la memoria colectiva. En la narración de la joven extranjera, esta logra formular un concepto, producto de lo que ha escuchado sobre la isla y desde lo que vivió de ella. Esta concepción foránea se convierte en un aspecto enriquecedor para el imaginario de los brujos, dado que acentúa el conocido exotismo del Archipiélago. En palabras de Carlos Trujillo, en el Prólogo a *Crónicas de Chiloé*, "los mitos se hacen realidad y la realidad el mito que se vive cada día" (p. 6)[53].

Conclusión

Considerar la sociedad isleña sin la magia de su oralidad es como extirparle su carácter mitológico. Es esto, efectivamente, lo que Sergio Mansilla rescata en los poemas brujeriles de *Cauquil*. Las historias que escuchaba cuando niño y la magia de los sucesos que le acontecieron crean una poética intensa y profunda, la cual va desglosando particularidades, tradiciones y cultura del pueblo isleño. Por ello, la importancia del relato hablado, dado que permite crear posibilidades de mundo que la memoria colectiva y también la literatura harán perpetuar.

La importancia de preservar el mito es que constituye el pasado y el presente de la cultura chilota, puesto que estos cimentan sus orígenes y conocimientos en elementos extraídos de la mitología; esta, a su vez, se nutre de la naturaleza que se encuentra en el ambiente isleño. Por lo que se hace imposible imaginar la identidad del Archipiélago sin su fantástico imaginario repleto de fuerzas mágicas que, cada vez que son enunciadas, se eternizan, dado que poseen sentidos propios y únicos. Sentidos que, a través de las voces de sus relatores, van dejando huellas, las cuales transmutan y permiten la

[52] Maurice Halbwachs, *Op. Cit.*, pp. 213-214.
[53] Mario Uribe, *Crónicas de Chiloé*, Castro, Ediciones Aumen, 2003.

recreación de una realidad viva. Esto significa que "aún es posible [estudiar el mito] desde la creencia latente de su gente" (p. 7)[54].

Es por ello que la memoria colectiva del chilote cumple un rol trascendental, ya que permite el enriquecimiento y la reconstrucción del imaginario, haciendo que las imágenes se implanten a lo largo del tiempo. Función instaurada en los poemas trabajados de Mansilla, donde la oralidad construye múltiples universos cargados de identidad y la literatura ayuda a evocar las nociones mágicas del recuerdo. Asimismo ocurre con la conformación de los brujos en el sustrato histórico, ya que constituyen parte del carácter identitario de la sociedad chilota, lo cual se acentúa con las declaraciones de los reos realizada en el siglo XIX. Sin embargo, la potencia de este acontecimiento radica en cómo la sociedad significó aquel momento y, por consiguiente, lo atribuyó a la necesidad de explicar los sucesos de la cotidianeidad, de alguna forma. Es así como la presencia del imaginario de los brujos adquiere lugar dentro de la identidad isleña, puesto que son la figura utilizada para entender el por qué y cómo ocurren los malos sucesos.

De acuerdo a lo anterior es que los relatos extraídos de la tradición oral contemporánea funcionan como nuevas voces de un imaginario que viene perpetuándose por largo tiempo. Además, se rescata un factor que se presenta tanto en el poemario *Cauquil* como en los relatos reseñados, este es, la noción sensorial que da sentido al mito y, con ello, al imaginario que aún se vive en el cotidiano del Archipiélago. Mientras más maravilloso y mágico sea, se vuelve más verdadero y creíble.

Bibliografía

Bravo, José, "La cultura chilota y su expresión territorial en el contexto de la globalización de la economía", Memoria para optar al título profesional de Geógrafo, 2004.

Cárdenas, Renato, *El libro de la mitología*, Punta Arenas, Atelí y Cía, 1998.

Cavada, Francisco, *Chiloé y los chilotes*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1914.

Chiloé. Brujos - Entierros y Piratas, Ancud, Ediciones Victor Naguil, 2000.

Chiloé. Historia. Mitología, Ancud, Ediciones Victor Naguil.

Deleuze, Gilles, Tr. Carlos Restrepo, "Causa y razones de las islas desiertas", *Diferencia y repetición*, París, Les Éditions de Minuit, 1989.

Eliade, Mircea, Tr. Luis Gil, "Capítulo I", *Mito y realidad*, Barcelona, Labor. S.A., 1991.

[54] Francisco Gálvez y José Hernández, *Op. Cit.*

Gálvez, Francisco y Hernández, José, "La sobrenaturalidad como explicación de la realidad: mito, magia y brujería en Chiloé", XV Congreso Internacional de Humanidades, Palabra y Cultura en América Latina, Herencias y desafíos, 2012.

Halbwachs, Maurice, Tr. Amparo Lasén Díaz, "Memoria colectiva y memoria histórica", *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Publicado por Centro de Investigaciones Sociológicas, Nº. 69, 1995, pp. 209-219.

Historias de fogón, Programa de Pasantías Nacionales, Ministerio de Educación de Chile, Castro, 2007.

Los brujos de Chiloé. Célebre proceso del Juzgado de Ancud. Declaraciones de los reos, Santiago de Chile, Casa editora de Ponce hermanos, 1908.

Mansilla, Sergio, *Cauquil*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2005.

_____, "Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña", 2009, Web, 20 de octubre de 2015.

Marino, Mauricio, Osorio, Cipriano, *Juicio a los brujos de Chiloé*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas, 2014.

Martinic, Sergio, *Saber e identidad popular*, Ponencia en III Seminario Latinoamericano de Investigación Participativa, Sao Paulo, 1984.

Memoria chilena, "Proceso de los brujos de Chiloé", Web, 15 de noviembre de 2015.

Mitos. Leyendas. Chiloé, Ancud, Ediciones Victor Naguil, 2001.

Montecino, Sonia, *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, apariciones y encantos*, Santiago de Chile, Catalonia, 2015.

Ong, Walter, Tr. Angélica Scherp, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Quintana, Bernardo, *Chiloé mitológico*, Web, 1 de diciembre de 2015.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego, 2008.

Román, Viola, "Aportes antropológicos al tema de los mitos chilotes". En *Aiesthesis*, Nº 17 (Departamento de Estética, Facultad de Filosofía, Universidad Católica de Chile), Santiago, 1984, pp. 54-70.

Romo, Manuel, *Memoria chilena. Diccionario de la brujería en Chiloé*, 1989.

Valenzuela, Fernando, "La enfermedad de todos en el cuerpo propio: Brujería y performatividad del tribunal de la raza indígena en Chiloé", 2013, Web, 20 de octubre de 2015.

Vicuña, Julio, *Mitos y supersticiones*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1915.

Uribe, Mario, *Crónicas de Chiloé*, Castro, Ediciones Aumen, 2003.

ALEJANDRA PIZARNIK Y LO INDECIBLE POR LA PALABRA

*Natalia Neo Poblet**

El poema que no digo,
El que no merezco.
Miedo de ser dos
Camino del espejo:
Alguien en mí dormido
Me come y me bebe.
(Alejandra Pizarnik)

Freud decía que la ciencia moderna aún no ha producido una medicina tranquilizadora tan eficaz como lo son algunas palabras bondadosas. Podríamos decir que la disciplina que más trabaja en esta dirección es la poesía. Ahora bien, ¿es posible cruzar poesía y psicoanálisis? ¿Pueden dialogar?

Poesía y psicoanálisis son dos disciplinas distintas, sin embargo, ambas tienen en común que trabajan con la lengua. Por lo tanto, la poesía como el psicoanálisis bordean siempre la posibilidad de no decirlo todo, de enfrentar lo indecible por la palabra.

Por otra parte, Lacan decía que "el artista nos lleva siempre la delantera"[1].

Se da un trabajo con la palabra tanto en el psicoanálisis como en la poesía, trabajo que implica un reconocerse en eso que nos viene dado, en eso donde estamos fuertemente determinados, ya sea por los mandatos sociales, por el contexto social, como por la moral. Es aquí donde uno está *hablado* por el otro. Somos hijos del lenguaje y somos lo que han dicho de nosotros. Será luego tarea de cada uno escribirse de otro modo, y es aquí donde cada uno deberá inventarse su propia lengua. Es así como ambas disciplinas hacen una revuelta del lenguaje que implica una invención propia de la lengua.

La poesía y el psicoanálisis posibilitan la invención de una lengua propia

Hay dos propiedades del lenguaje que me interesa destacar. Por un lado, el lenguaje representa, otorga sentido. El pensamiento es bidimensional, se maneja en oposición (es blanco o negro, es malo o bueno), y también en términos de causa y efecto. Y, por otro lado, hay una inadecuación propia del lenguaje, es decir, que nunca llega a poder decirlo todo.

---

* Licenciada en Psicología en la U.B.A. Clínica Psicoanalista.

[1] Lacan, Jacques, *Intervenciones y Textos 2*, "Homenaje a Marguerite Duras. Del rapto de Lol V. Stein", Buenos Aires, 1988, Editorial Manantial, p. 66.

[…] *no*
Las palabras
No hacen el amor
Hacen la ausencia […]

Aquí Alejandra Pizarnik, que es la autora que presentaremos biográficamente más adelante, muestra cómo hay un intento en el uso del lenguaje que busca que no haya mal-entendido, que haya comprensión, entendimiento entre los seres parlantes. Pero, a la vez, el lenguaje nunca puede decirlo todo y el equívoco es inherente al uso mismo del lenguaje. El ser hablante cree en el lenguaje como comunicación, pero al mismo tiempo experimenta su propio fracaso.

y que es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo

Tanto la poesía como el psicoanálisis intentan equivocar a la palabra. Lacan dice en uno de sus seminarios: "Deshacer con la palabra lo que se ha hecho por la palabra"[2].

El sujeto está construido por el lenguaje. Es lenguaje. Somos hijos del lenguaje. Ya desde antes de nacer hablan de nosotros, nos ponen un nombre y es el otro quien nos nombra. Somos lo que dicen de nosotros. Por eso, el sujeto se va construyendo a partir de lo que le han dicho. Hay veces, sin embargo, que se produce una otra o nueva lengua. Puede surgir en el transcurso de un análisis psicoanalítico y/o cuando se crea una novela, un poema, una partitura, un cuadro.

Por lo general, en un análisis psicoanalítico se produce una revuelta del lenguaje. Espacio que posibilita y propicia la descolonización de lo que han dicho de nosotros. Esta nueva *otra lengua* transforma algo de lo dado, algo de lo establecido, algo del sentido común. Es cuando se produce una ruptura con el sentido prestablecido. Es decir, cuando se produce otro anudamiento; y la poesía es y funciona desde este punto: cuando se escribe desde un lenguaje propio, aparece la poesía.

[2] Lacan, Jacques, *El Seminario 25: El momento de concluir*, Versión Inédita, p. 2.

La poesía y el psicoanálisis como creadores de realidades

El psicoanálisis construyó tres registros para abordar al sujeto: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Hay una fusión entre lo imaginario y lo simbólico: 'Eso es eso'. Hay una dependencia entre lo imaginario y lo simbólico. Esa es la representación.

Lo simbólico adhiere a la función del lenguaje, sobre todo a la del significante. Para el psicoanálisis los significantes condicionan el síntoma. Mientras que lo imaginario, opera como si fuese el registro del yo, con todo lo que eso implica de desconocimiento, de alienación, de amor, de agresividad y de identificación. Mientras que lo real, es aquello que queda por fuera de lo simbólico, es decir, lo insimbolizable. Cuando hablo de *real* me refiero a aquello imposible de ser simbolizado. Lo real es lo indecible.

La poesía no representa, más bien presenta. Presenta, porque le da realidad a eso simbólico fusionado con lo imaginario. La poesía presenta, porque rompe con ese simbólico que va ahí a representar la imagen. La poesía rompe con el sentido dado y preestablecido.

Otra forma de decirlo, es que se produce esta nueva lengua cuando hay un pasaje de la lengua materna a una nueva otra lengua. Otra forma de *decirlo*: se produce un agujereamiento de lo simbólico. Con *lengua materna* me refiero a ese 'somos hablados'. La lengua es del otro, no es propia.

Esta nueva lengua implica un nuevo anudamiento que incluye a lo real. Se pasa del 'eso es eso' a 'lo otro de eso mismo'. Este pasaje implica un agujereamiento de lo simbólico. Es ahí donde se produce aquella nueva lengua y donde el sujeto logra inventarse esa lengua propia.

La poesía induce una armonía en la discordancia. Es un claro exponente de que la escritura bordea esa imposibilidad de lo que nunca puede llegar a escribirse por el lenguaje mismo. Escrituras que bordean lo real y, al bordear lo real, también otorgan realidad.

La poesía bordea esa imposibilidad, pero, a la vez, trabaja sobre el lenguaje y trabaja al lenguaje. Es aquí donde podemos ubicar un doble juego en la poesía: por un lado, ofrece un sentido nuevo y, al mismo tiempo, muestra cómo el lenguaje en un poema dice más de lo que el lenguaje puede alcanzar a decir. Marca un efecto de sentido y, simultáneamente, un efecto de agujero. Rompe con el sentido, produciendo ahí un agujero. La palabra, por un lado, cubre ese vacío y, por otro lado, lo devela. Dice ahí donde no se puede, toca lo real cuando justamente lo real no puede ser tocado por la palabra, solo circunscripto y bordeado.

La poesía es imposible de explicarla y describirla. También es un acto de rebeldía en el lenguaje. Es revolucionaria de la realidad, y no de invenciones meramente verbales. La misión del poeta: nombrar lo que no se deja decir, lo que se rehúsa al lenguaje hasta la aversión, lo innombrable.

Considero que en la poesía hay testimonio, testimonio de eso 'íntimo'. Es testimonio. La poesía es experiencia y lenguaje y, a la vez, una experiencia del lenguaje. Lacan decía que la interpretación debería ser poética. No se refería a lo bello, sino que al deslizamiento de la letra. Si hay corrimiento de la letra, se dice otra cosa, por tanto, pasa otra cosa. Ambas disciplinas tienen un punto en común porque le hacen algo al lenguaje. Paralelamente coartan el sentido, produciendo esto un efecto de despertar. Tanto el psicoanálisis como la poesía no explican, ni representan, sino que presentan.

La poesía, como el psicoanálisis, dan testimonio de la *extimidad*, tanto para el que escribe como para el que lee. El que escribe, lo hace desde una intimidad que es para ser leída luego por otros, y hasta se vuelve ajena, porque circula. Y, a la vez, el lector, cuando lee, se encuentra pensando: "pero esta poesía habla de lo que me pasa a mí". Y, sin embargo, es una palabra ajena.

Encontramos a la *extimidad* también cuando señalamos que la lengua materna ya es extranjera, porque es la lengua del otro. Y es ahí donde el análisis psicoanalítico hace ese trabajo de descolonizarse de las palabras de otro, para inventar su propia lengua: ese es el efecto de la poesía como tal, la invención de su propia lengua. La poesía es un acto de descolonización. Es un modo de tratamiento del lenguaje, igual que el psicoanálisis: trabajan sobre el lenguaje para posibilitar ahí un nuevo, *otro modo*, de usar el lenguaje.

¿Quién fue alejandra pizarnik?

Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936) fue hija de un matrimonio de inmigrantes judíos de Europa del Este. A sus diecisiete años inició estudios de filosofía y periodismo, y no terminó; más tarde se inscribió en la carrera de letras, que también abandonó. A sus diecinueve años publicó su primer libro: *La tierra más ajena*. A este le siguieron: *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), Árbol de Diana (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). Entre 1960 y 1964 vivió en París, donde hizo amistad con Julio Cortázar y Octavio Paz. Al regresar a Buenos Aires obtuvo el Premio Fondo Nacional de las Artes y la prestigiosa Beca Guggenheim. Alejandra se quitó la vida en 1972, a sus 36 años.

¿Qué le hizo alejandra pizarnik al lenguaje?

Alejandra Pizarnik escribe desde la frontera de lo indecible. En su escritura uno puede percibir que ella dice lo indecible. Ella va hasta el límite de la palabra. Empuja los límites de la palabra porque se para en la orilla de lo indecible. Fuerza al lenguaje y lo mueve: su escritura presenta momentos de

afánasis, de elipsis, de torsión, de dislocación del sujeto, de desdoblamientos, y también alterna entre la primera persona y la tercera.

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe.

Pizarnik mantiene una intensa relación con las palabras, hay en ella una búsqueda en la perfección de la misma y una imperiosa necesidad de expresión estética. Ella hace de la poesía una suspensión y, a la vez, un movimiento incesante.

Palabra por palabra
tuve que aprender
las imágenes
del último otro lado.

Su poesía deja ver la extrema y ajustada condensación e intensidad y síntesis de cada palabra que compone su poema. Considero que la poesía la terminó escribiendo a ella. Su escritura la reinventó. Ella fue su propia invención. Su proceso escritural nos muestra cómo ella es su propio lenguaje. Cómo ella inventó su lengua. Y, a la vez, esta invención de su propia lengua devino su propio sostén.

Algo caía en el silencio. Un sonido de mi cuerpo. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.

Pareciera que el lenguaje la invade (ese lenguaje que se impone y viene de adentro) y que ella se opone a esa invasión. Considero que su manera de oponerse es haciendo de ella un personaje: la niña, la pequeña náufraga, la difunta, la viajera. Es así como se nombra en sus poemas. Su escritura la nombra.

solo la sed
el silencio
ningún encuentro
cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra.

No hay que dejar de tener en cuenta el humor de Alejandra. El humor también es un modo de hacerle algo al lenguaje. Ella trabajó al lenguaje y habitó así uno de los mejores mundos posibles: la palabra.

> […] El mozo del café me preguntó: "¿Y? ¿Hoy también opina que la vida es mala?". Y se rió bondadosamente. Yo lo miré y solo se me ocurrió que usa dientes postizos. Me dio un acceso de risa.
>
> Le dije a Arturo: "Usted me hace fama de melancólica". Contestó: "Es que te quiero mucho"[3].

En una de sus notas de su *Diario* dice: "[…] para trascender el lenguaje debo antes hacerlo mío"[4]. Si nacemos de la inadecuación propia del lenguaje y somos hablados por el otro y, al mismo tiempo, el lenguaje nunca puede nombrarlo todo, es ahí, entonces, donde la poesía y el psicoanálisis son dos vías de salida para escapar de la opresión del lenguaje. Si la poesía es lenguaje y, a la vez, lo trasciende forzándolo, se crea otro mundo porque va más allá del mismo y traspasa sus límites. Así que, a seguir leyendo y, por sobre todas las cosas, a seguir escribiendo para poder reinventarnos, día a día, con nuestra propia lengua.

[3] Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Edición a cargo de Ana Becciu, Editorial Lumen, 2012, Buenos Aires, p. 58.

[4] Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, op. cit., p. 101.

Bibliografía

Pizarnik, Alejandra, *Obras Completas*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1990.

_____, *Diarios*, Editorial Lumen, Buenos Aires, 2010.

Lacan, Jacques, *Intervenciones y textos 2*, "Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein", Editorial Manantial, Buenos Aires, 1988.

_____, *Intervenciones y textos 2*, "La tercera", Editorial Manantial, Buenos Aires, 1988.

_____, El *Seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009.

_____, El *Seminario 25: El momento de concluir*, Versión Inédita.

_____, *Mi enseñanza*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.

ABIGAEL BOHÓRQUEZ: UN CLÁSICO DE LA POESÍA MEXICANA

*Gerardo Bustamante Bermúdez**

En 1957 Abigael Bohórquez (Caborca-Sonora, 1936; Hermosillo, Sonora, 1995) publicó su famoso poema "Llanto por la muerte de un perro" en el número 11 de la revista *La Palabra y el Hombre*, de la Universidad Veracruzana, en México. En 1962 haría lo propio en el número 21 de la precitada publicación, cuando aparece su "Carta abierta a Langston Hughes", homenaje al poeta estadounidense, símbolo de la libertad, la resistencia y la dignidad de la comunidad negra. Se trata de dos poemas en los que el yo lírico pone énfasis en la deshumanización del hombre, en la crueldad, así como en la exclusión por motivos de clase social y raza. Esta visión del poeta comprometido con la palabra y con el contexto nacional e internacional dio como resultado la aparición de libros como *Acta de confirmación* (1966) y *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* (1967). El periodo de la Guerra Fría, Hiroshima, Vietnam, así como las dictaduras en Latinoamérica durante el siglo XX, son tópicos que encuentran espacio en la poesía de Abigael Bohórquez, nacido el 12 de marzo de 1936, en Caborca, Sonora.

El compromiso político de Bohórquez se traduce a partir de su crítica a las desigualdades sociales, por eso en *Acta de confirmación* hace una revisión sobre las ideologías imperantes o derrotadas, sobre el sentido de los sueños sociales, las utopías de un mejor mañana.

Los grandes paradigmas ideológicos, las dictaduras en América Latina y el fascismo son asuntos que provocan la protesta poética del autor mexicano. Su voz —jamás considerada como poesía panfletaria— es una contribución utilitaria que se advierte como su resistencia intelectual y creativa que se fija en el discurso literario con la finalidad de dialogar con el lector latinoamericano. Bohórquez hace una revisión de la función del luchador social, el artista, el educador, pero también de los hombres y mujeres de a pie; por eso, en *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* le rinde homenaje al luchador morelense Rubén Jaramillo, a los músicos Silvestre Revueltas y Claude Aquiles Debussy, a los artistas plásticos Saturnino Herrán y José Guadalupe Posada, también a Justo Sierra, el gran educador mexicano.

* Doctor en Letras por la UNAM, maestro en Letras Mexicanas por la misma institución y Licenciado en Letras Hispánicas por la UAM.

Con *Acta de confirmación* y *Canción de amor y muerte…*, Bohórquez sostiene que las artes y la educación son los vehículos para replantear la realidad social y hacer frente a las emergencias, incluso antes que el recurso de la lucha armada, por eso en "Manifiesto poético", afirma:

Canto al hombre del mundo
por el dedo en las llagas de su estatua,
de su hambre y de su hombría;
si no tiene mi verso
sonido de martillos levantando edificios,
cantos de obrero en marcha,
ímpetu de azadón,
pico y máquina de coser,
si no viene mi verso
a decir las verdades del hombre
no me sirve.
Es todo[1].

La figura de Bohórquez ha sido durante décadas olvidada por los manuales de crítica e historia literaria; su aparición antológica durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado fue nula. Por fortuna, goza de un gran número de lectores y admiradores de su poesía y teatro, motivo por el cual su legado comienza a reeditarse después de varias décadas de estar agotado no solo en librerías, sino en bibliotecas públicas. El poeta mexicano fue un escritor a contracorriente, siempre consecuente con los discursos que el poder político y cultural le reservó como castigo a su disidencia no solo ideológica, sino sexual. El legado del poeta mayor de Sonora está también en la libertad del hombre que ama a otros hombres —particularmente, jóvenes— y que utiliza la poesía como medio de expresión para revelar sus vivencias amorosas, sus dolores, pero también sus prácticas sexuales. Y lo hace sin ningún recato al pudor o mojigatería de los moralistas. La poesía de Bohórquez es valiente por libertaria; son sus palabras un legado para las nuevas generaciones, pero, también, son una provocación y un reclamo a sus amantes, como se puede observar en los siguientes versos.

[1] Abigael Bohórquez, "Manifiesto poético", *Acta de confirmación. Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles*. Edición, estudio y notas de Gerardo Bustamante Bermúdez. UACM, México, 2015, p. 68.

Dicen que tenías algo que darme
pero te dio por rematarlo
en el esfínter más guango del ejido;
por lo pronto
tu amor
desaforadamente me lo invento
por donde solo vive
mi más encabronada soledad.
I ain't care.
Get on your knees and enjoy it[2].

Este poema, publicado en 1990, es producto de una afrenta amorosa y un desdén por parte de su interlocutor; pero en 1976 Bohórquez utilizaba la poesía sinestésica y los neologismos para confesar su amor, como en este poema titulado "Primera ceremonia".

primaverizo yaces,
deleital y ternúrico,
y nadie es como tú, cervatillo matutinal,
silvestrecido y leve.
Aparentas dormir
y una sonrisa esplende tus pupilas;
quedo sin mí.
Tú veranideces,
cuando mis manos desdoblan su pobreza
y tocan tus cabellos dóciles, como el agua
y me tiendo a tu lado.
Desnudo te descubres; desnudo estoy allí;
suspenso, trémulo,
desamparado como la noche del misérrimo;
ayuno y mórbido:
qué puedo hacer, enceguecido y mudo,
atado de estupor,
maravillado?
mantienes tu mirada fresca y feroz,
sedienta de antemano;
resplandeciendo en la devoradora oscuridad:

[2] Abigael Bohórquez, *Poesía en limpio*, México, Universidad de Sonora, México, 1990, p. 175.

tu sexo,
húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso,
con el recuerdo herido todavía
de la primera masturbación y el receloso orgasmo,
y tus labios suntuosos
temblando un hálito que ya no necesita
el niño aquel que eras,
y tu cuello miro que pulsa las cuerdas
del corazón, no sé si el tuyo, el mío,
y ninguna palabra pronunciamos,
ninguna a mi favor;
no hay gracia para mí.
Deja que diga no tu pecho núbil,
duro lugar de la salud,
marejada que nadie detendrá,
retén su amor, su odio;
tu modo de ser tú casi me lame,
calor de perro, ojos de ganso, hermano de caballos;
me viene encima tu sazón,
la rotación novicia de tu ombligo,
tu almíbar de estar hecho
veloz, inmóvil, lento, prensil, inapresable;
tiendo una mano: existes;
tus muslos, golpe a golpe, se separan,
se encuentran, se encajan, se unifican,
se hace una brecha ardiente en el revuelo
de la sábana;
no hay piedad para mí.
Tus dientes caen, degüellan,
rindo el sentido.
Tómame.
deshónrate, sométeme, contrístate, obedéceme,
enloquece, avergüénzate, desúnete, arrodíllate,
violéntame, vuelve otra vez, apártate, regresa,
miserable, amor mío, lagarto, imbécil, maravilla,
precipítate, aúlla.

De pronto, tú, el relámpago,
abierto, florecido, restallante,
arriba, abajo, encima, dónde?,
hiendes la oscuridad,
y adentro:

llueves.

Al paso de las décadas, los lectores de su obra se siguen preguntando cuáles fueron las motivaciones que tuvieron sus contemporáneos —entre ellos los críticos literarios que escribieron la historia de la poesía nacional del siglo XX— para eliminar su nombre, ningunear al fiero poeta del norte de México, aquel que se mantuvo al margen de los grupos literarios que se aplauden a sí mismos, se conceden premios literarios, se agrupan en instituciones e inauguran pasarelas *snob* en nombre de la poesía. ¿Es acaso necesario pertenecer a un grupo literario en el poder para poder tener presencia y difusión? ¿La obra de un autor se defiende por sí misma o se mitifica a través de la propaganda de amigos, críticos y promotores? Las reflexiones sobre el tema posibilitan, al paso de las décadas, deconstruir el concepto de canon literario mexicano y reescribir la historia literaria nacional desde los parámetros de la estética literaria, por ello es necesario que los estudiantes de las facultades de letras revisen de forma crítica el manido concepto de *canon* y realicen artículos y tesis que permitan revalorar a ciertos autores borrados intencionalmente de la historia literaria mexicana. En el caso de la antología *Poesía en movimiento* (1966) y *Ómnibus de poesía mexicana* (1971), la ausencia de Bohórquez es absoluta. Quizás su poesía bellamente contestataria no cabía en las páginas preparadas por los antologadores, todos ellos registrados en los manuales de la historia literaria mexicana, particularmente en el libro *Literatura Mexicana*, preparado por José Luis Martínez y Cristopher Domínguez Machael para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

La vida laboral y literaria de Bohórquez no había sido nada sencilla en la Ciudad de México, geografía a la que llegó en 1954 por primera vez. Regresó a Sonora por algunos periodos de tiempo, en donde lo mismo escribe y monta su teatro, conduce una estación de radio y labora como cantante en el Chulavista, una cantina ubicada en la zona de tolerancia, en San Luis Río Colorado, muy cerca de la frontera con Estados Unidos. Allí nuestro poeta era presentado con el nombre de *Electra Vidal* y cantaba, principalmente para los braceros, canciones de Lola Beltrán, Chelo Silva e Irma Serrano. Quizás estas experiencias, así como la admiración del autor hacia ciertas figuras de la música vernácula, hicieron posible que, al final de su vida, el poeta dejara el registro-homenaje a Lola Beltrán en una serie de poemas a manera de jitanjáforas, mismos que la Universidad de Sonora publicó en el 2005 bajo el título *Poesía inédita*.

En 1959, Bohórquez vuelve a la Ciudad de México, se instala de forma permanente, primero en la calle Guerrero, luego en la calle de Donceles 24. En 1970 el poeta se traslada a Milpa Alta, provincia al sur de la ciudad, siempre en compañía de su madre, doña Sofía Bojórquez García. El último domicilio de Abigael Bohórquez en esa suerte de exilio, fue Chalco, en el Estado de México, en la calle Obregón, en donde vivió de 1975 a 1990.

Cuando llega a la Ciudad de México y obtiene un empleo como mecanógrafo en el Departamento de Difusión del INBA, gracias al apoyo de don Jaime

Torres Bodet, ya tiene una incipiente carrera literaria; había montado algunas de sus obras en San Luis Río Colorado, además contaba con los poemarios *Ensayos poéticos* (1955) y *Fe de bautismo* (1960), este último poemario había sido premiado en 1957 en el Concurso del Libro Sonorense. A partir de ese momento, vendrían varios libros de poesía importantes como *Las amarras terrestres* (1969), *Memoria en la Alta Milpa* (1975) —finalista en los Juegos Florales de Poesía Aguascalientes—, *Digo lo que amo* (1976) y *Desierto mayor* (1980).

En agosto de 1980 fallece doña Sofía Bojórquez, quien quedó registrada en varios poemas, como "Anécdota". La relación entre madre e hijo se traduce en una relación entrañable; por eso la ausencia materna significa una suerte de mutilación, así lo hace saber en el poema inédito, "Naufragancias", dedicado a doña Sofía:

Náufrago de fragancias naufragozo
rescoldo de mamá deshabitado,
no me acuerdo no quiero el arruinado
solar de aquellas eras pavoroso.

Hasta llegada escombro la memoria
morir por no morir de estar viviendo,
de estar vivirmorir por no muriendo
me soy de su bitácora mortuoria.

Y me era y me estoy y así me sigo
luctuoso de llorar lo malhadado;
insaciable de trapo me infatigo

tarumba de vivir lo infortunado;
y me aúllo y me hilacho y me atosigo
desde muerta mi madre: desmadrado.

Después de la muerte de su madre Bohórquez vivió siete años más en Chalco, luego dejó la capital del país y viajó a Hermosillo para instalarse en la calle Bernardo Reyes, en una diminuta habitación de una sección de viviendas arrendadas. El autor llevaba el manuscrito de varios poemarios que en 1990 la Universidad de Sonora publicó bajo el título de *Poesía en limpio*. Este libro revela la antítesis del dolor y el placer, pues encontramos la experiencia del yo lírico que se siente avejentado y que es consciente de la marginalidad literaria que padeció. Se enuncia como huérfano, se le advierte furioso por el medio literario tan en descomposición y en plena efervescencia de corruptelas:

Sé por qué me sepultan,
pero han crecido mis uñas y este lápiz
para garabatear y rasguñar

en las cultas peinetas de ti, de todos,
penúltimas memorias,
[…]
sigo siendo el hazme reír,
quienes dictaminan y tasan,
zurcen, tijeretean y opinan divinidades de sí mismos,
saben que desciendo de otra raza de bestias,
de gruñido distinto;
pero se siente gacho;
como que nadie sabe nadie supo
dónde vino pero muy a menos
el tigre en su perrera[3].

A pesar de esta experiencia, su regreso a Sonora será productivo, particularmente por la escritura de los poemarios *Navegación en Yoremito* (1993) y *Poesida*, publicado de manera póstuma. Con el primero obtuvo el Premio Clemencia Isaura, en Mazatlán, Sinaloa. El segundo ganó el Premio Internacional de Poesía convocado por la UNAM, la Organización Panamericana de la Salud y el CONASIDA en 1992; sin embargo, ni el libro fue publicado en su momento, ni le entregaron el premio en efectivo al poeta. Ya en Sonora, Bohórquez imparte talleres de poesía y voz, así como de composición en la Universidad de Sonora. Escribe una columna en *El Independiente*, cuyo título fue "De domingo a domingo de vengo a ver", publica en revistas locales y en el periódico *Opinión*. Con estas actividades sostiene su precaria economía. El mundo de Abigael para ese momento fue la escritura y la festividad de la vida, el amor y el placer con su amante Yoremito o Éster, a quien inmortalizó en una serie de poemas en los que Bohórquez hace un diálogo intertextual con la poesía andaluza. Particularmente con la lírica mozáraba, las jarchas, los romances del siglo XIV al XVI, manifestando también su perfecto conocimiento de la poesía pastoril:

DE CÓMO LOS PASTORES SUELEN ABANDONAR SU HATO PARA APOSENTAR OTRAS OVEJAS DE MEJORES MAESTRÍAS EN USOS DEL OTRO AMOR

Dexó sus cabras el zagal y vino:
¡qué resplandor de vástago sonoro!
¡qué sabio verdecer sus ojos mansos!
¡qué ligera y morena su estatura!
¡qué galanura enhiesta y turbadora!

[3] Abigael Bohórquez, *Poesía en limpio*, México, Universidad de Sonora, p. 18.

¡qué esbelta desnudez túrgida y sola!
¡qué tamboril de niño sus pisadas!

Dexó sus cabras el zagal y vino…
ah, libertad amada, dixe,
este es mi cuerpo, laberinto, avena,
maduro grano que arderá en tus dientes,
esquila, choza, baladora oveja,
tecórbito y aceite, paja y lumbre:
¡baxa de llamarme, a reprenderme, a herirme,
a serenar turbadas hendiduras!

¡Baxa, pupila de avellana, baxa,
rústico centelleo, ráfaga de rocío,
colibrí de ardimentos,
soy también tu ganado! Ven, congrégame,
descíñete, sorpréndeme
asido a tu cintura, dulce ramo,
caramillo de azahares en mi boca.
……
Y, ante mis ojos,
como un tañido de frescura,
triunfal y apasionado desconcierto,
emergió de sus piernas, trascendiendo
hacia todos mis dedos como galgos,
liebre espejante, mórbida espesura,
la suntuosa epidermis respirando,
temblando, endureciéndose
en la gallarda péndola
el orgulloso endurecido bronce
de su intocada parte de varón:
estallido, mordisco, ávida lengua, indómito pistilo,
pródigo arquero,
dulzorosa penetración,
novilúnido semen plenamar de su espasmo,
de su primer licor abeja de oro,
se me quedó en el pecho, pecho a tierra,
un gemido de manso entre los álamos.
Luego estuvimos mucho tiempo mudos,
vencedores vencidos,
acribillados, cómplices sobre las pajas ásperas:
él junto a mí sonando todavía
y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza.
……

Recordé que se olvida,
que no se dixo nada
más.
Dexó sus cabras el zagal y vino.
¡Qué blanco,
qué copioso
y dul
ce
vino!

Con la prematura muerte del poeta, ocurrida entre el 26 y 27 de noviembre de 1995, el nombre de Abigael Bohórquez comenzó a circular; su destino poético está por redescubrirse en el siglo XXI, pues su obra dramática y poética lo convirtió, a partir de su muerte, en un clásico al que revisitan particularmente los jóvenes lectores y escritores. Bohórquez es quizás el último poeta maldito del México del siglo XX. Siempre fue consecuente con su discurso político, sexual y libertario; su afanoso corazón dejó de latir, pues el poeta falleció de un infarto al miocardio.

Bohórquez dejó una serie de textos poéticos inéditos que ahora ven la luz con motivo de su ochenta aniversario. Aquí un ejemplo escrito en la década de los setenta del siglo pasado.

Digo lo que amo

Si busco estar grávidamente lúcido,
oscuro
láudico
cachondo,
hambriento,
puerta,
inconsolable,
dulce,
porfiado,
lépero,
sarcástico,
desahuciado,
carnal,
a toda madre
digo,
hoy puedo decirlo así.
Silenciosamente,
Amo.

Abigael Bohórquez García falleció en la orfandad editorial y crítica, pero a veinte años de su muerte su obra sigue presente porque él está llamado a ser un clásico de la poesía y el teatro mexicano. Su particular construcción del concepto *arte* prefigura la sobrevivencia de su legado porque se trata de una poesía valiente y libertaria. Abigael le escupe la rabia a sus detractores, a los moralistas, a los escritores y críticos que tanto lo ningunearon en vida; por ello, en 1992 refiere lo siguiente en su discurso "Corazón de naranja cada día", en donde se aparta de sus compañeros de oficio, aquellos que, al cantarle al amor, recurren a la falsedad y confunden la poesía con la retórica y el disfraz. El amor en Bohórquez es libertad poética, por eso sus poemas no se parecen a los de ningún otro escritor de su época:

> El amor ahora no es soñado, ni difuso ni aclimatado: es fuerte, voraz, libre, señor y señoreado, porque los amantes disponen de otras estructuras para el sentir y el actuar en la vida eterna. El lenguaje es maduro, certero, no le tiene miedo a nada. Solo a la mentira, aunque el poeta se ofrezca en holocausto. Libertad no conozco sino libertad de estar preso en alguien. Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina. Libertad del amor, la única libertad que me exalta, la única libertad por la que habré de morir. Y esta libertad la he defendido y la defenderé con tal de conseguir todavía este trozo de vida: "corazón de naranja cada día, si vas envejeciendo más sabroso" como cantara Miguel Hernández, trozo de vida señalado por los arribones empresarios funerales literatíputos suripantones gelatineros mamones agachones musáferos excrementables instituidos parlachifles maripócratas de la cultura aldeana bribones inconclusos asomando feroces sus seudonimatos, andróginos miseria del alma ratas de escritorio sexenales erratas. Paciente, prudente, continente he sido hasta la indiferencia para esos madrotos que desde mi llegada a *su* zahurda siguen como las gallinas del mezquite, cagando el palo, pero si he podido decir todo lo que amo, puedo decir también lo que me asquea, frente al paredón de fusilamiento. Por tal razón, libertad de amor, libertad de conducta, libertad de expresión, pongo un muro de violines —y no precisamente celestiales— entre ellos y mi poesía, dije *POESÍA*, pendejos: grandes piedras refractarias entre su cerebro y mi línea de conducta[4].

La vida literaria de Abigael Bohórquez García está por estudiarse y editarse en los países latinoamericanos. La poesía de este singular escritor alcanza paulatinamente una difusión y recepción en diferentes geografías porque la libertad creadora, la sencillez del espíritu y el don poético son solo para los grandes creadores; Bohórquez es uno de ellos.

[4] Texto inédito, leído en una presentación poética en 1992.

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL PEQUEÑO CÍRCULO. LA CORRESPONDENCIA INTELECTUAL DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA Y ALFONSO REYES

*Marcela Croce**

"Necesitamos poder emanciparnos de América
por unos cinco años"
Carta de AR a PHU, 3 de julio de 1914.

Una figura socrática diseñó Pedro Henríquez Ureña desde su juventud. La formación inusual, aunque no sistemática, en las aulas de Columbia —favorecida por el cargo diplomático que ocupó su padre en la primera década del siglo XX como representante de la República Dominicana en Estados Unidos— fue el acicate definitivo para su tendencia a la lectura, que se convirtió, ya en su veintena, en una inclinación evidente por la erudición. Aunque se obstinó en negarla, entendiendo que era un descrédito para el pensamiento y la originalidad, se la ve brotar a cada momento, tanto en las empresas que encara (antologías, ediciones, artículos y conferencias), como en la correspondencia privada que mantiene con su amigo más próximo, Alfonso Reyes[1].

Tras la estadía norteamericana y un paso fugaz (que se reiteraría poco después) por la isla de Cuba, Henríquez Ureña recaló en México en 1906, a los veintidós años. Era un exiliado relativo, por causas familiares. Su madre, la poeta Salomé Ureña, había sido comisionada informalmente por el educador puertorriqueño Eugenio María de Hostos para crear una escuela de señoritas sobre el modelo de la Escuela Normal de Santo Domingo, dirigida por el propio Hostos, donde se formaron Pedro y su hermano Max, en abierto enfrentamiento al dictador Ulises Hereaux (Lilís) y al predominio del positivismo que había impactado en todo el continente. Su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, era un médico dedicado a la política que llegó a la presidencia de Dominicana en 1916, cuando una invasión de *marines* desbarató el orden republicano y envió

* Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

1 "Ya sabes tú que no me gusta que me llamen erudito, y que con el ningún tiempo que tengo para estudiar me parece una burla, aunque no sea intencionada. Y desde luego Marcelino [Menéndez y Pelayo] desprecia la erudición" (*Correspondencia*: 91). En la carta siguiente, escrita una semana más tarde, en febrero de 1908, observa: "creo que el medio está influyendo en ti de modo fatal. Lo prueba el modo con que hablas de la erudición. ¿Crees que es cosa que está al alcance de cualquiera y que si yo la tuviese lo negaría? […] ¿Crees que hay en México algún erudito, como no sea en historia nacional?" (99). A continuación exhibe su acervo, acaso como modo de castigar los afanes improvisadores de Reyes: "espero que harás unos sonoros versos en romance endecasílabo, o en alejandrino moderno, o un metro de responso verleniano, o en cualquier metro (pues así podría enumerarlos todos) y que les harás resonar (*ennepe*, en griego) entre los arcos de la vetusta Academia" (*Ibíd.*).

al destierro efectivo a la familia, que hasta entonces había optado por salidas voluntarias de un ambiente cada vez más hostil con los afanes intelectuales.

En México, Pedro conoció a Alfonso Reyes, todavía estudiante de la Preparatoria, uno de los hijos menores del general porfirista Bernardo Reyes, entonces gobernador del Estado de Nuevo León, en cuya capital, Monterrey, se había asentado. Con él y con otros jóvenes que intuyó como intelectuales en disponibilidad —Antonio Caso, José Vasconcelos, Julio Torri, entre los más notorios— fundó el Ateneo de México en diciembre de 1909, poniendo en práctica la idea a la que dará enunciación puntual en una de las cartas que conforman el extenso epistolario con Alfonso: la obra del intelecto no es tarea individual ni colectiva, sino de pequeño círculo. A la declaración de Pedro —"Yo he difundido por aquí la idea de que ninguna grande obra intelectual es producto exclusivamente individual, ni tampoco social: es obra de un *pequeño grupo* que vive en *alta tensión* intelectual" (*Correspondencia*: 344)— responde Reyes aprobatoriamente: "Tu teoría del 'pequeño grupo' es perfecta y hermosa" (359).

La edición mexicana del *Ariel* de José Enrique Rodó como divisa y, a la vez, como proclama antipositivista, confirma el carácter de la agremiación. Lo que se irá evidenciando tanto a lo largo de las misivas como en las tareas cumplidas por el Ateneo (dictado de conferencias y organización educativa, hasta derivar en la creación de la Universidad Popular, una vez producida la caída de Porfirio Díaz) es que ese círculo, organizado como grupo de afinidades espirituales, no puede renunciar al carácter sectario que late en su misma fundación. Así lo reconoce Alfonso cuando admite, de soslayo, que la vida intelectual se articula como una colección de secretos, cuya clave parece estar en manos de los pocos iniciados que tributan a la solidaridad dóxica: aquellos que conocen a Chénier (*Correspondencia*: 60-61), los que prosiguen la conversación epistolar con el maestro ansioso de "un público educado" capaz de aprovechar "la representación escénica del *Banquete*" recomendada por Lawrence Binyon (*Correspondencia*: 65), horizonte lógico de expectativa de un maestro socrático que enseña mediante la provocación y el diálogo.

El perfil de Henríquez Ureña se revelará en tal marco el *alma* del Ateneo, como sostiene en la carta a Reyes en la que le reprocha el artículo "Nosotros", texto en el cual el mexicano pasa revista a la experiencia ateneísta: Reyes es el portavoz, Caso "la representación magistral y la oratoria legal", y Pedro "el *alma* del grupo: pero de todos modos tú eres la *pluma*, tú eres la *obra*, y esta es la definitiva" (344-345). La desazón que le produce el lugar indefinido en que fue dejado en el recuento prosigue más adelante, cuando reflexiona que su memoria quedará "como influencia, ya que no como obra" (433).

Aunque la labor de Henríquez Ureña no se agota en los años previos e inmediatamente posteriores al Ateneo —podría decirse que su marca sobre los

jóvenes se extiende desde sus vínculos con la revista *Savia Moderna*, en 1906, hasta el influjo que ejerce en algunos de quienes integran *Contemporáneos*, en 1928, como José Gorostiza y Carlos Pellicer—, me recortaré en este caso al período 1907-1914, un período que cubre el primer tramo de la correspondencia con Reyes. Es decir, al momento en que se instala el magisterio del dominicano ante el discípulo mexicano y se trazan las grandes líneas de sus respectivos itinerarios intelectuales, mientras se perfila el interés por América Latina, con todos los vaivenes y las contradicciones que corresponden a una iniciación.

Pastor de inteligencias jóvenes[2]

La Reforma Universitaria iniciada en Córdoba en 1918 estableció un sintagma para identificar a sus guías: "maestros de la juventud". Las figuras sobresalientes en ese aspecto fueron invariablemente americanistas; y poco importaba la edad que tuvieran, puesto que su impacto dependía de la obra producida y de las intervenciones efectivas cumplidas en el orden político. En un listado que reúne a José Ingenieros, Manuel González Prada, Alfredo Palacios, José Carlos Mariátegui y Rodó, la figura de Henríquez Ureña no encuentra cabida, acaso por la erudición excesiva que lo erradicaba de los espacios de acción. Sin embargo, aunque en el contexto latinoamericano de principios de siglo no pueda ser colocado al lado de esos nombres (menos aun cuando siente "petrificarse" su carácter y acude a la cita —aunque crítica— de Theodore Roosevelt: 111), en el ámbito mexicano primero, y en el hispanoamericano hacia la década de 1940, es difícil arrebatarle el derecho de operar como pastor de inteligencias jóvenes en un ámbito más restringido.

En vistas de que esta indagación se orienta hacia la correspondencia como zona en la cual es posible restituir vínculos intelectuales y fijar los alcances de la afinidad espiritual, conviene iniciar el rastreo precisamente por ese aspecto. Es allí donde el magisterio que Henríquez Ureña decide ejercer sobre Reyes —y que el discípulo acepta, tanto por la admiración que siente hacia el compañero cinco años mayor, como por el valor que asigna a la preferencia del dominicano— marca los principios del género que sostiene el contacto durante las respectivas ausencias físicas. Así ocurre cuando viajes menores (el de Reyes a Chapala, que inicia el intercambio epistolar), estadías caribeñas (las de Henríquez Ureña en Cuba y Dominicana) o traslados de gran alcance (la instalación de Alfonso en París como miembro del cuerpo diplomático mexicano mientras en su país se desarrolla la dictadura de Victoriano Huerta, tras el asesinato del general Reyes el 9 de febrero de 1913) separan a ambos amigos y los obligan a suplir el diálogo directo con la mediación de la escritura.

[2] La frase corresponde a Adolfo Castañón (2006: 81).

"Las cartas que no son de noticias deben ser largas", pontifica Henríquez Ureña el 17 de febrero de 1908 (90), para proseguir el día 24 con el reproche por la misiva "en extremo perezosa hasta la tartamudez y vulgar hasta el chiste de género chico, y a más, con ínfulas burguesas de persona sesuda y con excusas de niño que pretende conocer el mundo" (96). Unos días después lo reprende porque lejos de enviarle una carta literaria como la que Reyes pretende haber hecho, la esquela es, a los ojos de Henríquez Ureña, "una curiosa mescolanza de sentimiento impetuoso y de ideas ajenas encajadas a la fuerza en tu situación" (107). Tras la interrupción postal de un par de años, motivada por la convivencia de los amigos en el mismo Distrito Federal, Henríquez Ureña prosigue sus envíos desde La Habana en abril de 1911, donde luego de ironizar sobre los viajeros latinos con quienes compartió el trayecto en barco (148) se queja de los corresponsales del continente: "Los mexicanos son gentes que no viajan y, *por lo tanto*, no saben escribir cartas" (167). El caso de Reyes es especialmente grave: "tú no sabes escribir cartas cuando estás preocupado, y yo no he podido enterarme de nada por la última" (176). La política mexicana —con sus repercusiones sobre la familia Reyes— se revela justificación del silencio epistolar cuando Alfonso responde el 6 de junio sintetizando los hechos principales del alzamiento maderista (179).

En la definición de la correspondencia, tanto como en la práctica efectiva, se vislumbra la ejemplaridad con que se cumple el impulso pedagógico de Henríquez Ureña. Su opinión debe ser respetada y puesta en acto; es así como declara: "Yo concibo la correspondencia como placer, mucho más que como desahogo. Haz, pues, un esfuerzo y nunca escribas sino cartas amenas, que se puedan enseñar a los amigos" (336). José Luis Martínez, en la edición de la *Correspondencia 1907-1914* que cumple para el Fondo de Cultura Económica, advierte que el intercambio con Henríquez Ureña es percibido por Reyes como una obligación. Mientras a Torri le escribía "ocasionalmente cuando tenía el humor propicio", a Pedro "le escribía regularmente" (Martínez 1986: 23). También el tono varía, y uno de los aspectos más llamativos es la carencia casi absoluta de humor que se registra en las misivas con Henríquez Ureña por parte de un espíritu juguetón como el de Alfonso, cuyas cartas a Torri son "cariñosas, maliciosas, chispeantes y deshilvanadas" (*Ibíd.*)[3]. Los envíos de Henríquez Ureña hacia su discípulo parecen estar pensados para la reconstrucción de la historia cultural, inscriptos en una serie de crónica intelectual como la que impacta en los artículos "Días alcióneos" y "Conferencias" de *Horas de estudio* (1906).

[3] Otro tipo de comunicación epistolar es la que mantiene Reyes con Genaro Estrada. Cfr. Rangel Guerra, 2009.

El prurito profesoral de Henríquez Ureña se despliega de múltiples maneras, desde la corrección morfológica ("*marginalia* es plural": 62) hasta el castigo moral hacia el alumno que se muestra soberbio y superficial. A mitad de camino entre ambas actitudes disciplinarias, el maestro se enfrasca en el papel preciso de la nota marginal. Si aparece en tanto sustituto apenas momentáneo de la carta —como confiesa el 30 de mayo de 1914 desde La Habana: "Antes de escribir la carta de hoy, puedo decir que te escribí otra, en notas a un conjunto de periódicos que te envié" (339)—, no tarda en trocarse en alternancia y equivalencia —"Suspendí para escribirte sobre la 'heterografía', y ha resultado aquella, que iba a ser nota, otra carta" (367)—.

La preocupación por la nota habilita una analogía con la función que Henríquez Ureña atribuye a las cartas: en tanto el género epistolar no debe ser estrictamente comunicativo, sino que exige una reticencia y un control que suprimen la manifestación sensible a la que es propenso Reyes, la convención de la nota permite, en cambio, ciertas arbitrariedades que la anulan como recurso. En términos rigurosos, las únicas notas admisibles en un artículo son las eruditas, como las que pueblan las páginas más memorables de los filólogos alemanes, a cuya escuela se pliega Pedro —y que serían la razón de la cerrada defensa de Alemania que formula durante la Primera Guerra Mundial, contra toda previsión y contra la mayoría de sus amigos intelectuales—: "la nota, en cualesquiera otras condiciones, es cuestión de *gusto personal* y de *discreción*" (63).

Afinidades electivas

No obstante, detrás de la retórica admonitoria de Pedro y de la renuncia al tono zumbón matizado por parte de Reyes, la correspondencia despliega una gemelidad espiritual que encuentra en la escritura su manifestación más acorde. En el inicio mismo de la amistad, en septiembre de 1907, Henríquez Ureña declara poseer ciertas claves espirituales de Alfonso (*Correspondencia*: 46), al tiempo que tangencialmente revela algunas de las propias cuando comenta su viaje al convento de Tepozotlán en que se confirma su convicción de que el Barroco americano encuentra sus mejores obras, no en la literatura, sino en la arquitectura eclesiástica (Henríquez Ureña, 1998: 353).

La afinidad espiritual encuentra un equivalente ideal en las preferencias respectivas (aunque no excluyentes) de Henríquez Ureña por Flaubert y de Reyes por Cervantes. Flaubert arrastra el estigma de la intolerancia autosuficiente que debe pagar el precio del aislamiento —situación para la cual Pedro cuenta, por añadidura, con su aspecto negroide heredado de la madre, y que permanentemente expone como carga—; Cervantes es un autor que despliega el humor y se inclina por la aventura. El estudioso que documenta cada frase

se enfrenta, en esta equivalencia, al improvisador que hace de la escritura, no un sufrimiento trabajoso, sino una expansión gozosa. A la erudición esforzada del maestro dominicano responde el alumno con los arranques geniales que llevarán a Henríquez Ureña a reconocer la superioridad de la prosa de Reyes[4].

Será recién en 1913, momento en que, tras el asesinato de su padre, Reyes decida abandonar el país y asentarse en la capital francesa, cuando la correspondencia entre los amigos que desplegaban una gemelidad espiritual —dramatizada momentáneamente por Alfonso ("¿Qué hago si no me escribes?": 201; "Casi me da vergüenza contarte que sigo soñando contigo con turbadora persistencia": 323)— flexione hacia el duelo narcisista, esa batalla de egos agobiados por el afán de figuración. Sin embargo, no es el alumno pretendidamente ejemplar quien inicia el combate, sino el maestro resentido por el éxito y el círculo intelectual externo en que se mueve el joven mexicano. Por un lado, la proximidad de Francisco García Calderón, de quien espera algún contacto que el peruano evita proveer; por otro, la intimidad con el filólogo francés Foulché-Delbosc, de quien Henríquez Ureña aguarda alguna opinión calificada que, al no obtener, lo impulsa a especular que habló mal de él y que Reyes evita transmitirle el punto (243). Finalmente, el codeo ocasional con Leopoldo Lugones, cuyo retrato muta vertiginosamente en las cartas de Reyes desde "el hombre más llano y natural del mundo" (232) hasta el "incorregible argentinismo" (374) con que termina condenándolo, ante el naufragio de la *Revue Sud-Américaine*.

No obstante, en abril de 1914, Reyes afianza la amistad más allá de los resquemores del dominicano y se confiesa no solamente discípulo aventajado, sino figura equivalente a la de Henríquez Ureña, pese a las recaídas que ha registrado la correspondencia que los mantenía en sintonía intelectual:

> Me parece (a pesar de que mi *inteligencia brillante* está ligeramente embotada por falta de diálogo) que ahora soy más digno de ti. Si yo no contara contigo como un motivo espiritual de mi vida, estaría profundamente triste (303).

Lo que requiere en este momento no es la habitual reprimenda profesoral que Pedro le tiene reservada, sino el consejo de amigo, con el cual Henríquez

[4] Sin embargo, el bovarysmo es la patología mexicana, como establece el texto de Antonio Caso "El bovarysmo nacional" (1940), escrito bajo la inspiración del ensayo de Jules de Gaultier *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902). Otra señal de la preferencia flaubertiana de Henríquez Ureña es el apodo "el barón" que aplica en las cartas al hermano de Alfonso, Rodolfo, cuyo nombre coincide con el del último amante de Madame Bovary.

Ureña se ha mostrado más mezquino, excepto en la primera etapa epistolar en que incitaba al mexicano a estudiar en Estados Unidos. El tópico que sostiene esta carta confirma la pequeña comunidad selecta: ambos se sitúan por encima de sus pares, apelando a una conciencia moral inmaculada; allí es donde Martín Luis Guzmán resulta descartado como par intelectual, porque "no es tan superior como hubiéramos necesitado nosotros" (305). A la situación de Henríquez Ureña de reconocerse como "alma" del Ateneo, le sucede la espiritualización de la propia figura que cumple aquí Reyes, erigido en conciencia del grupo. La misma que había comenzado a poner en práctica al escribir el artículo "Nosotros", que tanto encono produjo en el dominicano.

La *Utopía de América*

La *Correspondencia* se encarga de afianzar una relación espiritual que se extiende por décadas, pero que flaquea notoriamente cuando, en los años 40, la última carta de Henríquez Ureña a Reyes se resuelve en el plano puramente burocrático mientras Pedro se encarga de la edición de *La experiencia literaria* de Reyes desde el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (Castañón 2006: 79-80). Entretanto existen otras relaciones intelectuales que corresponde reponer en este recorrido epistolar. No se trata ya de las que integran el "nosotros" del pequeño círculo en que se reconocen los ateneístas antes de la disgregación, sino de algunos anticipos que establecen ambos corresponsales con respecto a diversas figuras obstinadas en la fe latinoamericana.

En el caso de Reyes, su filiación anticipatoria se traza con Octavio Paz, en particular con el diagnosticador esencialista de *El laberinto de la soledad* (1950). La fenomenología del mexicano en que se empeña la indagación de Paz, parece arraigar en la carta de Reyes del 6 de mayo de 1911, donde expone su desazón ante ese México que Henríquez Ureña no deja de subrayar como desierto múltiple: "Acá el mundo, por regla general, es doloroso: se pierde mucho tiempo en sufrir […] Aquí la vida se hace dura, insoportable, somos un pueblo trágico […] somos gente irritable, malhumorada" (168). La carta se cierra con una ratificación de la gemelidad con Pedro: "Yo nunca vi las cosas de México por mis propios ojos, sino por los tuyos, así que ahora no distingo nada" (169).

En la respuesta del 9 de mayo Henríquez Ureña habilita otro paralelo: el que se yergue entre sus observaciones y las preocupaciones que, desde una sociología impresionista y una antropología incierta, desarrollará en 1933 el brasileño Gilberto Freyre en ese texto monumental que es *Casa Grande & Senzala*. Abundando en la oposición entre Cuba fértil y México árido, Pedro observa que en la isla "algo de patriarcal ha entrado en las costumbres: influencias, quizás, del clima, tan excesivamente cálido que obliga a una vida

lenta, y de la *casa cubana*" (170). La sociabilidad caribeña implica una relación peculiar con la institución de la esclavitud, que Pedro tiene absolutamente naturalizada y ante la cual exhibe una distancia intelectual (la del lingüista lanzado al trabajo de campo) que acaso opera como resguardo ante la similitud de color que tanto lo inquieta.

El tópico de las criadas se impone desde este momento en la correspondencia entre los amigos, y su travesía responde a la dominante lingüística. En la carta del 9 de mayo la jerarquía de criados se corresponde con una jerarquía de idiomas: la madrastra de Pedro y su hermana Amalia "hablan inglés y francés y cada uno de estos idiomas les sirven para diferentes usos; solo que a veces los equivocan, y hablan en francés a los criados y a los perros, que solo entienden inglés" (170). La asociación incómoda entre canes y sirvientes tiene otra inflexión en la carta de Reyes desde París, en septiembre de 1913, donde su aristocratismo siente la herida narcisista de que "la teoría de los derechos del hombre ha[ya] prosperado demasiado para que pueda uno permitirse siquiera dejar de saludar a la criada" (198).

El 30 de mayo de 1914 Henríquez Ureña incorpora otra perspectiva sobre la servidumbre, en la línea literaria de *La cabaña del tío Tom*, ya que la carta que le dirige Reyes "me fue entregada por Regina, la antigua criada […] Para mí es símbolo de la estabilidad familiar. Es, por supuesto, negra, de los campos de San Cristóbal que surten los mejores sirvientes a la capital dominicana" (335). Dos semanas más tarde Reyes entra en competencia en este aspecto al elogiar a su cocinera bretona Anna Queau —quien también merece una mención en *Las vísperas de España* (1937)— en la cual reconoce "riqueza folklórica" a través de "las encantadoras tonadas con que duerme a mi hijo; pero temo matar a mi gallina de los huevos de oro, si pretendo exprimirla; que ella dé de sí buenamente" (357). Y, antes de que finalice el mes, una nueva misiva advierte que "la época de mi vida doméstica se llama ahora: la montaña de las lenguas o la invasión de los celtas", dado que a la bretona se suma la criada de su hermano Rodolfo, una gallega con la cual "se entienden muy bien desde que les expliqué vagamente su afinidad étnica" (374).

Las criadas recuperan la intimidad del "nosotros", como consta en el soneto que Reyes escribió para Juana, la mucama que compartía con Henríquez Ureña y Torri en su época de estudiantes (Martínez: 423). La figura de sumisión correspondiente a la servidora parece ser la que reclama Henríquez Ureña en el control que ejerce sobre la versión que Reyes brinda del Ateneo en el malhadado artículo "Nosotros", que generó acaso la mayor *rispidez* del vínculo amistoso. Inicialmente, Pedro procura imponer su perspectiva en la carta de 29 de octubre de 1913, en la cual destaca que el Ateneo fue básicamente literario y filosófico (226), que su credo consta en la conferencia de Vasconcelos dictada en ocasión del Centenario de México (226-227) y que la Universidad Popular es la mejor obra del grupo (227). Acaso la noticia que

da Henríquez Ureña sobre el Ateneo en desbandada durante el predominio huertista en México (249) —en el cual varios antiguos compañeros pasan del movimiento intelectual al cargo público (251)— sea el disparador del texto de Reyes que ofusca a Pedro, y que le confiere un éxito pasajero a Alfonso al ser comentado en la *Nouvelle Revue Française* (285-286).

Desde entonces las correcciones de Henríquez Ureña sobre su amigo se vuelven más insidiosas: cambia versos de la "Canción bajo la luna" —empeorando notoriamente el conjunto y discutiendo algunas cuestiones gramaticales para saltear otras (289)—, reclama "corregir y pulir" los textos y exige cuidar las "grafías" de las citas (294-296). Tales derroches magisteriales encuentran una contradicción flagrante con su incapacidad de lectura política que, ante la invasión del presidente norteamericano a Veracruz para desmoronar la dictadura de Huerta, anota que "Wilson promete no hacer la guerra, limitarse al bloqueo" (298). Es entonces cuando Reyes, alejado de la patria y abatido por el homicidio paterno, comprende que México será un dolor persistente y se lanza a personificar en su producción el mito de Anteo, aquella figura mitológica que recuperaba la fuerza cuando tomaba contacto con la tierra. El Anteo mexicano que estrecha su contacto con Diego Rivera —a quien le reprocha tanto su faz cubista como el uso de pinturas venenosas que están intoxicando a su pareja rusa (349)— se pronuncia a la vez contra la superficialidad de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, encastillado en lo "episódico" (319). Y va mutando a un Anteo latinoamericano con su círculo de amistades (los hermanos García Calderón, Amado Nervo, Lugones, Rufino Blanco Fombona) y, soslayadamente, con un interés que se inicia en él y se transmite al amigo-maestro, que en la década siguiente lo convertirá en divisa ensayística: la utopía de América.

El proyecto sobre la utopía lleva el título tentativo "No hay tal lugar…" y, aunque se presenta como un recorrido histórico-filosófico del concepto y de ejemplos poco conocidos (como la Utopía universitaria de Villalón) le pide a Henríquez Ureña "sus inspiraciones" (320) sobre el tema, en una carta que clausura con la solicitud discipular "constrúyeme" (321). Como respuesta a semejante requerimiento, Pedro enuncia su divisa anti Anteo —"no *quedarme extranjero* en ninguna parte" (340)—, al tiempo que le aconseja la lectura de su fragmento en Altos Estudios sobre el espíritu antiguo y lo incentiva a investigar el origen de las utopías (345). Pero Alfonso es más enfático y, antes que un recorrido de corte filológico, prefiere una afirmación de lo occidental en América a través de una utopía, en cuya enunciación parece latir Rodó: la Acrópolis montevideana del autor de *Ariel* se convierte en este caso en la fórmula Atenas+Anáhuac del "indio ateniense" (401) que escribirá en breve su magnífica *Visión de Anáhuac* (1915) para ser difundida por ese otro utopista americano que fue el creador e impulsor del *Repertorio Americano* en Costa Rica durante décadas: Joaquín García Monge.

Precisamente la utopía americana que desplegará desde el ensayo de 1925 en adelante Henríquez Ureña, será una utopía intelectual y, específicamente, lingüístico-literaria. Si se inicia en esta correspondencia mediante la promoción poética de Mariano Brull —de quien no obstante desconfía, al punto de pedirle a Reyes que revise textos franceses para convencerse de que no se trata de un plagiario (448)—, también se pronuncia a favor de una hermandad amplia que supere la fraternidad con Reyes, incluyendo a Antonio Castro Leal y Vasconcelos (406), y sienta las bases de lo que serán sus empresas más duraderas: las conferencias Norton, que se sistematizan en el libro *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945, traducido al español en 1949), y la organización de la *Biblioteca Americana* que, bajo la advocación de Andrés Bello, establece un plan ambicioso para dar a conocer quinientas obras que conforman esa que Martí identificó, con un posesivo entrañable, como "Nuestra América".

Rafael Gutiérrez Girardot, al recordar que Hegel excluyó a América de su *Historia Universal*, observa que le concedió "expectación de historia" (1962: 101); Alfonso, por su parte, inició su indagación americana con el pasado prehispánico y, así, "de la tensión polar entre pasado mitológico y porvenir de Utopía, surge, para Reyes, América" (104). En tanto performativo que realiza mediante la propia enunciación, la utopía de América es profusa en nombres de fábula —que a los oídos codiciosos de goce de Reyes resuenan con el mismo tono que las chés de la lengua azteca—[5] como Antilia, Cipango o Atlántida, donde "el nombre importa menos que la fuerza efectiva que contiene y las rutas intelectuales, imaginativas y marítimas que abrió" (105). A diferencia de la cerrazón filológica de Henríquez Ureña, "el hispanismo de Reyes no es la ciega apología que no distingue las calidades o que cede ante las inmediatas necesidades políticas" (114).

Reyes comienza a ejercitar esa utopía en términos de asistencia interamericana desde la Legación mexicana en París, donde "nos hemos hecho cargo de *todos los latinoamericanos* que desean salir a España. A diario despachamos cincuenta" (429). Es la primera vez en toda la correspondencia en que el compromiso intelectual y el adjetivo "latinoamericano" aparecen juntos. En lugar de la preferencia por *Hispanoamérica* que manifiesta Henríquez Ureña, Reyes se afilia al gentilicio surgido en momentos de la invasión mexicana por el trono precario de Maximiliano (Bilbao, 1864). Henríquez Ureña está dedicado a las letras y no logra comprender el vértigo en que se sumerge su amigo. Como el personaje de Frédéric en *La educación sentimental* de Flaubert, se lamenta por el panorama político no en tanto muestra de decadencia de

[5] "Esas xés, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas, escurren de los labios del indio con una suavidad de aguamiel" (Reyes, 1954).

una cultura, sino como traba para un proyecto individual. Tras haber insistido en que Reyes propagara rumores falsos respecto de su posible viaje a París (a esta altura ya frustrado, sobre todo cuando el propio Reyes debe dejar Francia para mudarse a España), asiste a la guerra con un escepticismo que lo coloca del lado germánico, como si la escuela filológica fuera un equivalente del ejército prusiano al que Reyes se encarga de fustigar "con todos sus militarcitos afeminados y salvajes", antes de recordar, no solo que la democracia está con la causa francesa, sino, también, que "todos los huertistas acérrimos son germanistas" (448-449), jugando con la palabra para no lanzar como invectiva la calificación exacta: "germanófilos"[6].

El cierre de este epistolario es descorazonador: Reyes marcha a un segundo exilio, sin haber encontrado en Francia un atisbo de patria ni un ímpetu eficaz para su labor intelectual, perseguido por la miseria en la que se sume Europa; Henríquez Ureña se queda en La Habana, antes de ser llamado a México por Vasconcelos para ocupar un cargo de duración efímera. Su mayor lamento es la falta de reconocimiento que ha conseguido, trasladando a la queja individual la desazón final de Simón Bolívar. Su autorretrato intelectual, aquella figura en la cual reposa la posibilidad efectiva de que la utopía pase de ser una fantasía a enunciarse como un performativo, muestra la convivencia dificultosa de Jekyll y Hyde en versión conformista, alternando entre un adolescente neurasténico y un treintañero consciente de sus logros (432), lo que no es sino un ajuste del hombre fáustico de Goethe que testimonia el combate de dos almas en su pecho. La utopía es la única alternativa que puede alentar a los compañeros, ese no lugar en que se reúnen imaginariamente las fantasías de Anáhuac con el mexicanismo de Juan Ruiz de Alarcón, la recuperación de Sor Juana, la inserción de Brasil en el orden latinoamericano, y la vida intelectual, de la cual la correspondencia es un documento escrito como registro de una época trastornada, pero en el cual es posible reponer una enunciación esperanzada como la que reclama toda propuesta utópica.

Bibliografía

Bilbao, Francisco (1864), *La América en peligro*, Buenos Aires, s/d.

Castañón, Adolfo (2006), "Breves notas para la historia de una amistad. Pedro Henríquez Ureña en su correspondencia con Alfonso Reyes", *Revista de la Universidad de México*, N° 34, México (78-90).

[6] Paradójicamente, hacia esas mismas fechas Henríquez Ureña inaugura los cursos de la Preparatoria, cuyo plan de estudios organizó, con la conferencia "La cultura de las humanidades" (Garciadiego, 2006: 64), evidentemente opuesta al papel de las tropas prusianas en la guerra.

Garciadiego, Javier (2006), "Los afanes universitarios de Pedro Henríquez Ureña: sus legados", *Revista de la Universidad de México*, N° 34, México (62-68).

Gutiérrez Girardot, Rafael (1962), "La imagen de América en Alfonso Reyes", Madrid, Ínsula, Edición conjunta con "Alfonso Reyes helenista" de Ingemar Düring (87-141).

Henríquez Ureña, Pedro (1998), *Ensayos*, Edición de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Buenos Aires, Sudamericana-Colección Archivos.

_____,(1969 [1949]), *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.

Martínez, José Luis (ed.) (1986), *Alfonso Reyes - Pedro Henríquez Ureña: Correspondencia 1907-1914*, México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana).

Rangel Guerra, Adolfo (2009), *Alfonso Reyes y el género epistolar*, Monterrey, UANL.

Reyes, Alfonso (1954 [1915]), *Visión de Anáhuac*, México, El Colegio de México.

ESCRITURA FEMENINA EN CHILE DE FINES DEL SIGLO XIX MARTINA BARROS BORGOÑO: ENTRE LA TRADICIÓN Y EL MUNDO MODERNO

*Camila Andrea García Silva**

> *Las obras de una mujer de letras, quedan sometidas a la crítica, y a la artista se la juzga con entera libertad; pero la mujer que se sacrifica en silencio persiguiendo un ideal, la que imprime carácter a su propio ambiente, la que lucha y trabaja con talento y abnegación, la que abre con valentía nuevos rumbos en nuestra vida, todas quedan ignoradas y hasta mal comprendidas, por el silencio que se mantiene a su alrededor*[1].

Desde sus comienzos el campo intelectual fue dominado por hombres aristócratas, quienes se adjudicaron el poder de la palabra y el derecho a escribir. Sin embargo, con el advenimiento de la modernidad y el surgimiento de una cultura literaria, aparecieron mujeres que decidieron desafiar este dogma, creando estrategias que les permitieron ingresar a este nuevo mundo que se estaba formando: la opinión pública y una cultura intelectual[2].

En Latinoamérica este proceso se vivió durante el desarrollo del siglo XIX. Chile no fue la excepción, pues durante este período la opinión pública comenzó a manifestarse como resultado de un incremento de la prensa escrita y una mejora en la educación de la elite, ambos fenómenos productos de la modernidad que estaba llegando al país. A finales del siglo, el desarrollo de un aparato estatal, junto al progreso económico resultado del incipiente crecimiento de la industria del salitre y a mejoras educativas —como la creación de la Universidad de Chile en 1842 y la promulgación de la Ley Orgánica

---

* Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica, y Candidata a Magíster en Historia, Universidad Adolfo Ibáñez.

1 Martina Barros Borgoño, *Recuerdos de mi Vida*, Santiago, Editorial Orbe, 1942, p. 307.

2 Lo anterior se basa en la teoría de "Campo Intelectual" desarrollada en Pierre Bourdieu, *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un Concepto*, Tucumán, Montressor, 2002. En base a esta, Toril Moi define el "Campo Intelectual" como un campo autónomo en relación con todo el campo social, que genera su propio tipo de legitimidad, contando con sus propios mecanismos de selección y consagración. Además, produce la legitimidad intelectual como valor simbólico y genera dentro de sí sus propios discursos críticos. En Toril Moi, "Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y sociológica de la cultura de Pierre Bourdieu", *Feminaria*, N° 26/27, Buenos Aires, año XIV (2001), pp. 3-9. Disponible en: http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria26-27.pdf [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

de Instrucción Primaria de 1860—, permitieron el nacimiento de un sector medio profesional, que también se vio inmerso en este nuevo mundo de la prensa y la opinión pública.

A los profesionales se les permitió escribir, vetando a las mujeres, mostrando que la construcción de un Estado-Nación y los avances de la modernidad solo beneficiaban al hombre burgués, pues a las mujeres, en general, se les negó el derecho a la palabra pública, no por ley, pero sí por "costumbre". Sin embargo, en la práctica ellas contaron con mecanismos propios en cada sector social que les permitieron evadir estas restricciones.

Como explican Gabriel Salazar y Julio Pinto, estas prácticas se basaron en estrategias distintas de liberación. Mientras la mujer de bajo pueblo se liberó junto a los hombres a través de la resistencia a la invasión de su espacio comunitario por parte del sistema dominante, las herederas del patrimonio mercantil no se rebelaron contra el espacio público establecido, sino que buscaron integrarse a él en los mismos términos en los que "sus hombres" lo habían hecho, aunque con otros ingredientes[3].

Es así que, a pesar de estar sometidas a un ideal que las necesitaba en la casa, dirigiendo el hogar y la educación de sus hijos, las mujeres realizaron otras actividades a las demandadas por el estereotipo femenino imperante. La *chingana* era una forma de sostenerse económicamente, en la que la mujer popular sociabilizaba comunitariamente[4]. Por su parte, las tertulias buscaban mantener las conexiones sociales familiares muy importantes para la estima de cada familia tradicional, pero, al mismo tiempo, servían como una instancia de educación informal y de circulación de la propia opinión femenina, en la medida en que se demandaba que la mujer fuera cada vez más educada y culta en las distintas temáticas debatidas en estas reuniones (literatura, arte, teatro, música y política).

En este sentido, Darcie Doll Castillo establece que existió una disposición de las mujeres al estudio y la lectura en la medida en que "…la fama de los salones y de sus anfitrionas solo podía conquistarse si las mujeres conseguían situarse en una posición que no resultara muy dispar frente a los varones ilustrados…"[5]. Lo anterior, sumado al hecho que el hogar era el centro de

[3] Julio Pinto y Gabriel Salazar, *Historia Contemporánea de Chile. Hombría y Feminidad*, vol. IV, Santiago, LOM, 2002, pp. 116-119.

[4] Pinto y Salazar, op. cit., p. 119.

[5] Darcie Doll Castillo, "Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile", *Revista Chilena de Literatura*, N° 71, Santiago, 2007, p. 87. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952007000200005 [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

toda la actividad familiar, cultural y social de Chile[6], permitió que, al realizarse tertulias en las casas, se les diera la posibilidad a las mujeres de integrarse a este mundo de la opinión. Este mundo, si bien se configuraba en la esfera pública, nacía en la privada, muchas veces en conversaciones sostenidas entre mujeres y hombres; evidenciando, así, que los límites entre lo privado y lo público se traspasaban constantemente.

Para las familias de la elite, la educación femenina siempre fue relevante, mas no era del mismo tipo y calidad que la de los varones, pues a ellas se les educaba generalmente en escuelas primarias pagadas, a cargo de religiosas o institutrices, donde era común que se les inculcara el ideal femenino que las resguardaba siempre en la intimidad del hogar. Si bien se les alfabetizaba, la escritura estaba permitida solo en el ámbito íntimo, para expresar sentimientos y pensamientos, teniendo como resultado diarios de vida, cartas, poemas o diarios de viajes que nunca fueron pensados para ser publicados. Quedando, así, la escritura pública y política basada en la razón en un campo netamente masculino.

La educación formal para la mujer de elite del siglo XIX tenía, pues, como objetivo que las niñas tuviesen las herramientas necesarias para ser buenas hijas y esposas (roles en los que se asumía debían ser cultas), pero no que desarrollaran aptitudes intelectuales propias de los hombres, como la argumentación o disputa racional. Es así que se le impusieron límites a la participación de las mujeres en la esfera pública, en la medida en que quienes participaban de ella debían contar con requerimientos ilustrados bien específicos[7].

Sin embargo, el objetivo formal de esta educación se vio superado por la existencia de un sistema educativo informal de tertulias y reuniones[8] y por el desarrollo del comercio, en la medida en que ambos provocaron que la fascinación por Europa —y, sobre todo, por Francia e Inglaterra— tuviera como resultado la penetración de la cultura liberal en la mentalidad de las mujeres, quienes posteriormente desarrollarían un feminismo oligárquico[9].

En las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, encontramos mujeres provenientes de la elite que manifestaron a través de su escritura cierta autonomía y que decidieron publicar —evidenciando su nombre, tanto en la prensa como en la literatura— sus pensamientos y opiniones sobre cómo veían ellas el "progreso" económico y político, en desmedro de la situación de la

---

6 Lucía Santa Cruz, Valeria Maino, Teresa Pereira e Isabel Zegers, *Tres ensayos sobre la mujer chilena: siglos XVIII-XIX-XX*, Santiago, Editorial Universitaria, 1978, p. 89.

7 Roger Chartier, *Espacio Público. Crítica y desacralización en el siglo XVII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona, Gedisa, 1995.

8 Doll, op. cit., pp. 83-100.

9 Pinto y Salazar, op. cit., pp. 122-127.

mujer y los trabajadores[10]. Ellas fueron las primeras en aventurarse en estas materias, debido a que su situación económica y social les permitió adquirir un capital cultural y social (nexos y relaciones), que les daría la posibilidad de formar parte del mundo intelectual santiaguino del cambio de siglo.

Una de ellas fue Martina Barros Borgoño (1850-1944), una intelectual que en sus primeras publicaciones demostró cierta preocupación por temáticas femeninas modernas, como el sufragio femenino[11]; temáticas que posteriormente se desarrollarían a cabalidad en la generación de feministas-intelectuales que, durante la primera mitad del siglo XX, utilizarían la escritura como herramienta de lucha por sus derechos civiles y políticos[12].

El que tempranamente haya aprendido inglés en la escuela de Miss Whitelock, una institutriz inglesa, y el que su educación haya sido primero preocupación de su padre (un político liberal), luego de su tío el historiador Diego Barros Arana, y ya de casada, de su esposo Augusto Orrego Luco[13], le permitió contar a lo largo de su vida con una educación privilegiada para la época, que se vio representada y potenciada por su participación en la tertulia de su madre y posteriormente en la suya propia. Este capital cultural acumulado en instancias educativas formales e informales, sumado al capital social producto de las relaciones de su familia, las de su marido y las suyas cultivadas a través de las tertulias, le permitieron contar con lo necesario para publicar sus dos obras más conocidas.

Si bien sus escritos se pueden estudiar desde distintas perspectivas, estos han sido tratados mínimamente. Nos parece que el aporte a la historia que

[10] No se puede dejar de mencionar que, con anterioridad, existieron publicaciones de mujeres aristócratas que incursionaron en el campo literario y sin utilizar pseudónimo (aunque muchas veces con disgusto), como lo fue Mercedes Marín del Solar. Ver: Joyce Contreras Villalobos, *Mercedes Marín del Solar (1804-1866). Obras Reunidas*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2015. Por otro lado, también es relevante explicitar que, para el período analizado, también existieron publicaciones de mujeres provenientes de la incipiente clase media, como Rosario Orrego (1834-1879). Ver: Carol Arcos, "Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe", en *Revista Chilena de Literatura*, N° 74, Santiago, 2009.

[11] Martina Barros, "El voto femenino", *Revista chilena*, tomo II, número IX, Santiago, Año I, diciembre 1917, p. 393.

[12] Algunas mujeres que formaron parte de la generación que utilizó la escritura como arma de movilización en la lucha feminista fueron: Inés Echeverría Larraín (Iris), Delia Rojas, Elvira Santa Cruz Ossa, Amanda Labarca y Elena Caffarena. En: Andrea Kottow, "Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile", *Atenea*, N° 508, Concepción, 2013, pp. 151-169. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622013000200011 [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

[13] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., pp. 54-59.

podrían hacer las fuentes escritas por esta mujer no es lo suficientemente valorado, ya que tales fuentes no han sido analizadas desde unos puntos de vista que permitan ver en Martina un sujeto histórico más integral. El prólogo escrito para su traducción de la obra de John Stuart Mill *The Subjection of Woman* (1869), generalmente es utilizado como fuente en investigaciones historiográficas que buscan identificar la gestación de la idea y el discurso del feminismo, así como la obtención del sufragio femenino[14]. Por su parte, el libro *Recuerdos de mi Vida* (1942) se ha utilizado como fuente para describir la vida de las mujeres de la aristocracia o elite de finales de la Colonia[15], sobre todo cuando se analiza la práctica de la tertulia. Existen algunas investigaciones que lo abordan como un diario de viaje o que analizan su discurso desde su orientación feminista[16], sin embargo, no es muy amplio el número de investigaciones que han innovado a la hora de estudiar esta obra.

Es en su condición de escritora, donde encontramos uno de los aportes relevantes que Martina Barros hizo a la historia. Al dejar huella y escribir en torno a preocupaciones modernas, pero siempre asentándose en lo conocido (la tradición), dio el puntapié inicial a un discurso femenino crítico del campo social, discurso que con posterioridad permeó el campo intelectual, alcanzando hacia el siglo XX cierta legitimidad, con el ingreso de feministas-escritoras a la cultura escrita y, por ende, a la esfera pública. El que Martina haya sido una precursora del feminismo a partir de su actividad literaria[17], la hace un personaje muy importante; sin embargo, al estudiarla como escritora en un constante tránsito entre lo tradicional y lo moderno, se logra entender

[14] Ver: Edda Gaviola Artigas, Ximena Jiles Moreno, Lorella Lopresti Martínez y Claudia Rojas Mira, *Queremos votar en las próximas elecciones. Historia del movimiento femenino en Chile 1913-1952*, Santiago, Centro de Análisis y Difusión de la Condición de la Mujer, 1986. También Ana María Stuven, "Feminismo y femineidad: Martina Barros de Orrego a 150 años de su nacimiento", *El Mercurio: Artes y Letras*, Santiago, 9 de julio de 2000; y Alejandra Castillo, "Las aporías de un feminismo liberal: Martina Barros traductora de Stuart Mill", en Martina Barros, *Prólogo a La Esclavitud de la Mujer (Estudio Crítico por Stuart Mill)*, Santiago, Editorial Palinodia, 2009, p. 73.

[15] Ver: Santa Cruz, Maino, Pereira y Zegers, op. cit.; y Doll Castillo, op. cit.

[16] La misma obra es abordada como diario de viaje en Carlos Sanhueza, "El problema de mi vida: ¡soy mujer!: Viaje, mujer y sociedad", en Gazmuri, Cristian, y Sagredo, Rafael, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno de 1849 a 1925*, vol. II, Santiago, Taurus, 2006, p. 338. Es también analizada discursivamente en Lorena Amaro, "Las muertas: acatamiento y ruptura del orden simbólico en *Recuerdos de mi Vida*, de Martina Barros", *Taller de Letras*, N° 48, Santiago, 2011, pp. 11-19. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-63213.html [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

[17] Recordemos que, además de las publicaciones mencionadas, realizó en el Club de Señoras algunas lecturas de sus trabajos sobre el voto femenino, sobre la feminista española Emilia Pardo Bazán, y una titulada "Mujeres de mi tiempo". Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., pp. 291-295.

mejor por qué fue ella la pionera en la formación de un discurso en defensa de los derechos de la mujer.

El propósito de esta investigación introductoria radica, entonces, en poner en perspectiva la obra de Martina Barros Borgoño en tanto fuente histórica representativa de un tipo de transición vivida en Chile: la de una mujer de elite, que plasmó en su práctica escritural el constante tránsito entre la tradición[18] y la modernidad. A través de un análisis de sus dos obras más importantes: su prólogo y traducción de *The Subjection of Woman* de Stuart Mill, y su autobiografía titulada *Recuerdos de mi Vida*.

Martina Barros Borgoño: una escritora entre dos mundos

Martina Barros formó parte del conjunto de mujeres que dejaron testimonios, a través de la escritura, de su vivir entre dos mundos: el tradicional y el moderno. En tanto mujer, se crió en una sociedad que tenía muy presente la tradición colonial, pero, al mismo tiempo, mostró sentimientos, pensamientos y acciones modernas, como resultado de su educación liberal.

Su quehacer como escritora la enfrentó directamente —como decíamos— a la transición entre la tradición y el mundo moderno que estaba viviendo la sociedad chilena de finales de siglo XIX y principios del XX. Por un lado, la propia práctica de escribir significó enfrentarse a este proceso y, por el otro, la escritura misma se vio permeada de él.

Para legitimar su posición de escritora y publicar con su nombre (sin usar pseudónimo), práctica de por sí moderna[19], tuvo que socializar con quienes estaban a la cabeza del campo intelectual. Es por esto que, si bien el que ella haya escrito y publicado se puede ver como una actividad femenina innovadora para la época, esta misma no puede desarraigarse de lo tradicional, en la medida en que su legitimización en el mundo de la escritura y la opinión pública se basó en los lazos cultivados bajo prácticas tales como las reuniones y las tertulias.

Las relaciones familiares y de amistad que sostuvo con intelectuales liberales le dieron la posibilidad de discutir sus ideas y de ser alentada a estudiar, escribir y publicar. Fueron estas redes las que le permitieron generar contactos e instalarse en el campo literario-intelectual:

> […] el contacto con hombres de letras y mis conversaciones frecuentes con Augusto me inclinaban ya a compartir estas lecturas [literatura] con otras

[18] Por tradición, nos referimos a la herencia cultural del período colonial.
[19] Contreras Villalobos, op. cit., p. 20.

> más serias, que me imponían de los problemas sociales y de los grandes trabajos sobre esos temas, y me empeñé, también, en conocer un poco la literatura española; comencé, felizmente, por los poetas clásicos que me encantaron[20].

Su marido Augusto Orrego Luco fue quien la instó a escribir. Pero siempre actuando como editor, como en el caso de los discursos que Martina le escribió para la Cámara de Diputados o para la traducción que ella realizó de la obra de Mill. Esta práctica revela que para que Martina pudiese publicar en la *Revista de Santiago*, cuyo fundador era su mismo esposo, el texto que trataba sobre política debía ser editado por una mirada masculina que al mismo tiempo supervisara su trabajo. Solo de esta manera podía publicar escritos que versaran sobre política, ya que para ese entonces la publicación femenina estaba limitada a la poesía (literatura intimista) o a la novela.

Al instalar la duda sobre la autoría de este escrito, al decir que "La traducción [*The Subjection of Woman*] apareció, precedida de un Prólogo, que lleva mi firma y expresa mis ideas en esos días, pero cuya redacción fue casi exclusivamente de Augusto"[21], la idea de una tutela masculina a la hora de escribir se intensifica.

Como plantea Ana Traverso, lo anterior se debía a que con la "masculinización de la escritura", se les cerraba la puerta a todas las mujeres que quisieran escribir autónomamente[22], intentando perpetuar un campo intelectual tradicional dominado por lo masculino. A pesar de esto, es claro que hacia el siglo XX la mujer se profesionaliza y busca estrategias de autonomía e integración al campo literario, como la utilización de pseudónimos o desarrollo de determinados géneros literarios (aunque no sin restricciones por parte del poder masculino dominante), modernizando así este quehacer intelectual.

Carol Arcos establece que, en un primer momento, la profesionalización femenina en el campo literario se produjo a través del desarrollo de la novela, debido a la posibilidad de la función-autor que esta le daba a la mujer; sin embargo, con posterioridad esto se extendió a otros géneros literarios como el ensayo —muy propio de la modernidad y el cual Martina desarrolló bastante[23].

---

[20] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., p. 126.

[21] Ibid.

[22] Ana Traverso, "Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género", *Anales de Literatura Chilena*, N° 20, Santiago, año 14, diciembre 2013, p. 74. Disponible en: http://analesliteraturachilena.cl/images/N20/Articulos-AnaTraverso.pdf [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

[23] Carol Arcos, "Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile", *Revista Chilena de Literatura*, N° 76, 2010, p. 41. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/25676965 [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

En contraposición a esto, al final de su vida publicó su autobiografía, género de corte más tradicional, permitido a las mujeres debido a que la narración de la intimidad, experiencias y sentimientos era por excelencia femenina y no generaba tanto resquemor. Sin embargo, a pesar de tratarse de una práctica escritural tradicional, la utiliza para expresar opiniones relacionadas con la situación social de la mujer:

> Para levantar mi espíritu atribulado [luego de la muerte de su marido] he tenido más tarde la satisfacción de ver realizados algunos de mis anhelos con respecto a la independencia femenina. Hoy la mujer trabaja cuando lo necesita, cualquiera que sea su condición social, y se procura así el único camino para sentirse dueña de sí misma[24].

Martina Barros fue profesionalizándose, en la medida en que publicó adjudicándose la autoría de sus escritos, por su trabajo como ensayista pionera en el desarrollo de las ideas sobre feminismo liberal[25] y gracias a su participación en sociedades como el Club de Señoras. Esto le permitió tener la posibilidad de influir, a través de la lectura y escucha que la sociedad le dio a sus escritos, en la formación de una nación que abrazaba lo moderno, y por medio de la creación de una nueva opinión pública en la que la mujer se hizo presente[26].

Es en relación a este tipo de prácticas que las mujeres dejaron de ser vistas como burguesas con intereses literarios y comenzaron a definirse (y autodefinirse) como escritoras, en la medida en que, como nos recuerda Darcie Doll Castillo, "…ellas son sujetos que están construyendo discursos y prácticas que van más allá de estar dirigidas a coadyuvar en la construcción del espacio público masculino"[27].

Sin embargo, la profesionalización de la mujer en este quehacer se dio inmersa en una sociedad que tenía arraigadas creencias tradicionales. Ante esto surgió lo que Arcos define como imaginario moralizante, una sanción social y cotidiana a la autoría de las mujeres, en la medida en que el honor familiar dependía de la honra femenina[28], dependencia claramente proveniente de una tradición colonial.

---

[24] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., p. 305.

[25] Recordemos que cuando fue llamada a formar parte de la Academia de Letras de la Universidad Católica leyó su ensayo "La historia del feminismo y su desarrollo en Chile". En: Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., p. 296.

[26] Arcos, op. cit., p. 33.

[27] Doll, op. cit., p. 95.

[28] Arcos, op. cit., pp. 35-36.

Cuando Barros Borgoño publicó la traducción de Stuart Mill recibió felicitaciones de liberales como Benjamín Vicuña Mackenna y Miguel Luis Amunátegui por el desarrollo de aquellas nuevas ideas. Sin embargo, el imaginario moralizante se hizo sentir de parte de las mujeres:

> […] asusté a todas las mujeres que me excomulgaban, a velas apagadas, como niña peligrosa. Las chiquillas mismas, mis propias amigas se me alejaron como si hubiese levantado una valla que nos separaba en lo absoluto. No necesitaba de ellas y continué mi vida, entregada por entero a mis afectos más hondos, pero sin volver a hacer publicaciones que no convencían ni alentaban más que a los ya convencidos y causaban pavor a aquellas que deseaba estimular[29].

Más allá de la misma práctica de la escritura, encontramos que en las temáticas escogidas, en la manera de tratarlas a la hora de plasmarlas en el papel, y en los fines por los cuales escribió, Martina Barros presentó ideas modernas que desbordaban constantemente su tradición.

Sus escritos muestran juicios que responden a ciertos ideales femeninos tradicionales. Asume su rol en tanto madre guardiana de la familia y formadora de ciudadanos, el mismo que la relegaba al espacio privado, para legitimar sus demandas de educación y autonomía[30], utilizando así un reminiscente tradicional a favor de las nuevas demandas femeninas.

En su Prólogo de *La Esclavitud de las Mujeres*, Martina señala que, a pesar de no concodar con la metodología de análisis de Stuart Mill, sí está de acuerdo con las conclusiones a las que llegó:

> Darle a la mujer la misma libertad que tiene el hombre para emplear sus facultad[e]s en el sentido que mejor le cuadre, es decir darle la libertad de instrucción y la libertad para hacer uso de sus conocimientos […] siendo esta más instruida sería también más provechosa la influencia que ejerce sobre el hombre como madre y como esposa[31].

---

[29] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., p. 127.

[30] Claudia Montero, "Tensiones en la trastienda: una aproximación teórica a lo público y lo privado en el feminismo. Chile 1922", *Clío*, vol. 4, N° 32, 2004, p. 99. Disponible en: http://historia.uasnet.mx/rev_clio/Revista_clio/Revista33/7_Tensiones.Feminismo.Chile1922_ClaudiaMontero.pdf [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

[31] Barros, Prólogo a *La Esclavitud de la Mujer*, op. cit., pp. 59-60.

Ella logra darse cuenta de que las mujeres se encontraban en una situación vulnerable, pero no apuntaba a través de su crítica a una participación diferente en la vida pública, sino a una redefinición de la participación en la esfera privada, abogando por el derecho a la educación de la mujer y a su libertad de acción, en cuanto esto podía traer beneficios en el cumplimiento de su rol en el hogar:

> Ahora si concentramos nuestra observación en el hogar, en ese campo tan reducido al parecer y sin embargo de horizontes infinitos para el que piensa que allí está encerrado el porvenir de la humanidad ¿Qué transformación no vendría a operar en su seno esa redención de la mujer por la instrucción? El respeto y la confianza mutua serán el patrimonio de ese hogar en que la mujer encontrará en su esposo quien le guíe con el cariño y el respeto de un compañero y el esposo encontrará en su mujer un confidente a la altura de su inteligencia, capaz de ayudarlo y capaz de sostenerlo en esos momentos en que la vacilación y la duda hielan hasta el alma de los más fuertes que se encuentran solos[32].

A pesar de esto, adhería a la idea de que la sujeción femenina no responde a una condición determinada biológicamente, sino que es producto de la costumbre. Esta idea desarrollada por John Stuart Mill plantea que existen leyes que no están basadas en la justicia sino más bien en la tradición, ya que la costumbre las naturaliza hasta el punto en que no se las critica aunque significan una evidente injusticia social[33].

En su afición al teatro dramático, relata que el arribo de Sarah Bernardt a Santiago —una famosa actriz francesa— la llevó a romper con la costumbre de no ocupar sino el palco en el espacio del teatro. Para ella, al vivir del trabajo profesional de su marido, le era imposible pagarlo:

> Felizmente Augusto y yo habíamos crecido leyendo a John Stuart Mill y muchas veces habíamos comentado los capítulos de su "On liberty" en que estigmatiza, como uno de los mayores males del mundo moderno, a la tiranía de la costumbre ante la cual seres de inteligencia superior capitulan. Ambos estimamos que este caso nuestro era uno de los en que debía ser vencida la costumbre, aún más que era obligatorio el desdeñarla

[32] Barros, Prólogo a *La Esclavitud de la Mujer*, op. cit., pp. 61-62.

[33] John Stuart Mill, *La Esclavitud de la Mujer*, 1869, traducción y prólogo de Emilia Pardo Bazán, Biblioteca virtual Universal, 2003, pp. 20-21. Disponible en: http://www.biblioteca.org.ar/libros/70864.pdf [Fecha de consulta: 29 de julio 2016].

> y Augusto tomó dos abonos de platea. Fui, pues, por eso yo la primera señora que ocupó, en el teatro, un sillón de platea[34].

En *Recuerdos de mi Vida* narra constantemente sus subjetividades femeninas y sus modos de experimentar una modernidad emergente, al contar detalles de su vida, cómo se crió en una familia donde el concepto de hogar y mujer eran bastante tradicionales, pero que tenía, al mismo tiempo, un espíritu moderno, pues para esta familia la educación era un aspecto muy relevante: su padre la hacía leer y explicarle todo lo que leía[35]. También relata que a medida que fue creciendo y educándose bajo el alero liberal gracias a su tío y posteriormente a su marido, se debilitó la fe que su madre le inculcó. Sin embargo al morir Augusto y sentirse vulnerable, se refugió nuevamente en la religión:

> Educada como católica, viví en un ambiente muy liberal, en su mayoría descreído y en una época en que la juventud reaccionaba contra la rigidez impuesta por los hábitos tradicionales, de manera que me sentí naturalmente impulsada a favor del libre pensamiento y, como la juventud es entusiasta, hice alarde de mis nuevos ideales. Cuando el dolor golpeó a mi puerta y las responsabilidades de la vida se impusieron poderosamente en el hogar, mi espíritu se acogió de nuevo a las enseñanzas de la infancia[36].

Este extracto es un claro reflejo del conflicto que estaba viviendo la sociedad. Se trataba del proceso de secularización que se dio en base a un arduo debate en el último tercio del siglo XIX entre conservadores y liberales, quienes representaban —como se sabe— la tradición y lo moderno respectivamente.

Leemos en sus recuerdos, la confesión que realiza al contar que desde niña su sueño fue casarse y tener una familia como lo demandaba el ideal de la época, sin embargo, se manifiesta moderna al indicar que sus expectativas siempre fueron contraer matrimonio con un hombre culto que fuera capaz de llamar su atención, como lo fue precisamente Augusto Orrego Luco, demostrando que, a pesar de provenir de una familia tradicional con ascendencia aristocrática, su pensamiento estaba modelado más por una conciencia meritocrática:

---

[34] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., p. 151.
[35] Barros, ibíd., p. 53.
[36] Barros, ibíd., op. cit., pp. 284-285.

> He tenido la rara suerte de ver realizado uno de los grandes anhelos de mi niñez: el de unir mi suerte a la de un hombre de talento, que fue luchador infatigable que se formó en la vida modesta y desconocida del trabajo y del estudio. Yo debo a mis hijos la historia de esa lucha diaria, de esos triunfos silenciosos o de esos desalientos sombríos[37].

Si bien su autobiografía pertenece a un género literario bastante tradicional, ella la escribe con objetivos que responden a una mentalidad moderna. A pesar de creer que en su vida no había nada que mereciera recordarse[38], busca dejar huella de las transformaciones de la sociedad en la cual vivió, evidenciando problemas y progresos políticos y sociales, en particular los referidos a la mujer. Da cuenta, además, de los méritos de su marido y de sí misma, a través de la evaluación de su vida, manifestando así conciencia de la noción del individuo[39].

Martina Barros, sin quererlo —debido a que no buscó romper totalmente con la tradición—, con su discurso y práctica basados en nuevas ideas (escritura, tertulias y participación en organizaciones femeninas) contribuyó a desafiar el orden cotidiano, en la medida en que las experiencias privadas de otras mujeres que sintieron cierto descontento con el orden social se vieron representadas y objetivadas por ella en el espacio público[40]. Martina Barros, entre otras escritoras de finales del siglo XIX, le otorgó a la mujer el derecho a hablar, ya no solo en el salón o en la tertulia, en la medida en que su discurso fue uno de los primeros que circuló públicamente.

En 1872, publicó la traducción de *La esclavitud de la Mujer* junto a un prólogo que llevaba su firma y expresaba sus ideas[41]. Esta fecha remite a los inicios del feminismo, fecha que coincide con la señalada por Amanda Labarca en su artículo de 1944: "Trayectorias del movimiento feminista en Chile"[42]. Por su parte, Alejandra Castillo, en el estudio preliminar que realiza sobre este prólogo, establece que el feminismo liberal encuentra su hito de constitución en esta publicación, viendo en Martina Barros una precursora. Señala que en

---

[37] Barros, ibíd., op. cit., p. 10.

[38] Este "ponerse en su lugar", como lo describe Joyce Contreras Villalobos, respondería a una estrategia de legitimación basada en reconocer su posición de inferioridad frente al escritor (masculino) dueño del poder en el campo intelectual literario. Ver: Contreras Villalobos, op. cit., p. 46.

[39] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., pp. 9-12.

[40] Moi, op. cit., p. 8.

[41] Barros, *Recuerdos de mi Vida*, op. cit., p. 126.

[42] Este artículo sitúa el origen del feminismo "…cuando Máximo Lira y Jorge Mennadier afirman que, siendo la mujer criatura de Dios, cuenta con la misma inteligencia que el hombre". Ver en: Kottow, op. cit., p. 16.

el artículo de 1917 "Damas Chilenas Ilustres: La señora Martina Barros", de la *Revista Familia*, se reivindica su papel, y que genealogistas del feminismo chileno como Paz Cobarrubias, Julieta Kirkwood, Mariana Aylwin, Edda Gaviola y Erika Maza, la señalan como agente fundador[43].

Martina Barros Borgoño resulta ser, entonces, la fundadora de lo que más adelante se definiría como:

> […] un feminismo que, sin cuestionar ni al patriarcado ni al sistema capitalista, organiza grupos de mujeres en torno a reivindicaciones específicas o de beneficencia. Dichos grupos, si bien perpetran el rol tradicional de la mujer, sugieren reformas moderadas tendientes a mejorar su situación educacional y jurídica, especialmente en lo civil[44].

Conclusiones

Lo que aquí se ha buscado evidenciar es que a fines del siglo XIX la mujer chilena de elite ingresó a la opinión pública y a la cultura intelectual a través de mecanismos de legitimación de su escritura, mecanismos que la posicionaron entre un mundo tradicional y uno moderno.

Si bien la educación formal femenina del siglo XIX no les permitió el desarrollo de la razón, relegándolas a la esfera privada y excluyéndolas del debate público en su condición de no ilustradas, las mujeres hicieron uso de instancias tradicionales como reuniones y tertulias, en tanto espacio de educación informal, para adquirir capital cultural y social, lo que las legitimó en el campo literario e intelectual.

Martina Barros, como escritora, fue muy representativa de este proceso. Sus dos obras más conocidas, el Prólogo a la *Esclavitud de la Mujer* y *Recuerdos de mi Vida*, demuestran en su práctica escritural y en su contenido un ir y venir constante entre una herencia cultural tradicional y la adhesión a ideas modernas.

Desde un punto de vista tradicional, Barros Borgoño utilizó como estrategia de legitimación los lazos con hombres intelectuales (a través de prácticas tradicionales como las reuniones y tertulias en que participan varones). Le fue igualmente útil el que su marido actuara como editor de sus escritos. Así pudo ingresar a la opinión publica a través de publicaciones que siguieran las reglas impuestas por un campo literario-intelectual dominado por el elemento masculino.

---

43 Castillo, op. cit., p. 8.

44 Gaviola Artigas, Jiles Moreno, Lopresti Martínez y Rojas Mira, op. cit., p. 18.

El desarrollo de un género literario como la autobiografía también la sitúa en una tradición colonial, en la medida en que este tipo de literatura intimista no despertaba el *imaginario moralizante*, entre otras razones porque no desarrollaba explícitamente temáticas políticas. Por último, nos parece que, a pesar de escribir en otros géneros más modernos —como el ensayo—, aún la encontramos asumiendo el rol de madre y esposa, papeles tan trascendentales en la configuración del ideal femenino de la época.

Martina Barros no dejó, sin embargo, de ser una mujer moderna: gracias a su educación formal e informal fue una mujer ilustrada que se profesionalizó como escritora a través de su autoría en publicaciones y actividades realizadas en pos de la demanda de derechos sociales para las mujeres, lo que la llevó a adjudicarse el papel de fundadora del feminismo liberal, posicionando por primera vez en la opinión publica un debate acerca de la situación social de la mujer.

Como se manifestó con anterioridad, ella se desempeñó en el género autobiográfico, pero este lo utilizó, además, para plasmar ciertas opiniones y creencias de tipo liberal. Si bien asumió roles que por tradición les habían sido impuestos a las mujeres —como el de madre, esposa y protectora del hogar—, les dio un giro al posicionarse desde ellos para validar su escritura a favor de las nuevas demandas.

Se observa que, en definitiva, fue su rol de escritora el que enfrentó a Martina Barros al proceso de transición entre lo colonial y lo moderno que estaba viviendo Chile a finales del siglo XIX y principios del XX. En tanto que, para escribir, tuvo que idear estrategias a partir de su propio contexto con el fin de legitimarse, dejando plasmada una determinada manera de pensar, sentir y actuar en las temáticas de sus textos y en las formas que tuvo de razonarlas y plasmarlas en el papel. Es al comprender esto, que podemos valorar aún más su aporte a la historia, ya que este es el punto de partida que permite situarla como el agente que dio el puntapié inicial a un discurso feminista liberal desarrollado por otras mujeres escritoras de la primera mitad del siglo XX.

Por último, es necesario señalar que este artículo se escribió con la finalidad de dar a conocer una nueva posibilidad de análisis de los escritos realizados por Martina Barros Borgoño. El punto de vista historiográfico, a través del cual se estudiaron sus publicaciones, tiene un carácter introductorio a la temática e invita a buscar otra mirada no disociada de las tensiones propias a la escritura.

Bibliografía

Amaro, Lorena, «Las muertas: acatamiento y ruptura del orden simbólico en *Recuerdos de mi Vida*, de Martina Barros», *Taller de Letras* 48 (2011): 11-19.

Arcos, Carol, «Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile», *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 27-42.

_____, «Musas del hogar y la fe: La escritura pública de Rosario Orrego de Uribe», *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009).

Barros, Martina, «El voto femenino», *Revista Chilena*, 1917: 392.

_____, *Prólogo a la Esclavitud de la Mujer (Estudio Crítico por Stuart Mill)*, Ed. Alejandra Castillo, Santiago de Chile, Palinodia, 2009.

_____, *Recuerdos de mi Vida*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1942.

Bourdieu, Pierre, *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un Concepto*, Tucumán, Montressor, 2002.

Castillo, Alejandra, «Estudio preliminar. Las aporías de un feminismo liberal: Martina Barros traductora de Stuart Mill», Barros, Martina, *Prólogo a La Esclavitud de la Mujer (Estudio Crítico por Stuart Mill)*, Santiago de Chile, Editorial Palinodia, 2009: 73.

Chartier, Roger, *Espacio Público. Crítica y desacralización en el siglo XVII. Los Orígenes Culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona, Gedisa, 1995.

Contreras Villalobos, Joyce, *Mercedes Marín del Solar (1804-1866). Obras Reunidas*, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2015.

Doll Castillo, Darcie, «Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile», *Revista Chilena de Literatura* 71 (2007): 83-100.

Gaviola Artigas, Edda, y otros, *Queremos votar en las próximas elecciones. Historia del movimiento femenino en Chile 1913-1952*, Santiago de Chile, Centro de Análisis y Difusión de la Condición de la Mujer, 1986.

Kottow, Andrea, «Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile», *Atenea* 508 (2013): 151-169.

Maino, Valera, y otros, *Tres Ensayos sobre la mujer chilena: siglos XVIII-XIX-XX*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978.

Mill, John Stuart, *La Esclavitud de la Mujer*, 1869.

Moi, Toril, «Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y sociológica de la cultura de Pierre Bourdieu», *Feminaria* XIV, 26/27 (2001): 1-20.

Montero, Claudia, «Tensiones en la trastienda: una aproximación teórica a lo público y lo privado en el feminismo. Chile 1922», *Clío* 4.32 (2004): 93-108.

Pinto, Julio, y Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile. Hombría y Feminidad*, vol. IV. Santiago de Chile, LOM: 202; V vols.

Sanhueza, Carlos, «El problema de mi vida: ¡soy mujer!: viaje, mujer y sociedad», Gazmuri, Cristian y Rafael Sagredo, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno de 1849 a 1925*, vol. II, Santiago de Chile, Taurus, 2006: 333-347; III vols.

Stuven, Ana María, «Feminismo y femineidad: Martina Barros de Orrego a 150 años de su nacimiento», *El Mercurio*, 9 de Julio de 2000.

Traverso, Ana, «Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género», *Anales de Literatura Chilena*, año 14.20 (2013): 67-90.

JUGÁRSELAS, JUGAR CONTRA OTRO, JUGAR A SER OTRO, ESTAR EN JUEGO

*Cristóbal Holzapfel**

1

Probablemente lo que más esencialmente caracteriza al juego es la exposición a un ámbito de posibilidades que solo muy parcialmente se puede dominar. En este sentido jugar es, ante todo, en términos gramaticales, un reflexivo, es decir, jugar*se*. Jugar es, precisamente, jugár*se*las por algo. Es asaz decidor que en ello se dé un nexo muy directo con nuestro modo de ser cotidiano. Así, solemos decirnos a nosotros mismos o a alguien, que *tiene que jugárselas* por algo, y en este caso, ello está relacionado con ciertos propósitos o finalidades que perseguimos o deberíamos perseguir. Y sucede que en relación con esos propósitos o finalidades corresponde enfrentar un conjunto a veces complejo de posibilidades, y el resultado de ello es incierto. Alguien *se la puede jugar* no solo por obtener un postgrado, por conquistar una mujer, sino también por lograr la independencia de un país o diseñar un edificio de ciertas características que habrá de revolucionar la arquitectura. En cada caso, jugar es jugarse, ponerse uno mismo en juego, jugárselas. Y esto quiere decir —adviértase bien— entrar cada cual en juego, y en el mejor de los casos —pero tal vez también en el más peligroso de los casos—, entrar en el juego a cabalidad. Las relaciones humanas están profundamente marcadas por esta dimensión lúdica. En una pareja, cada uno de los emparejados espera que el otro, ella o él, se la juegue por la relación; y frecuentemente, incluso de por vida, hasta la propia muerte. De un Presidente de la República los ciudadanos esperan que se la juegue por el país, de similar modo esperan académicos, estudiantes y funcionarios que las autoridades universitarias se la jueguen por su universidad, y lo mismo vale de un colegio, de una empresa o de las Fuerzas Armadas. Si los soldados advierten que el capitán no se la juega por ellos (y especialmente cuando se está en una situación bélica) es frecuente que este pierda la capacidad de mando, porque la tropa se ha defraudado de él.

Desde luego, el ponerse en juego es algo que no solo atañe, sino que, en cierto modo, define al riesgo. Por sobre todo, me arriesgo cuando me pongo en juego en algo determinado. Mas, no solo despunta aquí una relación con el riesgo, sino, además, con la muerte. Hay, ciertamente, una posible gradualidad en el ponerse en juego, por cuanto puede suceder en algunas situaciones que

* Profesor Titular. Universidad de Chile.

nos ponemos de un modo tal en juego, que precisamente ponemos en juego nuestra propia vida. Los actos heroicos tienen este carácter, razón por la cual el héroe suele ser una figura sacrificial: él sacrifica su vida por una causa, que se supone noble y justa. Es tal la admiración y veneración que provoca el héroe, que se aprecia y se lo respeta como padre de la patria, y en el panteón de los héroes de cualesquiera nación encontramos a personas o personajes que son héroes en el sentido que definimos. Conviene, a su vez, traer a colación el pensamiento de Kierkegaard de que el héroe es "héroe del instante", porque en un solo instante pone todo en juego; de hecho, su vida entera.

Pero, ¿será apropiado, se justificará poner los actos heroicos, todo el heroísmo, a nivel del juego, como que, incluso en esos actos, máxime por su carácter inmolatorio, estaría el héroe nada más que "jugando"? Pues sí, desde el momento que se le resta al juego cierto carácter baladí que se le atribuye. Sin embargo, tal vez esta no es la respuesta apropiada a esa cuestión. Habría que decir, más bien, que hay una dimensión lúdica de la existencia humana, en razón de la cual, como decíamos más arriba, usamos habitualmente expresiones referidas a actividades que consideramos serias —y en algunos casos extremadamente serias, como el acto heroico— en términos lúdicos, como la expresión "jugárselas" y, precisamente también, "poner la vida en juego" por algo, lo que implica, al mismo tiempo, darse, entregarse y, en el mismo movimiento, exponerse a un ámbito de posibilidades extremas que te pueden costar la vida misma.

Es cierto que siempre se podría seguir arguyendo, al sostener que, por ejemplo, es muy distinto arriesgar la vida para salvar a un niño que se está ahogando en el mar, que jugar a hacerlo. El primer acto es serio, incluso extremadamente serio, y el segundo, cómo no, baladí. Pero, es probable que en esta argumentación y contra-argumentación entremos en un círculo infernal, ya que, igual, se puede responder a lo anterior diciendo que en el acto de salvar en serio la vida de un niño hay, qué duda cabe, un jugárselas por ello.

A propósito de estas disquisiciones vale la pena traer a colación la célebre frase de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller, la que en cierta manera viene a zanjar todo lo que hemos venido diciendo: "El hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra y solo es enteramente hombre cuando juega".

Ahora bien, de acuerdo con la clasificación de los juegos que presenta Roger Caillois: juegos de *agon* (competencia), *alea* (azar-destino), *mimicry* (mimetismo, roles) e *ilinx* (vértigo)[1], son estos últimos los que más en plenitud dan cuenta de nuestro modo de ser lúdico, del jugar en tanto jugárselas.

[1] Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres*. Trad. de Jorge Ferreiro. México, FCE, 1967, p. 41.

¿Dónde se da también un juego extremo en que ponemos la vida en juego? Pues en las acrobacias. Entre ellas se cuentan no solamente varios números circenses, sino también alas delta, parapente, *wingsuit*, *bungee*, y otros. Mas, estos juegos constituyen la especificidad de lo que atañe a nuestro ser-jugadores, ser *homo ludens* que se inclina por la realización de actos heroicos. A fin de cuentas, podría decirse que todos esos juegos específicos son, en definitiva, una suerte de celebración de nuestro *homo ludens* inclinado a lo heroico.

2

El juego, y junto con ello, nuestra condición como jugadores, son particularmente complejos; por de pronto, porque, como hemos examinado, de un lado está nuestro ser intrínsecamente lúdico y, del otro lado, los juegos específicos que jugamos. Pero luego esta complejidad se manifiesta en que hay varias notas —técnicamente diríamos *sememas*— distintivas del juego, y que recogen diferentes perspectivas esenciales de lo lúdico. Hasta el momento solo hemos destacado una: que jugar es *jugarse*, ponerse uno mismo en juego, y que, de acuerdo con la clasificación cailloisiana, los juegos de vértigo son los que mejor la enseñan. Basados en la clasificación mencionada, cada uno de los otros tipos de juego arroja una nueva perspectiva esencial. De este modo, podemos decir que el juego, y nuestro modo de ser lúdico, está determinado por algo o alguien *otro* que nosotros mismos, los jugadores. Me explico: el niño juega a que es otro, que es fuego, viento, huracán, agua, tsunami, un león, un árbol, el sol, la luna, papá o mamá, abuelo o abuela; juega incluso a que él mismo, siendo niño, es niño, y otros. Tal vez uno de los grandes descubrimientos, entre innumerables otros, de Aristóteles, corresponde al razonamiento analógico. Algo es análogo con algo, con otra cosa. En esa analogía está, en definitiva, el fundamento de la metáfora y del símbolo, y, junto con ello, del mito, la alegoría, el símil, la parábola, la fábula, y otros. El nubarrón *es como* la angustia, el amanecer *como* la esperanza, el ocaso *como* la muerte. Lo que hay aquí, al mismo tiempo, como estructura gramatical, es la figura del *como-si*. Esto es como-si fuera esto otro. Los juegos que expresan esto corresponden a los juegos de *mimicry*, de mimetismo, de simulacro, de roles. Y resulta que llegamos al mundo jugando este tipo de juegos. El niño juega casi exclusivamente estos juegos, de modo completamente espontáneo y natural, y todos hemos sido alguna vez niños. El niño es, así, la más perfecta encarnación del *homo ludens*. Si alguien tiene un asomo de duda acerca de nuestro esencial ser lúdico, pues que observe un niño y qué es lo que hace. En esa sola observación experiencial ya está la respuesta. Siguiendo también a Caillois en esto, a través de los juegos de *mimicry* el niño realiza la primera síntesis analógica del mundo. Advirtamos en ello la relevancia cognitivo-evolutiva que tiene el asunto, por cuanto significa el reconocimiento —volviendo

a Aristóteles— de que nuestro primer modo de razonar corresponde al razonamiento analógico, que no solo sería el fundamento de la metáfora y del símbolo, y, junto con ello, de la literatura y del arte en general, sino, y antes que eso, sería el fundamento del mito. A partir de los juegos de *mimicry* se puede reconocer el íntimo parentesco entre juego y arte; como que, podríamos decir, el arte es, en esencia, lúdico. Y, justamente, porque todo lo que se muestra en la obra de arte, independiente de la forma de arte que se trate, es como-si fuera otra cosa. Recordemos el emblemático cuadro de "Napoleón cruzando Los Alpes", que lo muestra sobre un flamante rocín de Jacque-Louis David: en los hechos, se sabe que iba sobre un burro, ya que, por lo demás, este es un animal mucho más apto para emprender travesía semejante. Tal vez el extremo de los alcances del mencionado como-si, queda expresado en el célebre cuadro de Magritte en que se ve una pipa pintada y con la leyenda abajo: "Esto no es una pipa". Y tiene, por supuesto, toda la razón, dado que es como-si fuera una pipa, pero no lo es: porque "realmente" lo que vemos ahí es nada más que la materialidad bruta de tela y tintura.

En el como-si se funda, a su vez, la ficción. Los entes ficticios del arte (y es muy discutible llamar entes ficticios a las figuras mitológicas) son como-si fueran lo que están representando. "El naufragio de la Medusa" de Théodore Géricault *no es* el naufragio de la Medusa, lo que remite a un hecho histórico de un barco que se hundió y de ciertos náufragos que siguieron navegando en una balsa improvisada.

En el juego, el como-si determina a sujeto y objeto (pudiendo ser este último otro sujeto). Por el lado del sujeto, en cuanto que el jugador, el niño o quien fuere, puede jugar a que es Dios o el diablo, un caballo, el océano, o lo que sea el caso. Por el lado del objeto, siendo este principalmente el juguete, también está determinado por ser como-si fuera un oso (el oso peluche), un camión, un médico, un profesor, un juez, como las figuras de *Lego*. (Es impresionante que, a fin de cuentas, el mundo humano entero, con todo lo que hay, tenga, hoy por hoy, su reproducción en juguetes).

De acuerdo a la clasificación de las formas de arte de Schopenhauer, en que a la base está la arquitectura, podría decirse que el como-si y el elemento fictivo y metafórico que le acompaña, disminuyen. El edificio, ante todo, es un lugar para habitar, lo que puede incluir diversas actividades humanas, como trabajar, investigar, orar, enseñar, gobernar, crear, curar, legislar, hacer justicia, o que conciernen a la disciplina (un edificio castrense) o el castigo (una cárcel). Mas, de igual modo, se justifica plenamente la dimensión artística de la arquitectura, desde el momento que la simbolización, propia también del como-si, se mantiene e incluso se potencia. Un edificio de gobierno, un Parlamento, una institución de enseñanza, una academia de arte, una iglesia y, cómo no, también un hospital o una cárcel, simbolizan algo. Desde luego, hay en esto también una cuestión de orden gradual, porque, cabe

agregar, en principio cualquier ente simboliza algo; mas con la arquitectura nos encontramos con portentosos símbolos que expresan el destino del ser humano en el mundo.

También expresa el maridaje entre juego y arte el fenómeno que el fenomenólogo Eugen Fink describe como "iteración lúdica" y que alude al "juego en el juego", y que es propio también del arte; dicho más enfáticamente, me atrevería a sostener esto en términos condicionales: porque la "iteración lúdica" es propia del juego, es también propia del arte. Veamos cómo Fink ejemplifica la mencionada iteración en sus *Fenómenos fundamentales de la existencia humana*:

> Dicho muy simplemente: niños que juegan el antiquísimo juego de imitación, que en su mundo lúdico son "padre" y "madre" y tienen "niños", pueden enviar a estos niños del mundo lúdico nuevamente fuera de casa al "juego" en la calle, hasta que el bizcocho de arena esté horneado. Pero ya en este ejemplo se puede reconocer algo significativo. El juego no sabe meramente de la iteración de tipos iguales, precisamente de que se presentan juegos en juegos —el juego abarca en su zona imaginaria de la representación justamente el comportamiento humano no lúdico[2].

El cuadro de Anselm Feuerbach sobre "El Symposion" platónico tiene el marco dentro del cuadro y, por si esto fuera poco, sobre el marco, que es parte de la pintura, cae un paño celeste de uno de los personajes de la escena. Así como hay aquí *juego en el juego*, hay también arte en el arte.

La iteración lúdica es muy frecuente, a su vez, en la literatura. *Hamlet* es un gran ejemplo de ello. Con el objetivo de desenmascarar al tío criminal y a su propia madre cómplice del crimen de su padre, otrora el rey, Hamlet organiza una obra de teatro en que se muestra cómo ocurrió el crimen. De similar modo, también *El jugador* de Dostoievsky. Aquí los jugadores de *Rulettenburg* esperan que muera la *Mamushka*, la tía rica de San Petersburgo, para poder seguir jugando a la ruleta. Por lo tanto, estamos aquí ante un juego que está dentro del "juego de la vida": si la vieja muere o no. Pero ocurre que, de pronto, más encima, llega ella de sorpresa a la "Ciudad de

[2] Fink, Eugen, *Fenómenos existenciales fundamentales de la existencia humana*. Traducción parcial es mía, con apoyo de Diego Sanhueza, Miguel Pefaur, Edgar Barkemeyer, Carlos Calvo. Esta traducción se encuentra en www.observacionesfilosoficas.net/http://www.observacionesfilosoficas.net/download/fenomenosfundamentales.pdf, p. 250. En adelante Ff"./Ed. al.: *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Freiburg im Breisgau, Alber, 1999.

la Ruleta" y comienza a dilapidar su fortuna en el juego. En el Cuento "La Pana" de Friedrich Dürrenmatt, el vendedor viajero Alfredo Traps, que se ha quedado en *pana* con su *Studebaker* en un pueblo alpino, se aloja en una villa en que unos viejos, retirados del sistema judicial, lo invitan a jugar el juego "El juicio", haciéndole un juicio a él mismo, y, de pronto, sorpresivamente, el juego se convierte en realidad.

3

Juego hay, a la vez, en la medida en que hay algún formato, un diseño; en definitiva, un conjunto de reglas que prescriben cómo debe jugarse un juego determinado. A partir de esas reglas se hace posible la "libertad de las movidas". Estos dos componentes del juego, que se traducen en el binomio "regla-libertad", los destaca Caillois y se darían preferentemente en los juegos de *agon*, de competencia-competición, juegos en los cuales se enfrentan unas competencias, habilidades, destrezas, capacidades con otras y, en rigor, *contra* otras. Por de pronto, en atención a nuestro ser lúdicos, lo que más resalta de nuestro modo de ser cotidiano son, precisamente, los juegos agonales que hay al interior de una empresa, universidad, repartición de gobierno, y de las empresas, universidades y reparticiones gubernamentales entre sí. El *agon* determina también esencialmente tu ser lúdico, sobre todo porque se tiene en cuenta lo que tú mismo eres con tus capacidades y habilidades, y cómo, inevitablemente, estas se habrán de enfrentar contra otras.

Podríamos decir que, de por sí, cada cual es agonal, y desde temprano comienza a desarrollar sus capacidades y habilidades en los más diversos ámbitos. Mas ello reviste, a la vez, un carácter lúdico, puesto que se trata de qué haces con tu *agon* a la hora de enfrentar un mundo de posibilidades. Pero, a diferencia de los juegos de *ilinx*, de vértigo, el *agon* es acotado, y, precisamente, por un conjunto muy estricto de reglas a las que hay que someterse. Y ello tanto en una empresa, en una universidad, como en el gobierno y otros. Parejamente, en los juegos agonales específicos encontramos, igualmente, la imposición de un conjunto de reglas, las cuales, si no se respetaran en absoluto, estos juegos no podrían tener lugar. Según destaca Caillois, en estos juegos prepondera un espacio acotado a una mesa, una pista, una cancha, un ring, un tablero, u otro; suponiendo ello cierto espacio (y también tiempo) que se ha aislado del resto, y que tiene que estar especialmente depurado (en el caso del tiempo su depuración sería como un tiempo libre de toda ocupación).

En los juegos agonales se hace presente, como en ningún otro, el mundo con todo su ordenamiento; mas, habiendo, igual, una diferencia fundamental. Como dice Caillois, los juegos (y en particular los agonales) constituyen una "isla de claridad y perfección". Por de pronto, ello reviste un componente

ético, dado que el juego de *agon* tiene que asegurar juego limpio (*fair play*), igualdad de oportunidades y, por supuesto, respeto a la regla. Un partido de fútbol o ajedrez dan cuenta cabal de estos requisitos. En cambio, en el mundo, en la sociedad, el *agon* que podríamos calificar como "regulado" tiene constantemente que enfrentar al *agon* desregulado de la mafia, de la delincuencia, del terrorismo, y otros.

4

Lo que mejor expresa el ámbito de posibilidades propio de lo lúdico lo muestra el juego de *alea*, de azar o destino, dependiendo como cada cual lo vivencia. La exposición, de la que hablábamos al comienzo, se da especialmente en este juego. Es más, en este caso, hay una exposición total, dado que si contrastamos el juego de *alea* con el *agon*, nuestras destrezas o habilidades cuentan mínimamente en el *alea*. Entre los cuatro tipos de juego, el de *alea* es el único que, en lo primordial, es más bien extra-humano, y da lugar a que se pueda hablar de un cosmos lúdico, como lo hace Heráclito, probablemente el primer filósofo del juego en Occidente. Fragmento 52 de Heráclito: "La eternidad es un niño que juega a las tablas: de un niño es el poder real". Y justamente porque es así, resalta en este juego, ante todo, más que el jugar, el estar *puesto en juego* o simplemente *estar en juego*. Y fijémonos bien cómo no solamente nosotros, sino cada cosa, por fuerte, duradera, tenaz, persistente que sea, está en juego, y cómo no, lo que se acerca a un límite y está a punto de dejar de ser. Heidegger nos hace ver que, si hemos de pensar a fondo el juego, en primer lugar lo que prevalece es que jugamos porque somos puestos en juego. Leemos en *La proposición del fundamento*: "El pensamiento alcanza por medio de ese salto en la amplitud de aquel juego, en el que es puesta nuestra esencia humana. Solo en tanto el hombre es traído a este juego y con ello es puesto en juego, puede él verdaderamente jugar y permanecer en el juego"[3]. Distingue al pensamiento heideggeriano el ontocentrismo. Es un pensamiento centrado en el ser de la plenitud, y el modo cómo entiende al ser humano, en tanto *Dasein*, expresa esto: somos el "ahí del ser", *Da-sein*, el espacio abierto, la apertura donde se puede revelar u ocultar el ser y todo lo que es. El ontocentrismo se expresa prácticamente en todos los temas abordados por Heidegger: el lenguaje, la historia, el arte, y también, por cierto, el juego. Esta concepción filosófico-ontocéntrica se patentiza en lo que ya adelantábamos: jugamos porque somos (o estamos)

[3] Heidegger, Martin, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1971, p. 186. Ed. castellana: *La proposición del fundamento*. Trad. de Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela. Barcelona, Serbal-Guitard, 1991.

puestos en el juego del ser. ¿Y qué juego es este? Pues el juego de haber nacido, tener que hacer un conjunto de figuras en la vida, y luego tener que morir. En este "juego" somos, o estamos, puestos en juego. ¿Qué, o quién, nos puso en ello? No lo sabemos: tal vez el cosmos o el propio Dios. Pero no se trata en este juego solo de nacimiento, vida y muerte, sino de todo lo azaroso o destinal que se nos presenta, razón por la cual cabe agregar que aquello que Heidegger pensó como juego del ser se acerca a lo que Caillois consideró como juego de *alea*. Se desprende de lo dicho más arriba que todos los juegos se explayan en el juego de *alea*. ¿Y qué es lo más inquietante que revela el *alea*? Pues, en primer lugar, lo incierto, el estar en juego. Y ello se debe a que estamos íntegramente expuestos a lo que sobrevenga, dado que aquello escapa completamente a nuestro dominio y queda fuera de nuestro control. El ser o estar puestos en el juego del ser trae a luz lo mismo que se destaca con la yección (*Geworfenheit*) de *Ser y tiempo*. Relativamente a ella hay que decir que proyectamos nuestro ser porque, antes que ello, estamos desde ya y desde siempre arrojados, yectos en el ser. La posibilidad de haber nacido no la hemos elegido, lo mismo el cuerpo que tenemos o que hayamos nacido en un hogar de tales características socio-económico-político-culturales. Se justifica, incluso, relevar al juego de *alea* como el "Gran Juego" en el cual se despliegan todos los otros juegos (de hecho, así lo llama Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido*).

Los juegos específicos de *alea* vendrían nuevamente a ser una suerte de celebración del Gran Juego en el que de por sí, y desde que nacemos hasta que morimos, nos encontramos; a saber: la ruleta, la lotería, los juegos de naipes, de dados, y otros. Hay algo particularmente cautivador en el hecho de que salga o no salga el pleno que apostaste —"ocho el negro"—, como lo hay en la apuesta de cierta combinación de números en la lotería, en el mazo que te tocó en el juego de naipes o los números que te salieron en la tirada de dados. En cada caso, se supone que damos cabida al azar o destino para que salga esto o lo otro, y nuestro ganar o perder dependerá de la combinación que resultó.

Como los juegos se pueden amalgamar, sucede, por ejemplo, que en los juegos de naipes, lo que corresponde al *alea* es el mazo que te tocó, pero el carteo que sigue tiene características agonales. En el *whist* te toca tal mazo de cartas, y luego tienes que elucubrar el número de basas que harás, declararlas y, por último, hacerlas efectivamente con el carteo. Con el ser humano sucede del mismo modo. A partir de las destrezas de las que se te dotó desde el nacimiento, tendrás que hacer algo con ello, trazar ciertas finalidades, y luego, procurar cumplirlas; en todo lo cual tendrás que jugártelas por aquello.

Por otra parte, el juego de *alea*, por estar abierto a un ámbito inconmensurable extra-humano, es el único juego que da lugar a teorías científicas

matemáticas o físicas, teniendo en cuenta algunas que ya se han desarrollado. Es más, el *alea* permite también la posibilidad teológico-filosófica de pensar al propio Dios como jugador. En este sentido, la afirmación de que "Dios no juega a los dados", por muy venerable que sea su autor —Albert Einstein—, suscita la duda: ¿Y por qué no? De hecho, es lo que Heidegger plantea respecto del Dios de Leibniz como suprema razón suficiente de cuanto hay, al sostener que probablemente un Dios jugador sería "más divino".

Pero, así como el *alea* nos puede elevar a la divinidad, también nos puede hacer descender a lo más bajo, a los lugares de vicio y corrupción: los casinos en que se juega a la ruleta. De hecho, la "ciudad de la ruleta", podríamos decir, la irónicamente llamada por Dostoievsky "Rulettenburg", respecto de la cual él seguramente asociaba con la ciudad alemana de los casinos en la Selva Negra, Baden-Baden —donde el propio escritor fue un asiduo visitante—, en el caso de EEUU. es Las Vegas, y el origen de esa ciudad está en la mafia. El asunto es que el juego de *alea* incluye la posibilidad de apuestas, y desde el momento que estas son monetarias, ya con ello está dada la posibilidad de corrupción.

Si nos preguntamos ¿qué juego mueve al mundo?, parece evidente que la respuesta sería el juego agonal; pero, agudizando más nuestra mirada, corresponde decir que el *agon* está supeditado al *alea*: son las bolsas de comercio, y ante todo *Wall Street*, en donde se está en nuestra época jugando lo que será, a cada momento, el rumbo del mundo. Y ello, sobre todo, considerando que en la actualidad las decisiones políticas se ajustan a la economía, y, muy particularmente, al mercado de valores.

Es, a su vez, a partir de estos tipos de juego —*agon* y *alea*— que se desprenden los principales componentes ético-lúdicos, a saber, dos que ya hemos destacado —la igualdad de oportunidades y el apego a la regla—, a los que se suma un tercero: el *fair play*, el juego limpio, todos ellos ligados al *agon*. Pero el componente ético-lúdico —a mi modo de ver, decisivo— lo arroja el juego de *alea*. Este se refiere a la consideración, que deberíamos tener presente a perpetuidad: que el *agon* es siempre e inequívocamente *alea* del *agon*, esto es, que la competencia, la habilidad que te tocó, ha sido por azar o destino; consideración que, en principio, te puede inducir a sensibilizarte respecto del que tiene una menor dotación de habilidades e, incluso, del retrasado o discapacitado.

John Rawls en su *Teoría de la justicia*, con independencia de cualquier marco de referencia filosófico-lúdico, plantea que habría una "estructura básica de la sociedad", una muy ligada a lo que Heráclito pensara como injusticia originaria, de acuerdo con la cual, y ya a partir del nacimiento, la repartición de los beneficios es injusta, y la tarea mínima de la democracia sería suplir esa injusticia.

> La estructura básica es el tema primario de la justicia porque sus efectos son muy profundos y están presentes desde el principio. Aquí el concepto intuitivo es de que esta estructura contiene varias posiciones sociales y que los hombres nacidos en posiciones sociales diferentes tienen diferentes expectativas de vida, determinadas, en parte, tanto por el sistema político como por las circunstancias económicas y sociales. De este modo las instituciones de una sociedad favorecen ciertas posiciones iniciales frente a otras. Estas son desigualdades especialmente profundas. No son solo omnipresentes, sino que afectan a los hombres en sus oportunidades iniciales en la vida, y sin embargo no pueden ser justificadas apelando a nociones de mérito o demérito. Es a estas desigualdades de la estructura básica de toda sociedad, probablemente inevitables, a las que se deben aplicar en primera instancia los principios de la justicia social[4].

5

Es notable que lo que te incita a jugar sea el goce, la alegría, y que puede ascender hasta el éxtasis. Esto lo reconocen Huizinga, Caillois y Fink, de distinto modo. En el caso de Fink, él titula, por lo mismo, su obra principal sobre el juego, *Oasis de la felicidad*. Nos hace caer en cuenta con respecto a la insensatez que nos acompaña en nuestra empecinada búsqueda de la felicidad (teniendo presente, en ello, la concepción aristotélica de la *eudaimonía*, felicidad), cuando, con el juego, en cualquier momento la podríamos vivenciar. Al mismo tiempo, y como lo ponen de relieve los más destacados filósofos del juego, el juego es sin-finalidad o, como dice Heidegger, *sin por qué*. Ello se debe, como apunta Fink, a que la finalidad está en él mismo y la inmersión en el oasis de la felicidad está ligada también a esta sin-finalidad. Dice Fink:

> Buscamos granjearnos la felicidad y la realización vital, conquistarla mediante la lucha y el amor, y somos impulsados una y otra vez más allá de todo lo alcanzado, sacrificando cada buen presente por un incierto futuro "mejor". Si bien el juego en tanto jugar es existencia impulsivamente móvil, con todo, está sustraído a todo anhelo inquieto que surge de la impronta de la tarea del existir; el juego no tiene finalidades a las que sirva; tiene su finalidad y su sentido en sí mismo. El juego no es por mor de una felicidad futura; ya en sí es "felicidad", está sustraído a todo futurismo general, es un presente que hace feliz, realización sin finalidad (Ff, p. 225).

[4] Rawls, John, *Teoría de la justicia*. Trad. de María Dolores González. México, FCE, 1995, pp. 20-21.

Atendiendo a los distintos tipos de juego, a diferencia de Caillois, que habla de la alegría, y de Fink, que habla de la felicidad en el juego, prefiero usar el término goce, ya que en los juegos de *ilinx* se trata, precisamente, del goce que puede provocar el vértigo. A propósito de lo cual corresponde aclarar que tanto la alegría, la felicidad, como el vértigo, e incluso el horror o el terror, te pueden hacer gozar. Tengamos en cuenta, nada más, el comportamiento de quienes se suben a la "montaña rusa".

Se agrega todavía al goce, asociado con la sin-finalidad, un nuevo elemento crucial —que se lo debemos nuevamente a Fink—: el tiempo libre. A diferencia de otros fenómenos existenciales fundamentales que nos determinan —como especialmente el trabajo y la lucha, y lo vinculado con esta última, el dominio y el poder—, el juego brinda la posibilidad de un tiempo libre. A propósito de esto, consideremos a la vez que su contraparte, el tiempo ocupado, de inmediato se ajusta al tiempo lineal, a la flecha del tiempo pasado-presente-futuro, ya que en este tiempo regular y cotidiano nos trazamos objetivos, finalidades que requieren, precisamente, de ese ordenamiento. En cambio, el juego es tiempo libre, el cual, al estar sustraído al tiempo lineal, nos abre, invita e incita a sumergirnos en el eterno presente. ¿Cuándo gozamos, cuándo damos rienda suelta a nuestro carácter exultante, entusiasta, a nuestra alegría, tal vez aprisionada, a nuestra risa e incluso nuestras lágrimas, ya que podemos reír hasta llorar de la risa? La respuesta es: cuando hay tiempo libre y, junto con él, nos encontramos inmersos en el eterno presente.

Esta vivencia, con sus características descritas, es compartida por el juego, y de muy distinto modo, con la fiesta, el erotismo (como lo concibe Georges Bataille), la mística, la meditación, la creatividad, y otros.

Al atender nada más que a esta dupla de Fink: tiempo ocupado - tiempo libre, cabe decir cómo en ella se hace cabalmente presente el ser humano en su enlace con el mundo. Trabajamos, anhelamos el poder en diversas formas (coincidiendo esto con el pensamiento de los sofistas, de Maquiavelo o de Nietzsche); vale decir, estamos bajo la imposición del tiempo ocupado, para luego distendernos en el tiempo libre festivo, lúdico, artístico, místico, erótico. Es como el respirar: inhalamos —lo que semeja al tiempo ocupado, ya que con él descargamos nuestra energía, y es lo que necesitamos para vivir— para luego exhalar, es decir, distendernos, relajarnos, lo que semeja al tiempo libre.

Hoy por hoy en nuestra sociedad el tiempo ocupado ha llegado a imponerse hasta un punto tal sobre nosotros, que acabamos por asistir a una suerte de anulación del tiempo, a un no haber tiempo. Ahora bien, el no haber tiempo nos deja en ascuas, porque implica un tiempo ocupado en grado tal, que el tiempo que pueda restar es casi exclusivamente para descansar, pero no para jugar, crear, orar, amar.

LA CORPORALIDAD POLÍTICA
ASIMETRÍAS DE DOMINACIÓN EN LA CATEGORÍA CUERPO-PODER

*Alejandro Recio Sastre**

> *La palabra cuerpo, en su acepción más general, significa aquello que llena u ocupa un determinado espacio o lugar imaginado, y que no depende de la imaginación, sino que es una parte real de lo que llamamos Universo. En efecto, siendo el Universo un agregado de todos los cuerpos, no existe tampoco una parte real del mismo que no sea cuerpo, ni hay cosa alguna que propiamente sea un cuerpo, que no sea, además, parte de ese agregado de todos los cuerpos que es el Universo.*
>
> *Leviatán* (Thomas Hobbes, 1992, p. 323).

> *Pongamos un ejemplo para mayor claridad: un perro a la vista de una perdiz siente el natural impulso de correr hacia ella; y el ruido de un disparo le incita a huir. Pues bien, educando a los perros se consigue que estén quietos a la vista de una perdiz y que corran al sitio en que se hizo el disparo.*
>
> *Es muy grande la utilidad que reporta el conocimiento de estas cosas, porque si las consideramos atentamente, nuestras pasiones, veremos que si con un poco de habilidad se pueden cambiar los movimientos del cerebro en los animales que carecen de razón, es evidente que mucho más fácil ha de ser conseguir este mismo resultado en los hombres.*
>
> *De las pasiones en general y de la naturaleza del hombre* (Descartes, 1921-1938, p. 188).

Introducción

El tema que vamos a presentar tiene que ver con la relación cuerpo-poder, un asunto que se tercia problemático en la filosofía política. El desarrollo se centrará en la disposición asimétrica subyacente a las relaciones cuerpo-poder: este va a ser el hilo conductor a partir del cual se acotará la temática propuesta. La idea de la que vamos a partir establece que el poder tiene por objeto de dominio al cuerpo, o, dicho de otra forma, que el cuerpo es el objeto por excelencia del poder. Sobre la base de esta consideración inicial, trataremos

* Candidato a doctor en Filosofía. Universidad de Valladolid.

de distinguir en la filosofía dos formas diferentes de comprender el ejercicio del poder sobre el cuerpo humano y su agrupación social en cuerpo civil: 1) por un lado, el poder sería algo indefinido, al margen de la corporalidad y la materialidad de la que está hecha la realidad, por lo que este poder sería un principio invisible similar a un objeto metafísico que no halla reposo y procesión en la naturaleza, pero que muestra su actividad a partir de rasgos reflejados en los cuerpos a los que domina; 2) por otro lado, el poder vendría caracterizado como un principio de fuerza cuyo epicentro tiene que residir necesariamente en un cuerpo; pero este cuerpo ha de ser artificial, es decir, debe estar compuesto de otros cuerpos naturales asociados, para ejercer una fuerza mayor, tanto a nivel interno (los miembros que lo componen) como a nivel externo (de cara a otras fuerzas). Esta última sería, básicamente, la teoría del Estado de Hobbes, pergeñada a partir de una cosmovisión corporalista.

Huelga advertir que la idea de que el cuerpo es el objeto de dominación por excelencia del poder, viene inspirada en la lectura que Michel Foucault hace de la corporalidad en términos políticos; ahora bien, no pretendemos con ello que el orden argumentativo y el florecimiento de la discusión se vean limitados por esta influencia. En consecuencia, no va a ser esta una toma de postura de índole foucaultiana, ni construida exclusivamente a partir de la propuesta del autor francés.

Integración de dos modalidades metodológicas

En primer lugar, conviene describir la metodología que vamos a emplear para afrontar el asunto de las relaciones cuerpo-poder. Recurriremos al método genealógico y al hermenéutico. Con el método genealógico se atisbarán las figuras que ha adquirido el poder en distintos momentos de la modernidad y la contemporaneidad. La pretensión de dilucidar esas figuras de poder implica investigar las figuraciones históricas que el poder trama en cada etapa histórica, cuyo origen son las relaciones humanas en términos de asociación, distribución y administración de fuerzas.

La genealogía será aplicada para descifrar aspectos fundamentales de la relación entre el poder y el cuerpo, dentro de los esquemas que la filosofía ha empleado en diferentes etapas históricas. Pero no solo acudiremos a la historia de la filosofía para extraer imágenes teóricas o conceptuales en lo relativo a comprender las panorámicas desde las que se contempla la relación cuerpo-poder, porque también algunas manifestaciones culturales ofrecen imágenes en cuya gestualidad se puede advertir una línea a partir de la cual podemos aproximarnos al problema. El trazado de dicha línea expone una alegoría fecunda para cubrir un abanico de concepciones manifiestas en distintos momentos de la historia de la filosofía, por lo que ciertas manifestaciones

culturales atraerán también nuestro interés como complemento del plano estrictamente filosófico.

La genealogía nos permite investigar detalles muy genuinos que aportan riqueza discursiva y diligencia expresiva a la problemática cuerpo-poder. El marco teórico sobre el que vamos a construir los órdenes temáticos, la exposición de discusiones y los argumentos, se encuadra en la filosofía política, acompañada de una exégesis de temas que se han ido dando en la historia de la filosofía. Asimismo, reflexiones económicas y epistemológicas tendrán calado en la vertebración de argumentos que expliquen cómo se ha extendido el domeñaje sobre lo corporal. Es igualmente interesante para la puesta en escena de las concepciones en torno al cuerpo y a los sistemas de dominación sobre los que la mayoría de pensadores han reflexionado, la descripción de teorías explicativas que proponen la existencia de una estructura de gobierno que recae sobre el cuerpo, sometiéndolo a control, vigilancia y coacción. Esta externalidad es lo que propiamente vamos a definir como poder. Su puesta en escena en el ámbito de la filosofía y las manifestaciones culturales no es directa. No hay un objeto tal como "el poder", que pueda ser pesquisado de forma inmediata. Su manifestación siempre tendrá lugar a través del comportamiento de una corporalidad dominada y de una figura conceptual que describe un determinado orden directriz para el modelamiento de esos cuerpos sometidos. Ello trae consigo que el estudio del poder necesite de, al menos, una figuración que lo represente.

Por tanto, los terrenos sobre los que se va a erigir nuestra argumentación son dos: el teórico-figurativo y el factual-objetivo. Sin dejar de lado que ya en el primer terreno suponemos un objeto teórico cuyo canal de expresión es una figura meramente formal. Será en dicho terreno donde apelaremos, en una primera instancia, al pensamiento de los autores para descubrir en ellos una figuración teórica en la que se esconde el poder. O, lo que es lo mismo, desvelar la estrategia que cada filósofo ha tramado para proponer, justificar o describir modos de dominar al cuerpo. El recorrido histórico de las manifestaciones y expresiones del poder ha implicado que la filosofía, así como las ciencias y las artes en su sentido más general, hayan generado una figuración del poder según qué persona lo ha pensado y concebido, y en función de la etapa histórica en la que está inmersa dicha reflexión. Algunas de estas figuraciones son, por ejemplo: alma, Estado, mercado, máquina, panóptico, ley natural, dialéctica, capital, libertad, culpa, evolución (progreso), conciencia, civilización, patriarcado. Mediante la genealogía pretendemos seguir el rastro del poder desde los inicios de la modernidad hasta nuestros días. Este rastro se oculta tras los documentos filosóficos y políticos, así como tras las imágenes culturales que acompañan a una determinada época. Del esclarecimiento de tales ocultamientos, que, a su vez, son también un resultado del poder, se ocupa la genealogía.

Las estrategias con que el poder coge al cuerpo parten de una figura destinada a controlar la corporalidad. De este modo, ejercen un tipo de presión sobre el hombre, que compromete por entero su vida. El cuerpo condiciona la acción humana porque es el medio esencial de su vida y el origen de toda posibilidad de existencia. Así, para que el poder despliegue toda su fuerza de intervención y control, ha de transparentar esas condiciones de existencia corporal, tornándolo visible y, por lo mismo, administrable. La manera en que el poder desenvuelve el proceso de su dominio sobre el cuerpo tiene una historicidad que hay que tratar de desentrañar. Este es el punto fundamental de la aplicación genealógica al problema de la relación asimétrica cuerpo-poder, de la que se extrae un proceso que solo se hace visible para la operación analítica de la genealogía. Por eso proponemos un método genealógico, porque necesitamos un instrumento que nos permita someter a escrutinio el relieve inadvertido de la zona por la que vamos a transitar.

Dado que entendemos que las figuraciones de poder conforman unas imágenes en la cultura y la filosofía, utilizaré el método hermenéutico con el objetivo de interpretar, en cada caso, qué figura de poder se esconde tras dichas imágenes. Estas imágenes son generadas por la filosofía como representaciones conceptuales de lo corpóreo en general y del cuerpo humano en particular, y por la cultura, como expresiones de la facticidad corporal en que se insertan las relaciones sociales.

El método hermenéutico será aplicado sobre el plexo de imágenes filosóficas y culturales mediante las que nos vamos a acercar a la noción de cuerpo y, particularmente, a su relación con el poder. Las formas de dominación sobre el cuerpo tienen lugar a partir de un nexo que verticalmente aherroja la corporalidad a la figura de su dominador. Este nexo une el objeto visible y material que lleva el designio de "cuerpo", con aquella forma invisible y abstracta irradiadora de poder, no el poder mismo, sino su simple figuración a partir de un elemento teórico, cultural o conceptual. Considerando aquellas representaciones históricas indirectas con las que se ha buscado identificar al poder (alma, panóptico, mercado, etc.), hemos de tomar en cuenta la interpretación como un ejercicio que nos permita adentrarnos en la inefabilidad de tales nociones. Precisamente por esto, la hermenéutica aparece como una suerte de método privilegiado para analizar críticamente el devenir histórico del asunto del poder, que en sí mismo implica desarrollos diferentes de la filosofía política en las diversas épocas. Una dificultad viene determinada por una tendencia dual de la filosofía en la consideración del poder: por una parte, la que ha tendido a visualizar el poder como un cuerpo desde el que se ejerce una fuerza superior a la del cuerpo de los individuos (Hobbes y otros) y, por otra, la que lo ha descrito como una fuerza invisible, y diferente de la naturaleza, que proyecta una dinámica de dominio sobre el cuerpo de los individuos (Descartes y otros). En el desarrollo histórico detectaremos

cómo había venido prevaleciendo la segunda sobre la primera, hasta el momento del agotamiento del paradigma de la filosofía de la conciencia (aquel que va de Descartes a Husserl). No obstante, también consideraremos que la reflexión acerca del poder desarrollada por la filosofía política contemporánea ha transitado decisivamente hacia una comprensión del tema de la corporalidad entendido como escena de despliegue del poder. Podría decirse que el objeto del poder se ha desplazado desde la conciencia al cuerpo, en la reflexión de muchos autores contemporáneos (Merleau-Ponty, Marcuse, Foucault y otros). Derívese de lo recién dicho que, si concebimos al cuerpo como el objeto sobre el que ineludiblemente ha de ejercerse el poder, y, a su vez, al poder lo consideramos como la manifestación de una figura que ejerce presión sobre el cuerpo, habremos de colegir cuál es el prurito teórico que ampara la comprensión que aquí se propone para los términos cuerpo y poder. La fisonomía de ese cuerpo sometido a un determinado régimen de dominación, nos proporcionará pistas sobre las características del poder que ha actuado sobre él, bien sea a través del rastro que deja cuando hace mella en los cuerpos naturales, bien sea mediante la organización fáctica trazada sobre el cuerpo social (fisonomía de las relaciones sociales). La meta es dilucidar qué formas de poder se han forjado y cómo han ido encajando en su respectiva figuración histórica, socio-política, económica y cultural. La figura que representa al poder puede ser —por citar algunos ejemplos— el alma racional (Descartes); un "súper-cuerpo" que hace las veces de Estado (Hobbes); una estructura de relaciones independientes a los Estados, como el mercado (liberalismo y neoliberalismo); una mecánica represiva de los instintos genitales, como el concepto de civilización (Marcuse); etc. Por último, habrá que tener presente la actitud que toman los autores ante la figura representativa del poder.

Descartes, Hobbes, Locke

La modernidad pergeñó una imagen del cuerpo humano tras la que se advierte una determinada forma de concebir el conocimiento de los objetos físicos. La investigación de lo corpóreo en la filosofía y, particularmente, el imaginario que se ha originado sobre el cuerpo humano a partir de la noción general de "corporalidad", desembocarán, de acuerdo con los intereses de la exégesis que vamos a realizar, en una reconstrucción de las formas de dominación sobre los cuerpos naturales, especialmente los cuerpos humanos.

Partiremos de la noción de alma en el modelo cartesiano, caracterizada como una externalidad incorpórea destinada a dirigir de modo inteligible a ese complejo mecanizado circunscrito a las leyes de la realidad material-natural, el cuerpo. En el marco de estas consideraciones sobre la razón, la ciencia y el conocimiento, Descartes se preocupó por la forma en que el

alma, en cuanto que pura inteligencia portadora de razón, puede dominar al cuerpo. El filósofo francés redujo lo corpóreo a la categoría de máquina, por lo que las funciones corporales son automáticas y no todas dependerían de la intervención del alma; otras, sí quedarían a merced de esta. En el seno de la relación entre el alma y el cuerpo tiene lugar una asimetría en la que el alma dirige verticalmente el destino del cuerpo, este último ha de ser transparentado por la luz de la razón para que el alma pueda controlarlo. En el *Tratado de las pasiones* el autor lleva a sus últimas consecuencias teóricas la vinculación del cuerpo y el alma en el ámbito de la vida humana, viéndose el pensador de la Fléche forzado a agudizar sus argumentos para demostrar la supremacía del alma en cuanto que instancia racional dominadora del cuerpo. Las pasiones serían representaciones pasivas del alma que la razón ha de saber coordinar para lograr una dirección moderada de la vida. Los planteamientos cartesianos sobre el problema de la relación cuerpo-alma ayudan a comprender el principio de asimetría fundamental en las relaciones cuerpo-poder, en la medida en que el alma ejerce un dominio sobre el cuerpo. El concepto cartesiano de alma se identifica con esa entidad que domeña al cuerpo, controlando sus impulsos instintivos; las pasiones pueden ayudar a este fin, si son racionalmente manejadas. En la filosofía de Descartes detectamos que el alma, al ser concebida como instancia de dominación sobre el cuerpo, está asociada con la idea de poder.

También en el siglo XVII, y en dirección opuesta a los planteamientos cartesianos, la filosofía de Hobbes se desarrolló en términos puramente corporalistas, sin recurrir a entidades diferentes a la sustancia corporal. Para Hobbes, nada en el universo puede ser diferente de los cuerpos. De este modo, el pensamiento hobbesiano adquiere un carácter puramente materialista-corporalista, en el que el alma como tal se reduce a aspectos puramente psicológicos de los humanos, sin que ejerza supremacía sobre los cuerpos. En el *Leviatán*, Hobbes hace gala de un corporalismo que introduce en todos los dominios de su pensamiento filosófico. A modo de sinopsis, podríamos decir que a la filosofía política del *Leviatán* subyace una idea de irreversibilidad de guerra en el estado de naturaleza, una situación a la que los seres humanos deben sobreponerse. El estado original de naturaleza no es deseable frente al estado civil, ya que el primero se caracterizaría por la precariedad existencial, la inseguridad y la guerra ininterrumpida, mientras que el segundo sería aquel en el que el hombre encuentra la paz y la seguridad, a costa de renunciar a derechos naturales y libertades que antes le permitían tomar la justicia por su mano y emprender luchas contra otros, sin control. Así, la corporeización hobbesiana de la filosofía nos facilita una clave para comprender el juego de fuerzas en el panorama de las relaciones cuerpo-poder: su originalidad en el tratamiento de lo político reside en que el poder tiene que ser algo corpóreo, externo al cuerpo natural,

un recurso fáctico que despliega unas fuerzas con que son controlados los impulsos e instintos nocivos para la paz, y que proceden de la naturaleza corporal humana.

Si en el pensamiento cartesiano había una fuerza externa, tal como el alma, que venía a domeñar al cuerpo humano, en el pensamiento de Hobbes no hay lugar para ninguna otra entidad o realidad externa a lo corpóreo; aunque, pese a todo, en la teoría hobbesiana también actúa una externalidad destinada a dominar a los hombres. Esta fuerza externa es un cuerpo que ha sido construido desde la reunión de los cuerpos naturales de los individuos, para sobreponerse a los aspectos nocivos, negativos y contraproducentes que forman parte de la naturaleza humana. De manera que en Hobbes la instancia que detenta y despliega el poder se encarna en un cuerpo, el poder se corporaliza y, con ello, la política se articulará consecuentemente en términos corpóreos.

En los inicios de la modernidad comenzó a gestarse, tanto en clave política como económica, el pensamiento liberal, en el que contamos con John Locke como uno de sus más claros y reconocidos representantes; aunque conviene no dejar de lado a autores como Juan de Mariana, de cuyo pensamiento político se desprenden ideas comunes a los rasgos más característicos de la forma liberal de pensar. El liberalismo del siglo XVII —aún en pañales— reflexionaba sobre aspectos que estaban experimentando cambios y que adquirían cada vez más relevancia en la vida social y política del momento. En el siglo XVI se logró demostrar que el mundo que habitan los seres humanos tiene forma esférica, en la medida en que es posible rodearlo, al hacer que un cuerpo que parte de un determinado punto de la geografía terráquea vuelva a dicho punto siguiendo una misma dirección. En este nuevo escenario, a los Estados europeos se les ampliaron las posibilidades de dominación, dado que se descubrirían nuevos territorios, con la consecuente apertura de nuevas rutas comerciales y un conocimiento más preciso del mundo que había que explorar. Los márgenes de expansión territorial y comercial aumentaron gracias a la nueva imagen del mundo —nuevas tierras, nuevas gentes, nuevos productos y una mayor expectativa en la extensión del poder de las naciones—. A tenor de estos cambios comenzaba a resquebrajarse la estructura del poder basada en la supremacía religiosa.

Dentro de las transformaciones que produjo el hecho de concebir el espacio como inscrito en una gran esfera, se inserta la idea de un mercado que articula un comercio ultramarino más allá de los límites habituales, lo que trajo consigo que, a partir de entonces, el mercado cuente con capacidad y posibilidad real de, literalmente, rodear el mundo. A este respecto, Locke plantea en sus escritos económicos que, a lo largo de la historia, los países han contado con dos caminos para enriquecerse: uno es la expansión territorial mediante la conquista, tal como hicieron los romanos; el otro

es el comercio. La segunda forma de enriquecimiento, Locke la encuentra más viable para la coyuntura política, económica y militar de la época, en la que ningún Estado europeo podía aspirar a anexionar vastos territorios dentro de su mismo continente, debido al equilibrio de fuerzas existente en el momento. Así, el comercio exterior se erigió como una forma de enriquecimiento pacífica, pues funcionaba mediante acuerdos y no mediante la violencia y el expolio.

De acuerdo con los análisis y las ideas económicas de Locke, el mercado constituyó un espacio ontológico no dependiente del poder político, en la medida en que el pensador de Wrington considera que hay una anterioridad del comercio con respecto a la formación de los Estados. Con base en esta supremacía, por ejemplo, el Estado no podría tomar decisiones como bajar el interés de los préstamos de dinero, pues el precio del dinero depende de la relación entre la cantidad de demandantes y ofertantes; además, medidas de esta índole podrían generar un mercado negro de préstamos, así como causar una disminución de la masa monetaria en circulación, ya que se resentirían las ganancias de los prestamistas, quienes no encontrarían en el préstamo un método viable para maximizar sus ganancias. Por tanto, opina Locke, las consecuencias serían perjudiciales para toda la sociedad. El Estado, pensando que está haciendo un bien, estaría creando obstáculos para el comercio y, por ende, reduciendo los canales materiales de la libertad.

Más allá de la teoría económica lockeana, lo que más nos llama la atención del pensamiento político de este autor es que el comercio ocupa un espacio previo al espacio político. O, lo que es lo mismo, el mercado es ontológicamente anterior al Estado, por lo que las actividades productivas y de intercambio —o elementos como el dinero— habrían surgido antes que los Estados. Dentro de este modo de pensar el mercado, la política y la sociedad, el cuerpo es visualizado como una forma de propiedad del sujeto viviente que lo posee; además, el cuerpo es el objeto material que permite trabajar y, en el pensamiento de Locke, el trabajo es conceptuado como un proceso mediante el que los seres humanos le agregan a la naturaleza algo que no estaba en ella de propio, es decir, las actividades productivas añaden algo en la orbe natural, que no venía dado por sí. El cuerpo, en cuanto que agente material del trabajo, es el impulsor de la fuerza productiva sobre la que se le añade a la naturaleza aquello que no estaba en ella previamente y, en consecuencia, esta adición supone un valor, ya que hay un esfuerzo ejercido y una propiedad. Los beneficios del trabajo pertenecen a su productor. Como el trabajo le añade valor a la naturaleza, este es, por tanto, un valor susceptible de ser intercambiado por otras cosas o servicios. Aquí se inicia una mirada al cuerpo incrustado en el régimen productivo operante dentro del espacio del mercado.

Estrategias de ordenamiento espacial para el control sobre el cuerpo en el siglo XVIII

A mediados del siglo XVIII tuvo lugar un acaecimiento que conmocionó a Europa y llamó la atención de varios pensadores del momento: se trata del terremoto de Lisboa, que en 1755 asoló la capital portuguesa y marcó un punto de inflexión en el modo de pensar las catástrofes naturales. Este suceso generó intensos debates entre pensadores de raigambre tradicional religiosa y pensadores pertenecientes a la corriente ilustrada. El desencuentro radicaba en la determinación de la causa de la catástrofe, si el terremoto provenía de un castigo divino o si, por el contrario, el origen del acontecimiento respondía a causas estrictamente naturales. Finalmente, triunfaron las afirmaciones ilustradas que establecían una explicación natural y no teológica del terremoto que sacudió la ciudad de Lisboa. Asimismo, en el ámbito práctico, el proceso de reconstrucción permitió articular políticas seculares con una organización del espacio civil y una gestión de los recursos en los que Estado y mercado resultaron complementarios.

A propósito del terremoto de Lisboa, Kant redactó un escrito en el que trataba de explicar cuáles eran las condiciones naturales que producían este tipo de fenómenos; por otra parte, Voltaire invocó un optimismo antropológico destinado a superar la mentalidad catastrofista y oscurantista promovida por la autoridad clerical. Naturalismo y optimismo constituirían bases sólidas sobre las que se llevaría a cabo la reconstrucción del comercio y la sociedad lisboeta, tarea que asumió el Marqués de Pombal, quien hizo gala de un pragmatismo con satisfactorios resultados. Lo que nos interesa del proceso de reconstrucción es, precisamente, cómo en dicho momento se concibe un dispositivo de seguridad y control capaz de dominar al cuerpo social y devolver a la capital de Portugal un esplendor mayor del que albergaba antes. Por un lado, el Estado se erguiría como la figura secular desde la que se disponían las medidas necesarias para ejercer un cuidado permanente sobre la población, que aislara a los enfermos, que proveyese de alimentos a las personas y que organizara las tareas de reconstrucción. Además, pese a no ser partidario del liberalismo, el Marqués de Pombal adoptó medidas económicas de corte liberal.

Huelga destacar, a la luz de las políticas de reconstrucción de Lisboa, de qué manera podemos observar en ellas un estilo de control ciudadano análogo a la descripción que Foucault hace de la "Ciudad apestada" en *Vigilar y castigar*. En lo relativo a las políticas liberales de Pombal en el momento de la reconstrucción, habría que tener en cuenta los textos que más tarde escribiría Adam Smith en *La riqueza de las naciones*, en los que ofrece un *corpus* teórico destinado a demostrar cómo el mercado y el desarrollo de la división del trabajo causan un progreso social sin igual. Así que, dispositivos de control

por una parte, y mercado por la otra, van a sentar las bases de un modelo de dominación del cuerpo social, diferente al que se había observado antes; un modelo en el que el cuerpo humano, visto desde la teoría mecanicista, abrirá un campo práctico que irá más allá del mero análisis teórico realizado en el siglo anterior. Es decir, se consolida un punto de vista mecanicista que, junto a una naturalización y secularización de los espacios político y económico, impulsará nuevas prácticas gubernamentales.

Concomitantemente a las transformaciones que estaban surgiendo en el seno de los Estados, el materialismo de La Mettrie y del Barón D'Holbach participaban de una ruptura total con los esquemas de dominación teológico-morales impuestos por la tradición política autoritaria-moderna y absolutista, en la que el Estado tenía que representar los designios divinos y el rey gobernar en nombre de Dios. Ambos filósofos son, entre otros muchos ilustrados, claros referentes de la secularización del pensamiento político, cuyos efectos inmediatos implicaban que la estructura del poder estatal quedaba emancipada de la autoridad moral impuesta desde los presupuestos teológicos. Con ello, las teorías seculares pasarían a respaldar en las leyes naturales su justificación del Estado.

La Mettrie, al estilo de Hutcheson, considera que el bien produce buenas sensaciones en los seres humanos, que el mostrarse honesto, dulce, caritativo y generoso con los demás es practicar la virtud y, por ende, hacer el bien. La Mettrie, además, cree que la naturaleza ha configurado a los seres vivos para ser felices; así, el hombre es un organismo más en esta búsqueda de la felicidad. La felicidad se obtiene mediante el placer, este se corresponde con la correcta disposición de los órganos del cuerpo. Hay, por tanto, una tendencia a corporeizar la concepción filosófica de la moral, algo a lo que no solo La Mettrie o Hutcheson contribuyeron, sino también la tradición emotivista. Según La Mettrie el hombre no viene naturalmente preparado para la ciencia, su surgimiento se debería al abuso de ciertas capacidades orgánicas determinantes para el progreso de la inteligencia. Los movimientos del cuerpo responden a una mecánica que se extiende desde las leyes físicas hasta las leyes morales, es decir, se promueve una corporalización de la moral. Décadas más tarde, D'Holbach afirma que no existe distinción entre el hombre físico y el hombre moral, puesto que el hombre físico absorbe todo juicio moral, en tanto que todo ejercicio de reflexión iría encaminado a lograr la felicidad. Alcanzar la felicidad se tercia como el fin hacia el que se encamina la naturaleza humana. El progreso de la civilización no sería una emancipación con respecto a la naturaleza, sino una ampliación y perfeccionamiento de las causas que contribuyen a mejorar los efectos con que el hombre construye su felicidad.

Esta misma empresa se propuso llevar a cabo el filósofo británico Jeremy Bentham cuando dio forma a su filosofía utilitarista, es decir, procurar un sistema ético que proporcionara unos principios legislativos que definieran

los límites de la acción del Gobierno. Bentham estaba resuelto a fundar todos los principios morales de acuerdo a las determinaciones naturales que forman parte de la vida de los individuos, regida por dos amos, el placer y el dolor, de tal modo que las acciones útiles sean aquellas que velen por alcanzar la felicidad del mayor número de personas posible. En la obra *Panóptico* Bentham sugiere un modelo de edificio destinado a vigilar con mayor eficiencia los espacios de encierro y confinamiento de individuos. El panóptico, al ser un edificio, impone un orden arquitectónico destinado a controlar el hacinamiento de una determinada masa social. En el panóptico habría una torre central de inspección desde la que uno o varios guardias, o civiles corrientes, observarían a los recluidos sin ser vistos; a su vez, los vigilados no sabrían en qué momento, ni cómo, ni cuándo están siendo observados. Esta técnica introduce una coerción permanente en la conciencia del individuo, sin la necesidad de incurrir en un mayor coste en guardias y centinelas. Bentham propone una organización arquitectónica que dispone una situación asimétrica en el juego de las miradas, donde la observación solo llevaría una única dirección: desde la torre central hacia la población confinada. Esta disposición arquitectónica busca ocultar al vigilante con el fin de optimizar la actividad de vigilar; a su vez, pretende hacer que un poder impersonal se inmiscuya en la mente del individuo sometido a vigilancia: este no sabrá quién le vigila ni cuándo lo hace, pero en ningún momento puede infligir norma alguna o relajarse de la actividad que realiza, ya que puede estar siendo visto en ese preciso momento.

Bentham no solo proponía el sistema de vigilancia panoptista para cárceles, sino también para talleres, fábricas, manicomios, colegios, casas de pobres, etc., es decir, para todo edificio en el que se concentrara una masa de población que requiriera de medidas de control. Los fines eran, por un lado, lograr la productividad esperada para la que se destinaba el edificio y, por otro, minimizar lo máximo posible los costes en personal de vigilancia y materiales de construcción. El panóptico sería una construcción ligera en la que las fuerzas del poder son economizadas. Se trata de una metáfora del poder contemporáneo, construido sobre un soporte material ligero, en un espacio donde se articula la invisibilidad de la figura que ostenta el poder; mediante estas condiciones se lograría un espectacular alcance en el control de los cuerpos, mediante técnicas aplicadas en lugares de hacinamiento. El jurisconsulto inglés supo jugar con cuatro formas elementales para el desarrollo y vertebración del poder contemporáneo: la organización del espacio, la economía de los medios de control, la asimetría de la mirada y la transparentación de los cuerpos. La metáfora del panóptico se suscribe a una lógica del poder que tiende a invisibilizar su presencia y transparentar su objeto de dominación; asimismo, el agente externo al cuerpo, que ejerce el poder, no adquiere una figuración corpórea exacta, dado que su presencia queda en suspenso o es difusa.

Dialéctica, emancipación y evolución: comprensiones decimonónicas de la corporalidad

En las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX tiene lugar una curiosa coincidencia: significativamente dos filósofos tan alejados desde un punto de vista doctrinal como Bentham y Hegel, van a considerar el trabajo una actividad formativa. En Bentham y los autores liberales el trabajo sería conceptuado como una actividad que mejora al individuo: cuando los seres humanos adquieren ocupaciones y responsabilidades contribuyen al mejoramiento laboral y también civil. El trabajo se suma a los derechos y obligaciones civiles como un elemento que viene a completar el estatuto de la ciudadanía, para una debida compenetración del Estado y el mercado. Por otra parte, en el pensamiento de Hegel el trabajo libera al hombre de sus ataduras naturales; sin embargo, en un tono metafísico y bajo los parámetros de su dialéctica, el autor alemán parte situando al trabajo como la actividad propia del esclavo. El esclavo hegeliano es una autoconciencia que no supo afirmar su ser para sí, frente a otra autoconciencia dispuesta a batirse a muerte por el reconocimiento. La lucha a muerte nunca llega a consumarse en la dialéctica de Hegel, es decir, ninguna de las dos autoconciencias muere, sino que una de ellas, por miedo a fallecer, reconoce a la otra y queda subyugada a ella. El esclavo tiene que depender de un señor, bien sea un otro ser para sí, o el ser en sí de la naturaleza, por eso dice Hegel que es una conciencia dependiente. Pero el trabajo contribuye a la liberación de este esclavo, el cual, al transformar el entorno del en sí para el amo, descubre su dominio sobre la naturaleza.

La filosofía dialéctica de Marx salió al paso de los planteamientos que los liberales y la dialéctica hegeliana hacen del trabajo. En ambos sistemas de pensamiento el cuerpo es subsumido por el trabajo, es decir, por las condiciones de producción determinadas por las instancias que ostentan el poder político y económico. A los liberales les achaca haber naturalizado lo que es una expropiación flagrante del valor del trabajo de los asalariados, mediante la apropiación por parte del propietario de los medios de producción y del plusvalor de las cosas trabajadas. A Hegel le reprochará el estrujamiento del cuerpo en un sistema dialéctico espiritualista en el que lo histórico levita sobre la realidad material en la que tienen lugar las relaciones sociales. La historia no se origina a partir de relaciones entre subjetividades, sino que son las condiciones de producción de las sociedades las que determinan las relaciones.

Marx critica la sociedad capitalista mediante una lógica dialéctica que conlleva una tensión fehaciente entre la clase de los propietarios y la clase de los trabajadores asalariados. De la dialéctica materialista marxiana se puede extraer un determinado análisis sobre el funcionamiento del poder en el capitalismo y su dominación sobre la corporalidad de la clase asalariada. Por un lado, la explotación a la que es expuesta la masa proletaria hace mella en sus

cuerpos, deja sobre ellos las cicatrices de los abusos laborales y la absorción de las fuerzas de trabajo hasta la extenuación, igualmente ocurre con el sistema de castigos que sufren los trabajadores sobre cuyas pieles están las marcas que se les han implantado a fuego y acero, pruebas de la violencia que ha sido ejercida sobre sus cuerpos. Pero hay un reverso que se oculta tras estas cicatrices, la mercancía. La mercancía es, para Marx, un producto que guarda la apariencia de neutralidad impersonal e imparcial en el entorno de un mercado laboral que le concede valor en forma de dinero. Pero, en realidad, la mercancía invisibiliza tras de sí todo el abuso sufrido por la clase explotada que, habiendo entregado su esfuerzo, no recibe la recompensa proporcional con respecto al valor de la mercancía en el mercado, sobreviviendo cada proletario con un salario que apenas le permite cubrir necesidades más allá de la alimentación y el techo. Por tanto, en Marx, aparece un tipo de poder que deja huella en el cuerpo de sus subordinados, pues es un poder ejercido como una brutal explotación física, pero, a su vez, la mercancía oculta la injusticia en que se origina su producción. El mercado sería el espacio donde la mercancía se objetiviza en tanto adquiere un precio, un valor monetario, que vendría impuesto por las leyes de la oferta y la demanda, lo que en verdad sería una forma de justificar la expropiación del valor del trabajo de las clases oprimidas por el régimen burgués.

La dialéctica, en líneas generales, va a enfrentarse a intentos de refutación por parte del vitalismo, una corriente filosófica que reivindica el acercamiento reflexivo a las cuestiones de la vida. El cuerpo va a adquirir una importancia fundamental en el vitalismo, al ser el medio de las formas vitales. Si bien el vitalismo no representa una escuela como tal, igual que la dialéctica, en sus autores se observa una revitalización del cuerpo. La forma en la que Marx trató de liberar al cuerpo de la opresión capitalista, proponiendo un proceso de revolución gregaria que incrustaba la corporalidad dentro de otro orden y otro sistema de producción, es criticada por Nietzsche, quien no concebía la historia a partir de determinaciones dialécticas, sino gracias a un proceso vivo y desordenado, no inteligible. Nietzsche no considera que la emancipación del cuerpo tenga que gestarse a través de un proceso reactivo; no es, pues, un proceso revolucionario tal como Marx lo concibió.

También en el XIX tuvo lugar la teoría evolucionista de Darwin, que adquiere un cariz social en la interpretación que realizó Spencer. Spencer refuerza la noción de individuo y, con ella, la idea de que la libertad solo puede desplegarse a partir de individualidades que la desarrollan. Las sociedades se forman a partir de individuos que libremente deciden asociarse. Las asociaciones humanas surgen espontáneamente a la luz de las leyes de causalidad, por tanto, el movimiento y funcionamiento de las sociedades humanas está regido por leyes naturales. La cooperación entre los hombres puede ser obligatoria o voluntaria, Spencer asocia la primera a los Estados y la segunda

al orden del mercado. La naturaleza del Gobierno sería agresiva porque la estructura que mantiene es un tipo de cooperación obligada que tiende a restar libertad al individuo, de modo que la intervención de este en la vida de los individuos termina por causar episodios nocivos para la sociedad. El Gobierno, para mantener a una parte de la sociedad, tiene que cohibir a los individuos más destacados, con ello privilegia a ciertos grupos y perjudica a otros. Mediante leyes proteccionistas el Gobierno, aun creyendo obrar bien, de hecho, obra mal.

En contraposición al modelo evolucionista de Darwin y Spencer se encuentra Bergson. Dice Bergson que Spencer no tomó en consideración la herencia de los caracteres adquiridos, dado que basaba sus investigaciones en leyes externas a los cuerpos y a la psicología de los individuos. Explicaba la evolución sin tomar en cuenta el interior de los organismos, presuponiendo tan solo una estructura nómica que dirige los cambios corporales. Bergson no refuta la idea de evolución, al contrario, la promueve en su filosofía; lo que sí refuta son los conceptos de los evolucionistas. De este modo, la evolución creadora que propone, parte de un proceso inmanente a los organismos, opuesta frontalmente a cualquier idea de trascendencia, en el sentido de una fuerza exterior al cuerpo que determine en secreto la forma de su evolución. El evolucionismo darwiniano habría explicado los cambios en los cuerpos de las especies mediante leyes que rigen su comportamiento y movimientos, leyes naturales que no surgirían de la inmanencia fisiológica. El vitalismo de Bergson parte explicando la evolución como una creación arraigada a la inmanencia de los organismos vivos. La crítica de Bergson a Darwin y Spencer resulta de especial interés porque alude a una fuerza incorpórea e invisible, como son las leyes de la selección natural. Entonces, frente a la creencia en unas leyes externas a los organismos vivos, Bergson propone un vitalismo inmanentista no regulado por una legalidad exterior; en consecuencia, más que determinar leyes naturales, comprende la evolución mediante procesos creativos de los organismos vivos.

Invisibilidad y represión: dos categorías de la relación cuerpo-poder en el siglo XX

Uno de los fenomenólogos en los que se puede distinguir una concepción particular sobre el cuerpo es Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty la conciencia siempre está situada del lado del cuerpo, instancia desde la que se perciben los fenómenos. La carne cubre al cuerpo, es la primera mediación que tiene la conciencia con los fenómenos externos, dado que las percepciones provienen de la carne. En la experiencia de los otros, nuestra mirada solo tiene acceso a la carne que recubre su cuerpo y esconde la forma en que el otro percibe el mundo, así entonces, en la experiencia de los otros, interactuamos a partir

del desconocimiento de su forma de percibir las cosas; aquí tienen lugar las relaciones de lo visible y lo invisible, la parte visible de los cuerpos es la carne, pero los cuerpos también guardan la unidad perceptiva que crea las imágenes sobre las que establecemos relaciones. Merleau-Ponty nos introduce en el escenario donde tienen lugar las relaciones humanas, la conciencia del otro es inaccesible a nosotros, porque la conciencia no es una cosa, sino, más bien, una vacuidad, una nada. Pero el lado del que está la conciencia es el cuerpo, y el cuerpo es lo visible para el otro. Las consecuencias de este planteamiento en lo tocante al problema cuerpo-poder nos inducen a plantear las siguientes preguntas: ¿Cómo hace el poder para constreñir a las conciencias, si solo puede controlar la dimensión visible del individuo, es decir, su cuerpo? ¿Es el dominio de la carne el acceso último del poder?

Estas preguntas nos sitúan en una severa tesitura que exige observar los cauces mediante los que se levanta la estructura del poder. De acuerdo con la primera pregunta, constatamos que la dominación tiene que condicionar la carne, por tanto, tiene que rodear al cuerpo y ejercer una fuerza física de choque sobre él. Esta primera vicisitud podría ser resuelta a través de la afirmación de Marcuse, a propósito de Freud, de que toda civilización tiene que ser, por necesidad, represiva; en otras palabras, una civilización no sería tal si no ejerciera ningún tipo de coacción y coerción sobre el individuo. La forma de represión de la que habla Marcuse se ejecuta sobre los instintos de placer, lo que él denomina "Eros". Las fuerzas que ponen en marcha esta represión implican un "Tanatos", la expresión de la represión genital sobre el cuerpo. Para contrarrestar al "Eros" hay que aplicar una represión directa sobre el cuerpo, en concreto, sobre la dimensión genital de los cuerpos humanos. En las sociedades industriales, el tiempo de trabajo de los individuos ocupa parte de su vida. Marcuse observa cómo, también durante el tiempo libre, el reservado para "Eros", tiene lugar un tipo de control sobre las necesidades de los individuos. De modo que el tiempo libre se reduce a tiempo de consumo, a mera actividad económica rentable.

El otro problema sobre el que nos cuestionábamos era la forma en que el poder accede a la conciencia del individuo para dominarlo. No se ha inventado aún un artilugio capaz de leer nuestros pensamientos o los contenidos internos de nuestra conciencia, por el momento no se ha podido aplicar esta tecnología, así que el medio que tienen las instancias de poder para controlar la conciencia de los sometidos, pasa por crear situaciones que condicionen al cuerpo —la tortura, la muerte, el encierro… etc.—. El poder precisa así de medios con que acorralar la dimensión corpórea del sujeto al que se quiere dominar. En otras palabras, el control de los cuerpos será fundamental para doblegar a los hombres, pese al obstáculo que opone el acceso a la conciencia, al no ser esta transparentable. Por consiguiente, aunque el poder subordine al cuerpo, nunca sabrá si realmente ha conseguido doblegar también a la

conciencia que se oculta tras su piel. Esta problemática la vamos a rastrear recurriendo a Foucault; especialmente, a su exposición del poder disciplinario. El poder disciplinario necesita ocultarse y alumbrar a los cuerpos que somete, el modelo panoptista reproduce mediante una idea arquitectónica estas condiciones asimétricas —el poder que ve sin ser visto—, con el cometido último de poner un elemento del poder en la conciencia del vigilado: la posibilidad de ser visto y castigado —captando cualquier irregularidad en la circulación de los cuerpos sometidos a disciplina—. Otra característica del poder disciplinario es que debe disociar el cuerpo y el poder; así como la fuerza productiva, del producto trabajado. En cierto modo, esta última disociación es la que descubrió Marx cuando contrapuso el valor del trabajo al valor que adquiere la mercancía en el mercado.

La concepción foucaultiana sobre el poder disciplinario abre la posibilidad de alumbrar una estructura económica sobre la que se sienta la logística de la tecnología política del cuerpo. Esta economía consiste en reducir el peso del poder, que tienda a inmaterializarse y que, a rebujo, se invisibilice. Basta con mostrarle al cuerpo sometido un indicio suficiente para que su conciencia asimile la presencia del poder y, por ende, interiorice la vigilancia; tan solo haría falta un signo —el panóptico— para imponer una influencia permanente sobre el vigilado. Es necesario que el cuerpo sea dominado; sin embargo, para no incurrir en un despliegue de medios costosos y extenuantes, se precisarán medios con los que introducir el poder en los pensamientos, hacer que sea un elemento perpetrado en la mente, cual como si de un obstáculo físico más se tratara. Este sistema de control no solo disminuye los medios de aplicación del poder, sino que sus prácticas irán enfocadas a maximizar la utilidad productiva del cuerpo; es en este punto donde se advierte una rentabilidad del poder disciplinario. Conviene atender a esta economía subyacente a la tecnología política del cuerpo descrita por Foucault, para comprender algunas de las formas en que los seres humanos son controlados en el espacio del mercado. La estructura del poder disciplinario alberga una economía en la medida en que busca calibrar las fuerzas empleadas en el ejercicio de dominación; por un lado, a través de la disminución de la capacidad de resistencia corporal, empleando la menor fuerza posible, y, por otro, amplificando el rendimiento de la fuerza productiva del cuerpo. La ontología espacial del mercado en su extensión global consiste, precisamente, en obtener el mayor rendimiento de las fuerzas útiles de los cuerpos, creando una maraña de necesidades alrededor de su conciencia, ya no solo por medio de la vigilancia, sino por una invitación condicionada a cubrir los deseos, entrando en el funcionamiento del mercado.

Lo que Foucault puso de manifiesto es que para hacer posible las relaciones de poder, es preciso crear unas asimetrías que condicionen a los cuerpos. La manera de someter al cuerpo va dirigida a contrarrestar las fuerzas políticas

que estos adquieren cuando se asocian y organizan; a su vez, el aumento de la capacitación de los cuerpos, su especialización en el empleo de técnicas y manejo de instrumentos, contribuye a incrementar su utilidad económica, lo que Foucault llama fuerza útil. Entonces, disminución de los costes de disciplinamiento mediante la invisibilidad, y aumento del rendimiento mediante la extracción de la fuerza política de los cuerpos, es el cálculo por medio del que el autor francés calibra los términos en que el poder se ejerce sobre el cuerpo. Foucault nos presenta así una estructura económica de las relaciones de dominación en la etapa contemporánea. Mediante una interpretación economicista de la microfísica del poder, de Foucault, es posible dilucidar la mecánica que actúa en el entramado económico-político actual, donde el mercado se solapa a los espacios civiles y condiciona la práctica política.

La exégesis foucaultiana, de marcado carácter biopolítico, nos proporciona aperturas con las que acceder a la observación y análisis teóricos de las problemáticas actuales. Hemos convenido en pergeñar un estudio genealógico y hermenéutico de las manifestaciones conceptuales y culturales con que ha sido visibilizado el cuerpo en la modernidad y la contemporaneidad, con el fin de atezar el terreno en materia de corporalidad política en vistas a localizar ideas de dominación sobre el cuerpo que tienen su eco hoy en día. Para ello nos hemos resuelto a descubrir esas figuraciones de poder desde las que se producen unos imaginarios y se conforman unas imágenes de la relación cuerpo-poder. En el presente histórico estas figuraciones siguen en funcionamiento y los cuerpos naturales y corporalidades continúan siendo lugares primordiales desde los que poner al descubierto —ponen en evidencia— al poder, el cual deja algo de sí, algún rastro o referencia, en las corporalidades sobre las que actúa.

Fuentes bibliográficas

Bentham, Jeremy (2011), *Panóptico*, Madrid, Círculo de Bellas Artes. Trad. David Cruz Acevedo.

Bergson, Henri (2009), *El alma y el cuerpo*; seguido de *El cerebro y el pensamiento: una ilusión filosófica*, Madrid, Encuentro. Trad. Juan Padilla.

_____, (2007), *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus. Trad. Pablo Ires.

Cardoso, José Luis (2006), "El terremoto de Lisboa de 1755 y la política de regulación económica del Marqués de Pombal", *Historia y política*, Nº 16, pp. 209-236.

Darwin, Charles (2009), *El origen de las especies*, Madrid, Alianza. Trad. Antonio de Zulueta.

De Holbach, Barón (2009), *Sistema de la naturaleza*, Buenos Aires, Laetoli.

De Mariana, Juan (1987), *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales.

Descartes, René (1981), *Discurso del método, Dióptrica, Meteoros y Geometría*, Madrid, Alfaguara. Trad. Guillermo Quintas Alonso.

_____, (1921-1938), *Obras completas*, París, Casa editorial Garnier hermanos. Trad. Manuel Machado.

Foucault, Michel (2012), *Vigilar y castigar*, Madrid, Biblioteca Nueva. Trad. Aurelio Garzón del Camino.

Freud, Sigmund (2006), *Obras completas*, Barcelona, RBA.

Hegel, G.H. Friedrich (2006), *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos. Trad. Manuel Jiménez Redondo.

Hobbes, Thomas (1992), *Leviatán*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina. Trad. Manuel Sánchez Sarto.

_____, (2012), *Tratado sobre el ciudadano*, *Leviatán*, *Vida de Thomas Hobbes de Malmesbury escrita por él mismo*, Madrid, Gredos. Trad. Juan Rodríguez Feo, Carlos Mellizo, José Rafael Hernández Arias.

_____, (2000), *Tratado sobre el cuerpo*, Madrid, Trotta. Trad. Joaquín Rodríguez Feo.

Hume, David (1993), *Investigación sobre los principios de la moral*, Madrid, Alianza Editorial. Trad. Carlos Mellizo.

Hutcheson, Francis (1999), *Escritos sobre la idea de virtud y sentido moral*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Trad. Aurora Lauzardo Ugarte.

La Mettrie, Offray (1963), *El Hombre Máquina*, Buenos Aires, Eudeba.

Locke, John (1999), *Escritos monetarios*, Madrid, Ediciones Pirámide. Trad. María Olaechea.

_____, (1999), *Segundo tratado sobre el gobierno*, Madrid, Biblioteca Nueva. Trad. Carlos Mellizo.

Marcuse, Herbert (1971), *Eros y Civilización*, Barcelona, Seix Barral. Trad. Juan García Ponce.

Marx, Karl (1969), *La acumulación originaria del capital*, México D.F., Editorial Grijalbo. Trad. Instituto de Marxismo-leninismo.

_____, (2009), *Resultados del proceso inmediato de producción*, Madrid, Siglo XXI Editores. Trad. Pedro Scaron.

Merleau-Ponty, Maurice (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral. Trad. José Escudé.

Nietzsche, Friedrich (1994), *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial. Trad. Andrés Sánchez Pascual.

_____, (2004), *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Madrid, Alianza. Trad. Andrés Sánchez Pascual.

Pigafetta, Antonio (2013), "Navegación y descubrimiento de la India Superior".

Archivo de la Frontera. [Recuperado el 22 de septiembre de 2015] http://www.archivodelafrontera.com/grandes-fuentes/antonio-pigafetta-navegacion-y-descubrimiento-de-la-india-superior-edicion-versiculada/

Smith, Adam (2001), *La riqueza de las naciones*, Madrid, Alianza Editorial. Trad. Carlos Rodríguez Braum.

Spencer, Herbert (2012), *El hombre contra el Estado*, Madrid, Unión Editorial.

Voltaire (1980), *Candide ou l'optimisme*, Oxford, The Voltaire Foundation.

TESTIMONIOS

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN "EL ARCHIVO DE RUBÉN DARÍO EN CHILE" Y LANZAMIENTO DEL LIBRO *A. DE GILBERT (BIOGRAFÍA DE PEDRO BALMACEDA)* DE RUBÉN DARÍO

Biblioteca Nacional de Chile, 22 de abril de 2016

Palabras de María Luisa Robleto Aguilar, embajadora de Nicaragua en Chile

Agradezco en nombre del Gobierno de Nicaragua a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos —DIBAM— y a la Biblioteca Nacional de Chile, por la Exposición "El Archivo de Rubén Darío en Chile" que hoy inauguramos, y el lanzamiento del libro *A. de Gilbert* que es parte de los homenajes que se rinden en Nicaragua y el mundo.

El Decreto Supremo que el Presidente de la República de Nicaragua dictó, al conmemorarse este pasado 6 de febrero 100 años del tránsito a la inmortalidad de Rubén Darío, llama a honrarlo en su inequívoca dimensión de ciudadano nicaragüense, universal y, por sobre todo, nuestroamericano. Chile es parte de esa huella de nuestro poeta por el mundo.

Rubén Darío fue un niño y joven adelantado a su tiempo. En su autobiografía reconoce que accedió a una educación de privilegio, ya que tuvo como maestros a jesuitas y liberales que le impulsaron a cultivarse también autodidácticamente en las Bibliotecas de su natal León y en la Biblioteca Nacional de Nicaragua, en Managua. Por ello, es sincrónico que los homenajes en Chile tengan el acompañamiento de la Biblioteca Nacional, lugar que conserva en su Archivo del Escritor, el Archivo de Rubén Darío.

En la vida de Rubén Darío (18 de enero 1867 - 6 de febrero 1916) se pueden distinguir dos etapas: primero, la americana, que se inicia cuando empieza a escribir sus primeros poemas y crónicas periodísticas y que abarca sus viajes por Centroamérica, Chile, Colombia, Argentina y Uruguay.

En esta etapa americana, Rubén Darío, con escasos 19 años, viajó a Chile en 1886, llamó a este país en su autobiografía "su segunda patria". En su etapa chilena, que tuvo una corta duración de menos de tres años, publicó: *Abrojos*; *Emelina*; *Otoñales (Rimas y Contra Rimas)*; *Canto Épico a las Glorias de Chile*; la obra cúlmine del modernismo, *AZUL…*, publicado en la Imprenta y Litografía Excélsior, Valparaíso (1888), libro de cuentos y poesía que concretaba una propuesta literaria, considerada la obra fundacional del Modernismo. El cubano José Martí, fue su contemporáneo y su maestro. Compartió este andar literario también con otros grandes de nuestramérica, como José Asunción Silva de Colombia, Ricardo Palma de Perú y Amado Nervo de México.

Desde 1898 y hasta su muerte se da su etapa cosmopolita, cruzando 12 veces el Atlántico y viviendo estos últimos 18 años en España y Francia, con visitas a Cuba, Brasil y Estados Unidos.

En las actividades que en su honor se organizaron a nivel mundial, en el marco del centenario del fallecimiento de Rubén Darío, destaca la donación del Estado de Chile que consistió en la entrega de copias de microfilm y digital de los archivos Rubén Darío que se custodian en la Biblioteca Nacional de Chile, para ser distribuidos en las Bibliotecas Nacionales de Nicaragua.

Acompañó esta entrega la Exposición titulada "El Archivo Rubén Darío en Chile" que en 20 lienzos describe el paso por Chile y su fecunda obra que se constituye en su legado. Esta muestra que inauguramos hoy en Santiago, a partir del mes de julio iniciará una itinerancia por diversos lugares de Chile. Antofagasta, La Serena, Valparaíso y Valdivia son ciudades que recibirán esta exposición.

La donación a Nicaragua incluyó 200 ejemplares del Catálogo de la Exposición "El Archivo de Rubén Darío en Chile", 200 ejemplares de la edición especial de *Los raros y otros raros*, editada por Thomas Harris, Carlos Ossandón y Pedro Pablo Zegers. Cada libro lleva un señalador que da cuenta que esta edición es un homenaje de la Biblioteca Nacional de Chile al centenario del fallecimiento del poeta.

Se agrega a este homenaje en Chile, el lanzamiento del libro *A. de Gilbert*, que es el libro de Rubén Darío a Pedro Balmaceda Toro, hijo mayor del Presidente José Manuel Balmaceda, quien, siendo una joven promesa literaria en Santiago, recibió a Rubén Darío con generosa amistad y afinidad generacional e intelectual, siendo él quien lo introduce o relaciona con la intelectualidad de Chile y que también generosamente permitió que el poeta continuara su formación autodidacta con el acceso a la biblioteca familiar.

En el libro Rubén Darío expresa con sentidas palabras:

> A Balmaceda le conocí recién llegado a Chile, y fue de los primeros corazones que me hicieron endulzar la ausencia de la patria nativa.
>
> Al abrir un paquete encontré un telegrama que causó en mí dolor y estremecimiento.
>
> Mi amigo el viejo poeta Cañas me comunicaba que allá en Chile había muerto un amado compañero de trabajo, un hombre joven y brillante que fue mi fraternal amigo, Pedro Balmaceda; en el mundo de las letras A. de Gilbert.
>
> Dejo por hoy mis cuadros, mis impresiones de campo, para consagrarme al recuerdo de aquella existencia auroral desvanecida en el misterio. Aquí lloraré solo con mis recuerdos, entre el aliento de la floresta tropical, frente

al océano azul, sintiendo de cuando en cuando el rugido sordo y hondo del Izalco que disuelve su nubazón plomiza en el viento. Yo en mi retiro meditaré de duelo.

Para que comprendáis la intensidad de mi pena preciso es que tengáis en cuenta una amistad profunda y razonada, un mutuo comercio de ideas, una comunicación ardiente y viva de emociones estéticas, un conocimiento recíproco de nuestras dos naturalezas, un aliento siempre mantenedor de nuestras esperanzas. Esas fraternidades que las santas cosas del alma forman, son altísimas e incomparables.

Para finalizar, me permito recordar en esta conmemoración internacional del Libro, a nuestro Rubén Darío, en las voces de grandes escritores de Chile:

Gabriela Mistral dijo: "Darío todo lo fecundó y de todo proveyó a nuestra raza".

Pablo Neruda, que lo llamó genio y transformador de la literatura moderna.

Gonzalo Rojas, quien recomendaba a los jóvenes poetas: "Darío y más Darío".

Y Eduardo de la Barra, que en el primer prólogo de *AZUL*… (1888), dice: Darío quiere "poner luz y color en un engaste, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelan a primavera".

Palabras de Pedro Pablo Zegers, Subdirector de la Biblioteca Nacional de Chile

Excelentísima Sra. María Luisa Robleto, Embajadora de Nicaragua, Autoridades, funcionarios de la Biblioteca Nacional, señoras y señores.

Rubén Darío fue un personaje clave en el desarrollo cultural e intelectual de la época y en solo dos años y algunos meses de residencia en nuestro país, entre 1886 y 1889, el poeta nicaragüense escribió algunos de sus más importantes trabajos literarios. El Santiago de la época, en especial, el Parque Cousiño, la Alameda de las Delicias y, por cierto, la Biblioteca Nacional, inspiraron muchas de sus obras emblemáticas, entre ellas el poemario *Azul…*, considerado como el punto inicial del modernismo hispanoamericano.

La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y particularmente, el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional, en adhesión a los actos conmemorativos del centenario del fallecimiento del poeta, entregaron al pueblo nicaragüense, por intermedio de su Embajada en Chile, una versión digital del fondo Rubén Darío que conserva nuestra institución, el cual puede ser considerado como uno de los más completos registros de la obra dariana a nivel mundial, por el valor de sus contenidos. Destacan aquí, importantes piezas originales, como borradores de poemas y ensayos, además de cartas de intercambio con connotados escritores, políticos y editores de la época. Todo este valioso material ya está en manos del Estado nicaragüense para su uso en bibliotecas públicas de ese país.

Hoy, a modo de celebración anticipada del Día del Libro y la Lectura, la Biblioteca Nacional ha querido volver a rendir un homenaje a este gran poeta, con la presentación del libro *A. de Gilbert*, obra que escribió Rubén Darío, tras la muerte de su joven amigo Pedro Balmaceda Toro, y que ha sido reeditado por Ediciones de la Biblioteca Nacional, y del que hoy, quienes nos acompañan, tendrán el privilegio de recibir un ejemplar como obsequio. Junto con esta presentación, queremos inaugurar la exposición "El archivo de Rubén Darío en Chile", muestra que exhibe una muy apretada selección de valiosos manuscritos y documentos, todos originales, que conforman el fondo Rubén Darío del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional y que a partir hoy damos por inaugurada.

Por último, pero no por ello menos importante, deseamos expresar nuestros agradecimientos al equipo del Archivo del Escritor por la preparación de los contenidos de la muestra; a todo el equipo del Departamento de Extensión; al Departamento de Conservación y Restauración de la Biblioteca Nacional; a quienes de una u otra forma han colaborado en esta actividad, así como a todos ustedes por su presencia.

Muchas gracias.

PRÓLOGO PARA *A. DE GILBERT (BIOGRAFÍA DE PEDRO BALMACEDA)*

*Carlos Ossandón Buljevic**

Al sentido recuerdo de una "existencia auroral", que alcanzó apenas los 21 años, y que venía de desvanecerse en el "misterio", se consagra el también muy joven Rubén Darío en el texto que prologamos. Son páginas de duelo, "húmedas de llanto", ante la partida de un amigo entrañable, Pedro Balmaceda Toro, hijo del Presidente de la República, quien para diferenciarse de su padre ya había empezado a divulgar su seudónimo definitivo: A. de Gilbert.

Lo conoció en las oficinas del diario *La Época* recién llegado Darío a Chile, en la década de 1880. Entre ellos nació, según confesión del nicaragüense, "una comunicación ardiente y viva de emociones estéticas", que se alimentó de la excitación que en ambos generaban las nuevas posibilidades que se abrían para el escritor y la escritura en contraste con la preceptiva neoclásica y también del romanticismo decimonónico. Como si el creador sintiese ahora que puede desprenderse de normas, de pedagogías, de escuelas literarias o de otras "cargas" históricas o políticas, para así dejarse llevar por lo que indicaban su inspiración e incluso sus "caprichos", según dirá Darío más adelante. En sus animadas conversaciones, en espacios tan distintos como en un bohemio restaurant nocturno, en uno de los salones del mismísimo Palacio de La Moneda, como también —sorprendentemente— en un incendio que Darío se veía obligado a reportear, un expectante proceso de desprendimiento tenía lugar. La sensación para estos dos mozos que era posible ser poeta sin por ello tener que cantar a espectros lejanos o universales, ni rendirse ante objetivos moralizadores, abría para ellos una nueva forma de relación con el mundo, menos institucional —más "inútil" también—, que suponía otro lenguaje, otra sensibilidad, otros tópicos y combinaciones de signos.

Si bien Darío traía consigo un amplio abanico de lecturas realizadas en Nicaragua y El Salvador, y que su acervo literario no se reducía ciertamente a su conocimiento de Víctor Hugo como se le enrostró, parece evidente, por otra parte, que su estadía en Chile, el intercambio que tuvo con escritores jóvenes muy animosos, la publicación en la prensa de narraciones que después formarán parte de su célebre *Azul…* (1888), su participación en desbordantes veladas donde se discutía sobre arte o sobre las nuevas tendencias literarias francesas, constituirá todo esto el escenario quizá más importante dentro del cual se afianzará su transmutación poética. Darío vivirá en Chile una

* Profesor Titular de la Universidad de Chile. Director revista *Mapocho*.

experiencia intensa que dejará en él más de una marca: en esta experiencia es evidente que el "aliento, aplauso, apoyo" de Pedro Balmaceda será muy importante, como también las "amigas charlas" que compartió, entre "desengaños y anhelos" (*Abrojos*), con otro escritor y redactor de *La Época*: Manuel Rodríguez Mendoza.

Fue Pedro Balmaceda quien organizó la publicación del primer poemario publicado por Darío en Chile, los recién citados *Abrojos* de 1887. Una obra, dice Darío, "sin luz ni donaire", dedicada a Rodríguez Mendoza precisamente, a quien le confiesa tener el "vino triste", uno de sus más recurrentes estados del alma. Fue Pedro Balmaceda —que, bajo otras condiciones, había entrado al mundo por "la ancha puerta de los dolores" según expresión de Balzac (*Estudios y ensayos literarios*)— quien redactó unas "pinceladas" sobre estos *Abrojos*. Un texto escrito "en puntos suspensivos" (¿adelantando quizá los nunca aclarados puntos suspensivos que portará al año siguiente el *Azul*…?), definido como "*El libro de Job* de la adolescencia" y a su autor como "el primer cantor de la nueva escuela que ha llegado a nuestras playas", hermano de "los *parnasiens* del gran barrio de París" (*Estudios y ensayos literarios*). Fue también Pedro Balmaceda, como se puede colegir de las cartas que se publican en las Notas de *A. de Gilbert*, quien corrige, evalúa o caracteriza los ejercicios literarios de Darío: "¡Qué lindamente escéptica es tu última composición, *Invernal!* Muy superior a la anterior que me enviaste" /…/ Tú, en verdad, te inspiras con el invierno", le señala en 1887. Esto explica que al final de otras de las cartas enviadas por Pedro Balmaceda, donde este también aprovecha para ejercitar "colorido" y "gracia aristocrática", Darío concluye dirigiéndose ahora a los lectores: "Ya veis si tendré razón de dedicar a la memoria de A. DE GILBERT este libro de mi alma. Es el pago de una sagrada deuda".

Como quiera que haya sido, lo cierto es que ambos mantuvieron una entrañable amistad, una fraternidad que los llevó de ilusión en ilusión a imaginar libros que redactarían en común, a soñar, a reír, a intercambiar información literaria, a concebir en sus paseos versos y cuentos. "Hambre de espacio y sed de cielo", según expresión de Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), es lo que parecen experimentar estos dos incurables soñadores. Ansias de libertad, de dar nuevos espacios a la afección, de tantear nuevas asociaciones literarias, menos lógicas quizá, es lo que mantiene unidas a estas dos almas singulares.

Esta "cadena íntima y radiosa" que conectó a Rubén Darío y Pedro Balmaceda se va a nutrir de diversas situaciones o escenas, algunas de las cuales se narran en el libro que presentamos. Una de las escenas más interesantes es la descripción que hace Darío, no exenta de asombro, del abigarrado gabinete de Pedro en La Moneda, donde los objetos decorativos o "bibelots", las japonerías, los medallones, las acuarelas, los biombos chinos, se mezclan con retratos de familia y el de Carlos de Borbón vestido de huaso, también con libros modernos y clásicos, o revistas recién llegadas de Francia. "¡Oh, cuantas

veces en aquel cuarto —exclama Darío—, en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos por un afecto razonado y hondo, nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos!". Nos enteramos igualmente de la historia del seudónimo A. de Gilbert, del sorprendente modo como entablan conocimiento los dos amigos, de sus paseos por Santiago y el parque Cousiño, así como —en otro registro— de ciertos rasgos íntimos gracias a los cuales accedemos a la breve pero intensa obra de Pedro Balmaceda, a su delicada sensibilidad, a su interés por distintas artes, a su amistad con el escultor Nicanor Plaza, al estilo de su escritura, a ese *odor di femina* que transporta, a su refinado sentido estético y a los martirizantes dolores de su cuerpo y alma.

Para aquellos lectores interesados en el origen de ciertos textos literarios, podemos decir que la trayectoria descrita arroja luces sobre algunos de los cuentos de Darío incluidos en su *Azul…* Algo de esto ha sido ya advertido por la crítica. El cuento "El pájaro azul", por ejemplo, que relata la historia del "pobre Garcín", aquel "bohemio intachable, bravo improvisador", que con su muerte libera de su cerebro al "pájaro azul", parece relacionarse con el dolor y la partida de Pedro Balmaceda, esa "águila mal enjaulada", dice Darío, que rompe "a golpes de pico y ala su cárcel estrecha", para así tender "el vuelo para Dios". Así como la adoración que sintió Pedro Balmaceda por un busto de tierra cocida, por una Bianca Capello, a la que le dirigía frases galantes, parece relacionarse con el cuento "La muerte de la emperatriz de la China" de Darío, que narra la pasión por las formas que tenía el escultor Ricaredo y sobre todo por un fino y enigmático busto de mujer. Se pueden encontrar también semejanzas entre la escena que se narra al comienzo del cuento de Darío "La canción de oro" y los contrastes que hace notar este entre el *confort* que aprecia en el interior del Palacio de La Moneda y el "soplo de la noche fría" del exterior.

Forma igualmente parte del libro que presentamos la inclusión íntegra del estudio de Pedro Balmaceda "La Novela Social Contemporánea" escrito en 1887 para el certamen universitario de ese año. Dada la extensión que ocupa este estudio en el conjunto del *A. de Gilbert*, el lector rápidamente advertirá que tiene entre manos dos textos en uno, que se miran las caras tal como ocurrió en vida con sus autores. Impresiona la erudición o el conocimiento literario que muestra Pedro Balmaceda, de apenas 19 años, el recorrido que efectúa por escuelas y autores franceses, ingleses, españoles, norteamericanos y rusos; las diversas síntesis que construye; el tema que se atreve a plantear (la novela y su relación con la información histórica), así como su adscripción literaria, que no se presenta como una imposición exterior sino como el resultado de una decisión libre o individual cuya característica central es que ya no se contenta con su "estilo primitivo". A los 19 años, Pedro pretende dar un giro —que Darío matiza— a su recorrido por el campo de las letras. Pero hay más. Entre líneas se deja ver no solo la afiebrada búsqueda estilística y

subjetiva en la cual se hallan comprometidos los dos amigos, sino también la soterrada discusión que parece asomar entre ambos. Discusión que pone en tensión, por un lado, las distintas características del artista y del sabio ("sé artista; no quieras ser sabio", le persuade Darío a Balmaceda), y, por otro, la que se da entre las "novelitas de Mendès", las "frases coloreadas, de hojarasca de color de rosa", y las ventajas del "fondo", de la "base", de la "escuela realista" ("Déjate de pájaros azules" Rubén, le reprocha Pedro).

La amistad descrita (que contó, sin embargo, con una "ligera sombra", nunca del todo aclarada) porta una muy distinguible singularidad histórica: como figura es ciertamente más atrevida o transgresora literariamente hablando de lo que fueron las generaciones románticas del siglo XIX, pero carece de esa vocación o de esa radicalidad política que mostrarán más adelante esos también jóvenes universitarios de la revista *Claridad* por la década de 1920. Es más bien la figura del artista moderno, del "raro", del poeta solitario o incomprendido, "bohemio" o "dandi", la que se inaugura con Rubén Darío y Pedro Balmaceda.

Obras consultadas

Pedro Balmaceda Toro (2013), *Estudios y ensayos literarios*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad de La Frontera.

Rubén Darío (1996), *Azul… y Poemas*. Selección y prólogo de Hugo Montes B., Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

_____, (1997), "Historia de mis libros", *Anthropos* 170 / 171.

Carlos Ossandón Buljevic (2011), "Experiencia y filosofía en Rubén Darío", *Anales de Literatura Chilena*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Año 12, número 15.

Cecilia Sánchez (2013), *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades / contralegalidades de la comunidad de la lengua en* Hispano-*América y América*-Latina, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

Leonardo Sanhueza (2014), *El hijo del Presidente*, Santiago de Chile, Pehuén Editores.

Raúl Silva Castro (1966), *Rubén Darío a los veinte años*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

_____, (1958), *Génesis del Azul… de Rubén Darío*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.

Mirna Suárez Hermosilla (2001), *Darío en Chile. Un cuento alegre*, Memoria para optar al título profesional de Periodista, Universidad de Chile.

Manuel Vicuña Urrutia (1996), *El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae.

Textos de Rubén Darío

Se ha seleccionado la carta que Rubén Darío escribe al Presidente José Manuel Balmaceda al enterarse de la muerte de su amigo Pedro Balmaceda; la carta del escritor a Luis Orrego Luco sobre su afecto por Chile; y el poema "Paisaje", que habla del Santiago de la época.

Esta carta va en el libro

~~REGALO INESTIMABLE.~~ A. del Gilbert (VI)

187

Al Excelentísimo señor don José Manuel Balmaceda,
presidente de la República de Chile.

Palacio de la Moneda.--Santiago

Señor:

Acaba de llegar a mis manos el libro de su malogrado hijo, que debo a la bondad de V.

Cosa inapreciable es para mí, por ser obra de aquella alma brillante que tantó amé, y por venir del padre de uno de mis mejores fraternales amigos.

V. sabe como se unieron nuestros espíritus por el afecto y por el arte, cómo ibamos juntos en la labor del diario, como aspirábamos a lograr juntos la gloria.

Al saber la terrible noticia de la muerte de Pedro, he sufrido mucho. Me hallaba en el campo, y lleno de duelo en mi retiro, escribí a su memoria un libro, que se está acabando de imprimir en la Imprenta Nacional de San Salvador.

Con Pedro ha perdido el mundo literario un gran artista, y la humanidad un corazón dulce y bueno, hoy, que son tan raros!

Comprendo el profundo dolor de su herida alma paternal. Más, debe V. tener el consuelo de que Pedro vivió la vida de la luz y se apagó como una estrella.

Su lírico esíritu soñador que flotó siempre en la aurora, se sentirá feliz en tanto que cerca de la tumba que guarda el cuerpo que animara, haya flores y cantos de pájaros, y su recuerdo viva en el corazón de los suyos.

Para mí, el querido compañero no ha muerto. Yo no quiero imaginarme aquella amable cabeza expresiva, pálida sobre la almohada del lecho mortuorio. Yo alimentaré mi engaño, hasta que, si Dios vuelve a guiar mis pasos a ese garn pais de Chile, pueda ver en su casa el gabinete vacío, el asiento en la mesa solitario, y yo sin aquel que me daba aliento, aplauso, apoyo, consuelo, amor.

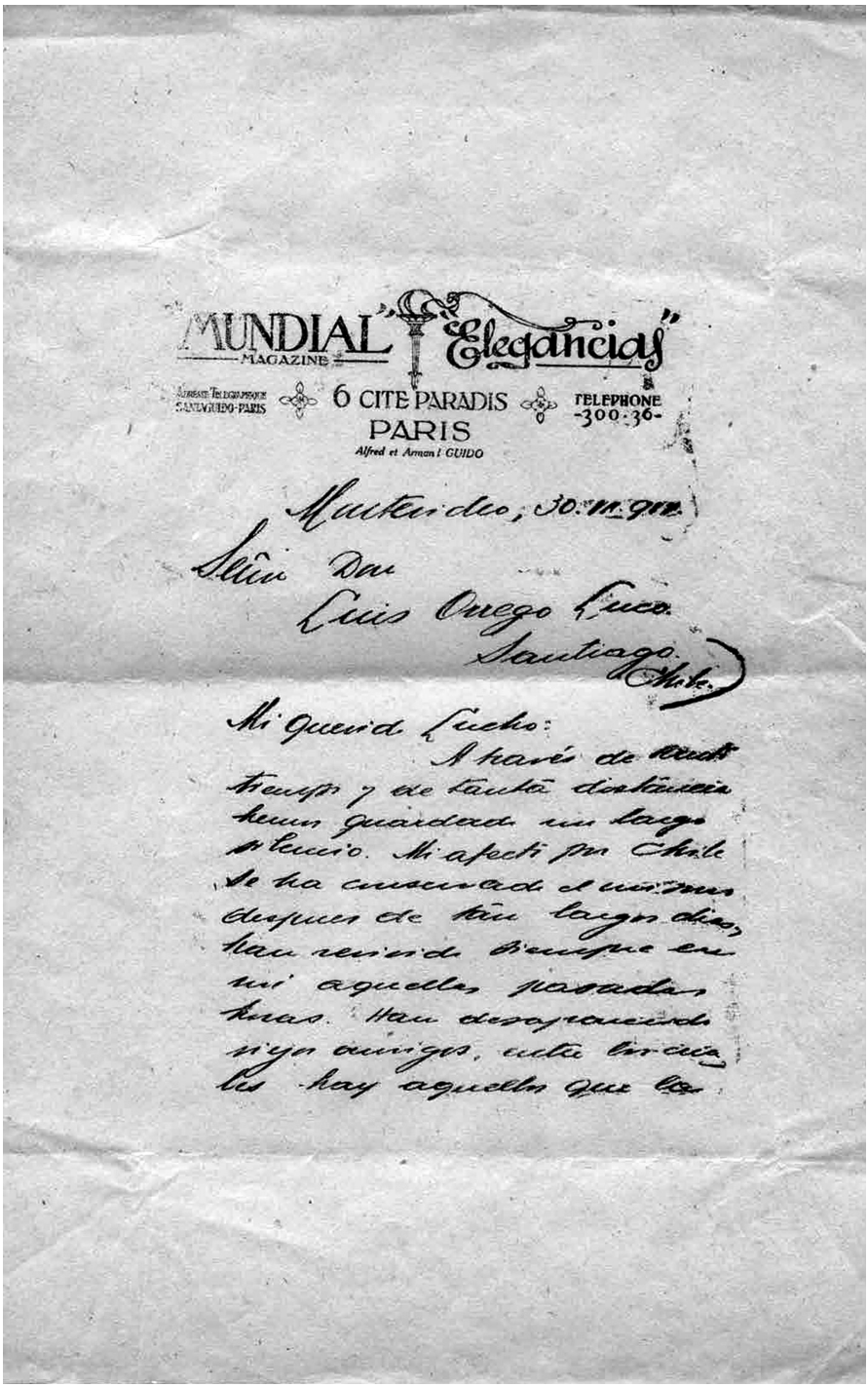
Pronto recibirá usted el libro que le anuncio, y que es una obra del corazón.

Entre tanto, soy como siempre su agradecido y afectísimo amigo

Rubén Darío.

San Salvador, diciembre II de 1889.

(Tomado del libro OBRAS, de Francisco Gavidia.--San Salvador, 1918)



MUNDIAL MAGAZINE "Elegancias"

Adresse Télégraphique: GUIDO-PARIS

6 CITÉ PARADIS
PARIS
Alfred et Armand GUIDO

TELEPHONE
-300.36-

Montevideo, 30.11.912

Señor Don
Luis Orrego Luco
Santiago
Chile

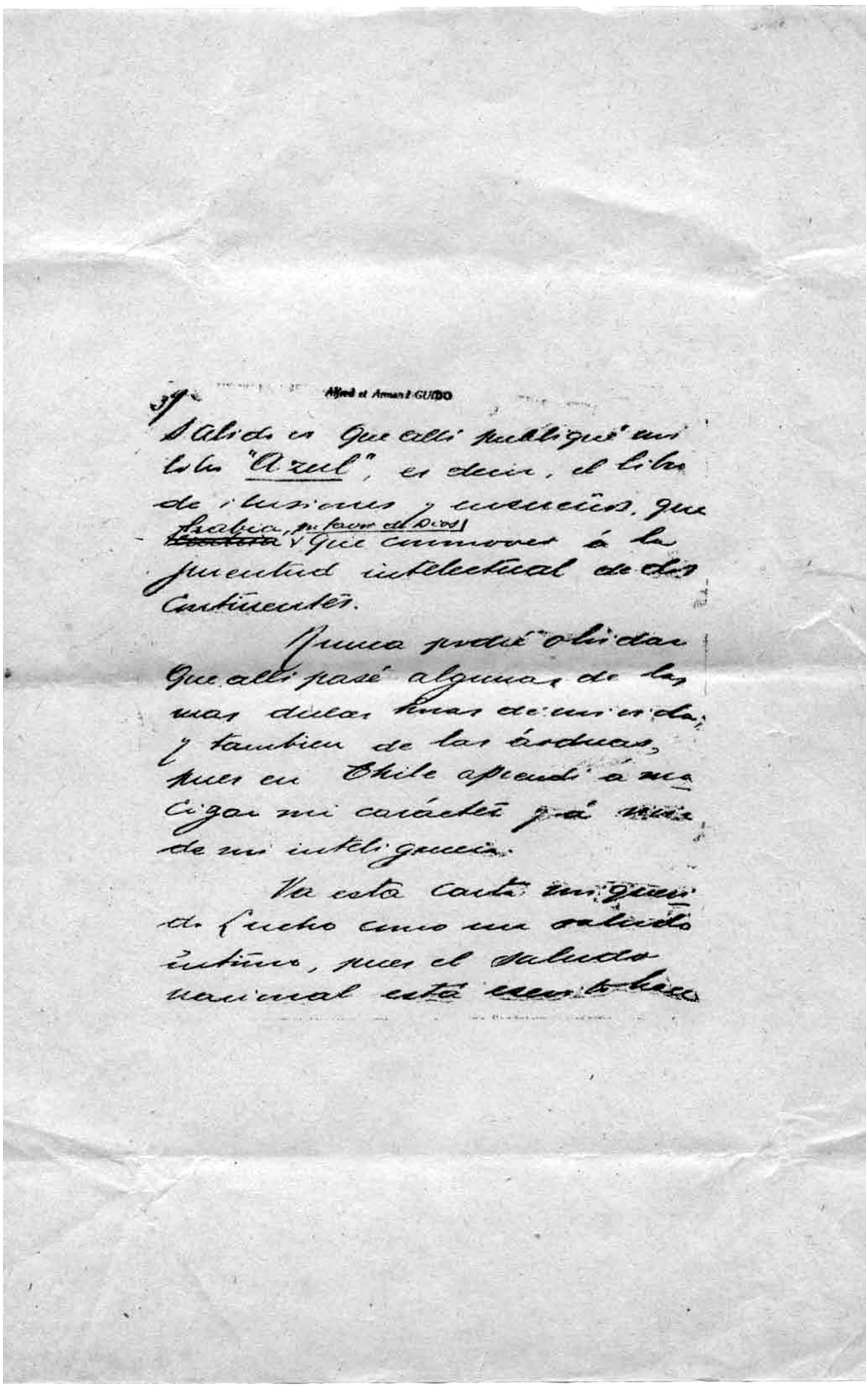
Mi querido Lucho:

A través de tanto tiempo y de tanta distancia hemos guardado un largo silencio. Mi afecto por Chile se ha conservado el mismo después de tan largos días, han venido siempre en mi aquellas pasadas horas. Han desaparecido viejos amigos, entre los cuales hay aquellos que los

Alfred et Armand GUIDO

gloria chilena debe coronar,
bastaría en vendar á nuestro
querido Pedro Balmaceda Toro,
á [redacted], á Vicente Grez,
á Cárlos Luis Méllus y los que
están aun en la actividad
de su talento, de su compañía
(esta en malos)
ar de entusiasmo los Hermanos
Alfredo Irarrázaval y Ud.
un querido Cuerpo, que han
producido una de las novelas
mas intensas de estos últimos
tiempos y que si se hubiese ha-
echo á un idioma inter-
nacional. Con el francés,
le habria dado mucho mas
lo y mucho.

Después de veinte y cin-
co años vuelve á Chile. Bien



Alfred et Armand GUIDO

Salido es que allí publiqué mi libro "Azul", es decir, el libro de ilusiones y creencias, que ~~[illegible]~~ hacía, por favor de Dios y que conmovió á la juventud intelectual de dos Continentes.

Nunca podré olvidar que allí pasé algunas de las mas dulces horas de mi vida, y tambien de las árduas, pues en Chile aprendí á mascigar mi carácter y á medir de mi inteligencia.

Va esta carta con fecha como un saludo íntimo, pues el saludo nominal está escrito hace

Alfred et Armand GUIDO

"Tengo en mi "Canto á los Glaciares de Chile."

Un abrazo.

Owen Tarr

P A I S A J E.

Hay allá en las orillas de la laguna de La Quinta, un sauce melancólico que moja de continuo su cabellera verde en el agua que refleja el cielo y los ramajes, como si tuviese en su fondo un país encantado.

Al viejo sauce llegan aparejados los pájaros y los amantes. Allí escuché una tarde, cuando el sol quedaba apenas en el cielo un tinte violeta que se esfumaba por las ondas, y sobre el gran Andes nevado un decreciente color de rosa que era como una tímida caricia de la luz enamorada, un rumor de besos cerca del tronco y un aleteo en la cumbre.

Estaban los dos, la amada y el amado, en un banco rústico, bajo el toldo del sauce. Al frente, se extendía la laguna tranquila, con su puente enarcado, y los árboles temblorosos de la ribera, y más allá se alzaba entre el verdor de las hojas la fachada del palacio de la Exposición, con sus candores de bronce en actitud de velas.

La dama es hermosa: él, un gentil muchacho que la acariciaba con los dedos y los labios, los cabellos negros y las manos gráciles de ninfa.

Y sobre las dos almas ardientes y sobre los dos cuerpos juntos, cuchicheaban con lengua rítimica y alada las dos aves. Y arriba el cielo, con su inmensidad y con su fiesta de nubes; plumas de oro, alas de fuego, vellones de púrpura, fondos azulesflordelisados de ópalo, derramaba la magnificencia de su pompa, la soberanía de su grandeza augusta.

2

Bajo las aguas se agitaban como en un molino de sangre viva, los peces veloces de aletas doradas.

Al resplandor crepuscular, todo el paisaje se veía como envuelto en una polvareda de sol tamizado y eran el alma del cuadro aquellos dos amantes: él moreno, gallardo y vigoroso, con una barba fina y sedosa de esas que gustan de tocar las mujeres: ella rubia, - - un verso de Goethe! - - vestida con traje gris lustroso y en el pecho uuna rosa fresca, como su boca roja que pedía el beso.

RUBÉN DARIO.

DOS ASEDIOS A UN PROBLEMA TEXTUAL DARIANO
EL CANTO ERRANTE: HISTÓRICO ENIGMA TEXTUAL CASI RESUELTO

*Juan Durán Luzio**

El Canto errante, aparecido en Madrid en 1907, es el último poemario que Rubén Darío publicó en vida. Consta de 46 poemas escritos por el vate en épocas y lugares diversos y se ha dado por un hecho que fueron reunidos y ordenados por él mismo para su publicación.

De acuerdo con el profesor alemán Günther Schmigalle, cuyas investigaciones seguiré aquí muy de cerca, el poemario incluye algunas de las más aclamadas creaciones de Rubén, como "A Colón", "Salutación al Águila", "A Francia", "Tutecotzimí", "Oda a Mitre", "La bailarina de los pies desnudos", "Antonio Machado", "Silencio de la noche" y la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones"[1].

Sin embargo, la crítica ha expresado dudas con respecto tanto a la calidad de varios otros de sus versos como a la conformación de este libro en posteriores ediciones; pero como la calidad tiene mucho que ver con el gusto personal, dejaremos aquí este punto para centrarnos en la conformación del texto, la cual ha desplegado varios y pintorescos desafíos.

Desde ya, Edelberto Torres, el documentado biógrafo del poeta, informa que *El Canto errante* es un libro "que [Darío] muy laboriosamente logra formar con versos de tantos lugares y años diferentes, que abarcan desde Chile y Francia, enviados por sus amigos"[2].

Según nos informa el profesor Schmigalle, "pocos años después de la muerte de Darío, *El Canto errante* fue reproducido en las dos primeras series de *Obras completas*, no sin alterar seriamente su integridad. En la primera serie de obras completas de Darío, aparecida en 1918 en Madrid por la editorial Mundo Latino, el libro ocupa el volumen XVI. En la segunda serie de obras completas, Biblioteca Rubén Darío Hijo, publicada en 1922 por la editorial G. Hernández y Galo Sáez, de Madrid, *El Canto errante* ocupa el volumen V.

---

* Profesor en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Costa Rica.

[1] En particular nos referiremos a su artículo "'Hermano: estoy enfermo de un mal solemne y grave'. La poesía de Juan Nepomuceno Durán y *El Canto errante* de Rubén Darío". Artículo inédito del profesor Schmigalle, que se incluye luego de esta introducción.

[2] Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1980, p. 576, 5ª. ed.

En ambas ediciones se eliminaron del poemario en cuestión "Tutecotzimí", "Oda a Mitre", "Antonio Machado" y "Libros extraños", ya sea para pasarlos a otros volúmenes de la serie, ya sea para suprimirlos completamente. Para compensar estas eliminaciones, —continúa Schmigalle— el volumen *El Canto errante* de la Biblioteca Rubén Darío Hijo, de compilador desconocido, añade una serie de poemas no incluidos en la primera edición de 1907: dos poemas de *Prosas profanas*, dos de *Cantos de vida y esperanza*, dos de *Lira póstuma*, la prosa "Sueño de Misterio" y tres poemas solo allí recogidos: "Extravagancias" —de 78 versos—, "Aguas claras" —de 34 versos— y "A través del erial" —de 74 versos"[3].

Para el gran bibliógrafo dariano Alfonso Méndez Plancarte estos tres últimos poemas no parecen pertenecer a Rubén, ya que ni responden a su halo poético ni a su maestría escritural, por lo tanto los excluye de la versión de *El Canto errante* que preparó en 1952 de las *Poesías completas* de Darío para la conocida editorial Aguilar de Madrid; sin embargo, tal vez por precaución, Méndez Plancarte sí los reproduce en una sección de ese difundido libro que subtitula *Las horas fugitivas*.

Afinando la intuición de Méndez Plancarte, el profesor Schmigalle se dedicó a tratar de identificar la proveniencia de esos tres poemas cuestionados y se empeña en descubrir el nombre de su autor, en caso de que no fueran de Darío, como afirma convencido luego de analizar varias cacofonías, ripios e incoherencias de sentido: "… así —concluye Schmigalle— podemos afirmar que estos versos no parecen escritos por Rubén Darío".

Pero sostener esta tesis es como nadar contracorriente: entre 1950 y 1953, la editorial Afrodisio Aguado, de Madrid, publicó una nuevas *Obras completas* de Rubén Darío; el tomo v de esta popular colección, corresponde a la *Poesía*, y allí aparecen sin más comentario los tres poemas cuestionados. Últimamente, recién en el 2007, nada menos que la editorial Galaxia Gutenberg intenta unas obras completas; ahí se incluyen "Extravagancias", "Aguas claras" y "A través del erial", también sin más comentarios, pero en una sección titulada "Poemas dispersos"[4].

Por otra parte, si bien a pesar de sus muchos baches —propios de un Rubén en decadencia y, según Méndez Plancarte, ya derrotado por el alcohol— los tres poemas, para otro sector de la crítica, son expresiones poco menos que de auténticas esencias del gran bardo. Así, por ejemplo, en 1964 la escritora Carmen Conde en su libro *Acompañando a Francisca Sánchez*, "colección de

[3] Rubén Darío, *El Canto errante* (Obras Completas de Rubén Darío, Biblioteca Rubén Darío Hijo, vol. v), Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1922, pp. 193-211.

[4] Rubén Darío, *Obras completas. 1. Poesía*, ed. de Julio Ortega, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 1218-1225.

impresiones biográficas sobre la compañera española del poeta", informa Schmigalle, que "sin pretensiones de presentar una edición textual, el libro contiene sin embargo una sección que se llama "Unos poemas de Rubén Darío"; en ella se incluyen los tres poemas dudosos y se transcribe completo "Extravagancias", de cuya lectura concluye Carmen Conde que "en esas líneas hay mucha de la triste alma del poeta nicaragüense: la parte más desventurada suya, la que empezó a dolerle cuando ya Stella era imposible y, por ello, se convertía en la amada ideal nunca bien llorada…..!"[5].

Y finaliza Schmigalle esta parte de su artículo con un rasgo de irónico humor: "Un número impresionante de intérpretes, entre ellos especialistas de nivel, se han apoyado en ellos —en los tres poemas dichos— en algún momento durante sus ejercicios exegéticos[6]. Sin llegar a ser piedras angulares de la obra de Darío, los tres poemas que Méndez Plancarte tenía bajo sospecha han conquistado un lugar sólido tanto en la obra del poeta como en el vasto campo de la crítica".

Ahora bien, ¿por qué digo humor irónico? Porque el investigador acucioso que es Schmigalle halló la verdadera fuente de procedencia de tales tres poemas: son creación irrefutable de un olvidado poeta chileno, aparecidos en un poco conocido libro publicado en Santiago en 1913 por la Imprenta Universitaria; el poeta es Juan Nepomuceno Durán Muñoz y el título de su único poemario es *Flores del bien y del mal*[7].

¿Cómo arribó Schmigalle a semejante hallazgo? Gracias, sin duda, a pacientes búsquedas en los anaqueles de la Biblioteca Nacional de Chile. Pero aún más intrigante, ¿cómo llegaron estos poemas a ser incluidos en la obra del gran Darío? ¿Tocó las manos aclamadas de Rubén Darío ese pequeño libro de 94 páginas? Supongo que sí, y creo que, como todo poeta joven que espera una palabra de aliento del más grande, Durán Muñoz le envió su opera

---

[5] Carmen Conde, *Acompañando a Francisca Sánchez. Resumen de una vida junto a Rubén Darío*, Managua, Editorial Unión de Cardoza, 1964, pp. 152-153. Estas líneas son citadas por Günther Schmigalle en su artículo.

[6] Entre los críticos citados por Schmigalle: Díaz-Plaja, *Rubén Darío*; S. Flores López, *Rubén Darío; psicología y tendencia de su obra poética por alcanzar la belleza soñada o absoluta y su lucha entre lo finito y lo infinito*; S. Aguado-Andreut, *Por el mundo poético de Rubén Darío*; M. Briceño Jáuregui, *Rubén Darío: artífice del epíteto*; J. M. Reverte Coma, *Rubén Darío y su obra poética: ensayo crítico-analítico*; E. Alvarado de Ricord, *Rubén Darío y su obra poética*; J. M. Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*; L. Bourne, *Fuerza invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío*; J. M. Martínez Domingo, "'Para mi familia y generación futura': transcripción y comentario del inédito 'Testamento del literato Don Rubén Darío'", en R. Oviedo Pérez de Tudela, *Rubén Darío en su laberinto*.

[7] Juan Nepomuceno Durán Muñoz, *Flores del bien i del mal*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1913.

prima a París, a mediados de 1913. Allí Rubén leyó esos versos y, elabora Schmigalle, "… se habría llevado el libro, como se llevó una buena parte de sus papeles a Barcelona y allí lo abandonó en casa de su familia cuando se embarcó para Nueva York". Dejaba Rubén para siempre su amada Europa el 5 de octubre de 1914.

Así, pues, parece que los dichos poemas quedaron en Barcelona y es probable que Rubén hubiese copiado estos tres poemas de su puño y letra y, por ello, los editores de 1922 los creyeron obras suyas, incluido su hijo Rubén Darío Contreras, quien apadrina esa edición. Por lo tanto, tampoco sería excesivo pensar que el hijo los hubiese escuchado leer o declamar por su propio padre, contribuyendo esto a tal confusión.

Otra pista posible menos especulativa: los tres poemas de Durán Muñoz son los últimos de su libro y van precedidos por un epígrafe de Darío que dice: "No busco el que nadie piense como yo, ni se manifieste como yo…". Es decir, "otros pueden pensar como yo y manifestarse como yo", afirma un Rubén que ya no clama exclusividad ninguna. De aquí que en estos tres últimos poemas de su libro, Durán Muñoz habla por ese Darío agónico y lo emula, como si el emisor de tales versos fuese un poeta deprimido, ya cansado y enfermo de "un mal solemne y grave que me es desconocido" —primer verso de "Extravagancias"— o un *yo* —acosado por el alcohol— que declara "Tengo una sed inagotable. Siento arder las alas de mi pensamiento" —primer verso y estribillo de "Aguas claras", que pueden connotar también el anhelo de un baño purificador—; poeta caído pero quien no pierde la fe, como en el tercer texto, "A través del Erial", donde el hablante lírico reconoce, al finalizar el poema, en nociones y palabras muy darianas, que a pesar de los abrojos del camino y la esterilidad de la tierra "el castillo que tiene cimientos de Quimera, / lo hace eterno la eterna canción de primavera".

Pareciera, así, que el recurso literario de desdoblamiento ha confundido a tantos críticos, como se dijo, pensando que ese *yo* hablante en los poemas era Rubén mismo; pero, ¿cuándo, dónde y cómo se inició el involuntario plagio o confusión? La fecha es 1922 y el lugar, Madrid; el cómo está apenas resuelto… Aún quedan dudas sin resolver…

Finalmente, ¿supo el poeta Durán Muñoz que tres de sus poemas, aparecidos en Santiago en 1913, viajaban —y viajan— por la lírica hispana como creaciones del gran Rubén Darío? Creo que Juan Durán Muñoz nunca supo que tales versos suyos iban por el mundo y por los años como si fuesen creaciones de Darío. Nunca nos comentó nada al respecto y yo lo hubiera sabido, claro, pues ese Juan Nepomuceno Durán es mi padre.

"HERMANO: ESTOY ENFERMO DE UN MAL SOLEMNE Y GRAVE". LA POESÍA DE JUAN NEPOMUCENO DURÁN Y *EL CANTO ERRANTE* DE RUBÉN DARÍO

*Günther Schmigalle**

A la memoria de Alfonso Méndez Plancarte,
filólogo y dariista

El Canto errante, último volumen de poesía publicado por Rubén Darío durante su vida (Madrid, 1907), contiene —además del notable prólogo "Dilucidaciones" y del poema introductorio que dio su título al volumen— 46 poemas ordenados en cuatro secciones, escritos en diferentes etapas de la vida del poeta. Algunos de ellos cuentan hoy entre sus poemas más conocidos y más frecuentemente citados: en la primera parte, "A Colón", "Salutación al Águila", "A Francia" y "Tutecotzimí"; en la segunda, la "Oda a Mitre"; en la tercera, "La bailarina de los pies desnudos"; en la cuarta, "Antonio Machado", el "Nocturno" ("Silencio de la noche") y la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones". Otros son poemas de circunstancia, como "«Tant mieux…»", nacido según parece de un exceso de cólera del poeta[1], "soneto panteísta" según Díaz-Plaja[2]. Otros todavía, como "Agencia", parecen humoradas[3], pero se pueden interpretar como poemas proféticos[4]. "Si *Cantos de Vida y Esperanza* es el libro cumbre, *El Canto errante* es una retorsión, una *fiorittura*, de la musa culminante. No es una superación del libro anterior. Es una recreación del poeta. Un descanso lírico. Sin nervio. Un poco pueril, a veces. Y un tanto

* Miembro de la Academia Nicaragüense de la Lengua.

1 Cólera provocada, según algunos autores, por las sátiras que dirigiera contra él el escritor español Emilio Bobadilla (Fray Candil), pero, según otros, por el periodista colombiano Mario Santa Cruz que lo fastidiaba, pidiéndole un prólogo para un libro de crónicas. Véase O. Bazil, "Biografía de Rubén Darío", en: E. Rodríguez Demorizi, *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*, Ed. Espiral, Bogotá, 1948, pp. 164-165, y S. Latino, "'La mala memoria de Rubén Darío'", *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), febrero de 1933, pp. 9-10. Mario Santa Cruz trató de vengarse del poeta, calificándolo en un artículo como "panida afro-nicaragüense" (http://repertorioamericano.co.cr/paginas/9534, página consultada el 26/02/2016).

2 G. Díaz-Plaja, *Rubén Darío. La vida, la obra. Notas críticas*, Sociedad General de Publicaciones, Barcelona, 1930, p. 174.

3 *Ibid*., p. 171.

4 G. Schmigalle, "'Agencia' de Rubén Darío: Del poema humorístico al poema profético", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013), pp. 109-133.

pesimista, en ocasiones. Música, y música suave. Superficialidad. Es el libro de versos más heterogéneo de Rubén"[5]. Según Osvaldo Bazil, el poeta le dijo "que todo el *Canto Errante* era obra de alcohol"[6].

Pocos años después de la muerte de Darío, *El Canto errante* fue reproducido en las dos primeras series de *Obras completas*, no sin alterar seriamente su integridad. En la serie de la editorial Mundo Latino, el libro ocupa el volumen XVI, publicado en 1918. En la serie Biblioteca Rubén Darío Hijo (editorial G. Hernández y Galo Sáez), el libro ocupa el volumen V, publicado en 1922. En ambos tomos se eliminaron los poemas "Tutecotzimí", "Oda a Mitre", "Antonio Machado" y "Libros extraños", ya sea para pasarlos a otros volúmenes de la serie, ya sea para suprimirlos completamente. Para compensar estas eliminaciones, el volumen *El Canto errante* de la Biblioteca Rubén Darío Hijo añade una serie de poemas no incluidos en la primera edición: dos poemas de *Prosas profanas*, dos de *Cantos de vida y esperanza*, dos de *Lira póstuma*, la prosa "Sueño de Misterio" y tres poemas solo allí recogidos: "Extravagancias", "Aguas claras" y "A través del erial". "Extravagancias" tiene 78 versos, "Aguas Claras" tiene 34, y "A través del erial" tiene 74 versos. Presentaremos a continuación esos tres poemas, conservando la grafía y la puntuación de la edición de 1922[7]:

Extravagancias

I

Hermano: estoy enfermo de un mal solemne i grave
que me es desconocido. Alguien dice que sabe
a ciertas convulsiones de la vida moderna;
es como sed de luz i quiero una linterna
que me guía al ignoto remedio de mis males,
i así sanaré solo, ya que no hai hospitales
ni médicos que sepan algo de mi pereza,
de mi spleen de mis ansias.
En fin, no sé qué es esa
locura que me envuelve;
mi mente piensa mucho, pero nada resuelve

[5] Díaz-Plaja, *Rubén Darío*, p. 160.

[6] Rodríguez Demorizi, *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*, p. 174.

[7] R. Darío, *El Canto errante* (Obras Completas de Rubén Darío, Biblioteca Rubén Darío Hijo, vol. V), Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1922, pp. 193-211. Corregimos únicamente un error de imprenta en el verso 53: cambiamos "que en copas de alegría se debe sus dolores" por "que en copas de alegría se bebe sus dolores".

acerca del remedio que necesito, hermano,
para tomar el tren hacia lo arcano,
sano…

II

Mi amada era muy bella. Mi amada dulcemente
dormía entre los cirios, i su pálida frente
me hizo soñar el sueño de la transformación
que haría en su carne túrgida la flor en el Panteón.
Las flores tienen ese vago perfume incierto
como si ellas guardaran la vida del que ha muerto,
y en la hora del Ángelus con cierta vaga unción,
en medio del jardín yo me arrodillo i rezo
por mi novia mui bella que es flor desde otros días,
por la amada mui bella de la filosofía.
Mi amada era mui bella. Tenía los efluvios
de los rayos del sol en sus cabellos rubios
i eran sus ojos como dos jirones perdidos
del cielo azul, i eran profundos y adormidos.
Mi amada dulcemente dormía entre los cirios
con sus dos manecitas como dos blancos lirios,
i había en el misterio de la cámara fría
un pensamiento errante de mi filosofía.
Yo recordé las noches misteriosas en que una
lánguida i apacible claridad de la luna
penetraba a mi alcoba, rompiendo los cristales,
para dejar un beso sobre los madrigales
que escribía el Poeta.
Cuando ella dulce i queda
le brindaba sus mieles con sus labios de seda.
Y recordé las tardes de crepúsculos rojos
que vaciaron el vino de mi amor en sus ojos,
en donde yo soñaba, borracho hasta la muerte,
mis locas ilusiones que ha tornado la suerte.
La selva oscura i pálida de la cita postrera,
tenía formas vagas de una horrible quimera:
También la vió en mis brazos i oyó, porque sabía
los secretos guardados de aquella novia mía
que transformó en eterna su tornátil belleza,
durmiendo en el sueño largo de la Naturaleza.

III

Este es mi mal, hermano. Una pasión terrible
por todo lo que piso i lo que es perceptible,

por todo lo que tiene de mi muerta querida
la tierra que la guarda i que vive de vida.
¡Dicen que soi un loco, nostálgico de amores,
que en copas de alegría se bebe sus dolores
tras la forma confusa de un deseo imposible
que va cantando notas de ritmos indecibles!…
Este es mi mal, hermano. I busco la armonía
para aquéllos que sufren de la melancolía,
porque mi amada era romántica argentina
i eran sus ojos claros dos fuentes cristalinas.

IV

Oye, tú, caminante,
sube la cuesta,
i un cántico triunfante,
sabor a fiesta,
quiero oír de tu boca.
¡Rompe las rocas
i prepara el camino
para que siembren flores
los peregrinos
que vienen tras de ti
cantando amores!…
Por allá i por aquí
sube la cuesta,
cantando tus canciones
sabor a fiesta.

V

¡La vida será bella cuando el Mundo
sea un canto de rítmica armonía
que se cante triunfante en el profundo
abismo que separa todavía!…

Aguas claras

Tengo una sed inagotable. Siento
arder las alas de mi pensamiento
en un foco de luz incomprensible,
vagamente visible…
Tengo una sed inagotable. Ansío
incondicionalmente mi albedrío
para volar a otras regiones raras
en busca de aguas claras…

Tengo una sed inagotable. Quiero
las aguas milagrosas de un estero
para bañarme en alma i fantasía
de dulce poesía…
¿Sientes? ¿Ansias? ¿Quieres de unas tierras ignotas
beber las aguas claras de las vertientes rotas?
Dijo la Vida: —Tienes amor i sentimiento;
llevas un corazón que tiene movimiento…
Bebe las aguas claras que buscas en ti mismo
i en tus tierras las bebes… Canta tu idealismo
al ritmo de las notas, heroicas i triunfales,
del escuadrón que forman las Amazonas Reales…
Diz que son tuyas todas las gentilezas de una
muñequita que tiene como ojos dos lagunas
profundas de aguas claras… Que tiene labios rojos
que a tu glotonería acusan de despojos…
Las gentilezas de una muñequita pagana
diz que te pertenecen con sus formas profanas
coronadas por hebras de un dorado arrebol,
como si allí guardara una lluvia de sol…
Dijo el Poeta: —Tengo mucho más todavía:
mis tierras, mi casita… Una casita mía
que da sombra a la amada, que guarda a mis hermanos.
i un jardín con las flores que cultivan mis manos…
Pero eso no me basta… Me siento comprimido
en un Reino Exterior, tan corto i reducido…

A través del erial

Fué en un día de flores. El sol de Primavera
sobre la madre Tierra, suelta la cabellera.
Cabe la blanca cuna, el niño que lloraba;
la madre cariñosa, sus rosas enjugaba
i con mirada intensa, los ojos en los ojos,
leía el porvenir… «¡oro… copa i abrojos!»…
¡Fué dulce aquella historia!…
Sus alas parpadean en mí bellas memorias…
Era yo el señorito del caserón vetusto
que hoi ha dejado en ruinas el largo tiempo adusto…
¡Es otra Primavera!…
Me llenó de ilusiones la bordada pradera
donde bebí la copa dorada del ensueño,
i mientras me embriagaba, cien gotas de beleño

con carcajada irónica le derramó Satán…
¡Parecían de oro los becerros de Pan!…
La Ambición ocupaba un altar en el centro,
la Envidia prosternada le ofrecía el incienso
i oraban en el templo, pleno de bote en bote,
los hombres…, las mujeres!…
Afuera Don Quijote
deshacía su queja, lánguida y funeraria,
porque Sancho quería volver a Barataria.
«Oremos —me dijo Ella—; es el altar del Mundo;
oremos —me dijeron— sin perder un segundo:
es el altar del hombre»… ¡I yo no quise orar
i me fui por la vía de sangre i batallar!
I Ella… La pobre niña… La de los labios rojos,
tomó la alegre ruta con su copa de abrojos,
de dulzura infinita. Amaba al Egoísmo;
amaba los placeres de luz en el abismo.
Llegó la negra noche. ¿Dónde estaba el camino?
Un viejo me guiaba. «¿Quién eres?» «¡El Destino!…»
Huye, viejo tremendo, de gesto fatalista!
¿Por qué tiendes un velo tan negro ante mi vista?
Hoi estaba la vía desierta y polvorienta,
resguardada de espectros y de esperanzas muertas.
Triste la agreste selva. I me hallaba perdido.
Ni una ave solitaria colgaba allí su nido…
¡Virgilio!… ¡Gran Virgilio que guiaste al Dante!
¿Dónde estará el camino del pobre caminante?
¡Beatriz! La dulce amada de un grave Pensamiento,
¿consumirá mi vida el cruel presentimiento?…
¿Por qué mojan mis labios solo Melancolías
que corren hasta mi alma como corrientes frías?…
Perdió la agreste selva su aspecto solitario
i yo me vi rodeado de un grupo estrafalario
que entonaba canciones profanas al Dios Mal,
desgranando los ritmos de concierto infernal.
Iban Ninfas desnudas, palpitantes los senos,
con Sátiros; sedientos de embriagueces con cienos,
que llevaban las copas llenas de tentaciones,
de carne I de ironía… Lloraban los Perdones
porque solo les daban hipócrita falsía…
¡Porque sus blancas togas estaban carcomidas!
En el calor profundo de una hoguera esplendente,

el hielo de la Vida entraba su corriente
I el Amor perecía… Cantaba triste el coro…
¡El amor se secaba!… ¡Era corriente de oro!…
Parecía un Teatro… ¡i yo vi muchas cosas!…
Un cementerio grande con millares de losas;
en el frontis escrito: «¡Ideal y Esperanza,
caminante, murieron… En mis tumbas descansan!»
«Alma joven, no llores… Sigue el camino, espera;
tus muertos resucitan… Sigue la carretera;
por aquí va tu senda —dijo la Virgen bella—,
yo soy Pasión i vengo a mostrarte la estrella.
La Vida es el Mesías… Ofrécele, Rei Mago,
el tesoro del arpa… Quema sobre el Estrago
la mirra de las cuerdas que tus dedos vibraron…
¡Solo el esclavo llora las penas que pasaron!…»
……

Epílogo

Canta la Fe… La Vida… Ideal i Esperanza,
la juventud, ensueño de Dolor i Bonanza
i el castillo que tiene cimientos de Quimera,
lo hace eterno la eterna canción de Primavera.

Después de leer detenidamente los 186 versos, el lector, me supongo, se hará varias preguntas:

1° ¿Cuál es la procedencia de esos poemas? En la mayoría de los casos, los compiladores de las llamadas *Obras completas* se conformaron con reunir y manipular existentes poemas y prosas de Darío, generalmente ya publicados. Esos tres poemas parecen surgir de la nada. ¿Se trataría de un manuscrito que el poeta tenía guardado en alguna gaveta? ¿Fue descubierto después de su muerte en el baúl azul de Francisca Sánchez?

2° ¿Por qué el poeta usa la ortografía americana de Andrés Bello, vigente en Chile durante los años 1844-1927? Darío la adoptó en sus días de poeta niño, cuando tenía entre 13 y 14 años, y la abandonó después.

3° Hay en esos poemas unos versos muy raros: *para tomar el tren hacia lo arcano, / sano…*; *la transformación / que haría en su carne túrgida la flor en el Panteón*; *las gentilezas de una / muñequita que tiene como ojos dos lagunas*; *Que tiene labios rojos / que a tu glotonería acusan de despojos*; *Me siento comprimido / en un Reino Exterior, tan corto i reducido*; *Oremos —me dijo Ella—; es el altar del Mundo; / oremos —me dijeron— sin perder un segundo*; *¿Por qué mojan mis labios*

solo Melancolías / que corren hasta mi alma como corrientes frías?. Analizar a fondo todos los aspectos estilísticos, fonéticos y semánticos sería abusar de la paciencia del lector. Aún así, podemos afirmar que estos versos no parecen escritos por Rubén Darío.

Las mismas preguntas debe haberse hecho Alfonso Méndez Plancarte. En el transcurso de su "profunda reorganización de toda la obra lírica de Rubén"[8] normalizó la ortografía de esos poemas y se permitió alguna que otra corrección de puntuación y de vocabulario. Aún así, confiesa que los tres poemas lo tienen "perplejo"[9], subraya su "evidente inferioridad poética y estilística"[10], supone que se trataba de "versos muy principiantes o declinantes, y aun quizá algo dudosos"[11], y explica que "el adicionador" (i. e., el editor que agregó estos y otros poemas al *Canto errante* de la Biblioteca Rubén Darío Hijo) "fue harto ligero; y esto hace algo dudosa la autenticidad de estos 3 poemas, no recogidos luego en ninguna recopilación posterior […] y que habrá que situar (si no son apócrifos), o muy a los principios, o tal vez en los últimos y peores días de Barcelona, 1914"[12]. Concluye que "a falta, sin embargo, de una prueba formal en contra, los hemos insertado en la sección 'Las Horas Fugitivas' de nuestra miscelánea final"[13].

Lamentablemente, el gran filólogo mexicano murió en 1955, y sus sucesores en el campo de la edición dariana no se han esforzado mucho por responder a sus inquietudes.

En los años 1950-1953, la editorial Afrodisio Aguado de Madrid publicó las *Obras completas* de Rubén Darío en cuatro tomos, la sexta serie de obras "completas", ya que Julio Saavedra Molina, en su bibliografía publicada en 1946, enumera cinco intentos anteriores[14]. Fue preparada por M. Sanmiguel Raimúndez, y la dariista francesa Christiane Jouanny la caracteriza de la siguiente manera: "Es la única edición fácilmente accesible, aunque constituye un verdadero reto para cualquier método científico de investigación (textos erróneos, truncados u omitidos, reagrupamientos arbitrarios, ignorancia total de la cronología, etc.)"[15]. El tomo V corresponde a la *Poesía*, y los tres

[8] R. Darío, *Poesías completas*, ed., introducción y notas de A. Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1952, p. XLV.

[9] *Ibid.*, p. 1381.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibid.*, p. 1298.

[12] *Ibid.*, p. 1349.

[13] *Ibid.*, p. 1381.

[14] J. Saavedra Molina, *Bibliografía de Rubén Darío*, Edición de la "Revista Chilena de Historia y Geografía", Santiago de Chile, 1946, p. 22.

[15] CH. Jouanny, *Rubén Darío devant la France*. Thèse en vue du doctorat de troisième cycle (Littérature comparée). Toulouse, 1970, p. 7. La traducción es mía.

poemas que nos preocupan aparecen en las páginas 1420-1429, pero como esa edición no lleva aparato crítico alguno, el lector no es informado sobre su posible falta de autenticidad.

El libro de Carmen Conde, *Acompañando a Francisca Sánchez*, es una colección de impresiones biográficas sobre la compañera española del poeta, a quien la autora llegó a entrevistar en 1957 (nacida en 1879, Francisca Sánchez era 12 años menor que Darío; murió en 1963). Sin pretensiones de presentar una edición textual, el libro contiene, sin embargo, una sección que se llama "Unos poemas de Rubén Darío", donde se transcriben "Extravagancias", "Aguas claras" y "A través del erial". La autora no lo dice claramente, pero da a entender que se trata de poemas desconocidos de Darío y descubiertos por ella. En palabras introductorias explica:

> Creo interesante, antes de ir hacia Francisca y Rosario, —las mujeres-polos en la vida del poeta—, transcribir EXTRAVAGANCIAS. Sin duda, en ellas hay mucha de la triste alma del poeta nicaragüense: la parte más desventurada suya, la que empezó a dolerle cuando ya Stella era imposible y, por ello, se convertía en la amada ideal nunca bien llorada…![16].

Con lo cual, Conde expresa su fe en la autenticidad de los tres poemas y, a la vez, orienta al lector hacia una lectura biográfica o autobiográfica de los mismos, en la cual se podrían poner nombres y apellidos tanto a la *amada [que] dulcemente dormía entre los cirios* (¿Rafaela Contreras?), como a la otra que *Amaba al Egoísmo / amaba los placeres de luz en el abismo* (¿Rosario Murillo?), como a la *muñequita que tiene como ojos dos lagunas* (¿Francisca Sánchez?).

Llegamos a la séptima y más reciente serie de *Obras completas*, editada por Julio Ortega y publicada por Galaxia Gutenberg. Como las anteriores, ha quedado trunca, ya que solo se publicó el primero de los tres volúmenes proyectados, que corresponde a la *Poesía*. "Extravagancias", "Aguas claras" y "A través del erial" se incluyeron en la sección "Poemas dispersos"[17]. Al igual que en la edición de Afrodisio Aguado, no existe ningún aparato crítico, y los tres poemas problemáticos se presentan como poemas auténticos de Darío.

Allí no termina la historia. Es cierto que los tres poemas no se escuchan nunca o casi nunca en los recitales de poesía. Las recitadoras suelen ser mujeres y tienen el oído fino. Saben que tienen que presentarse ante un público,

[16] C. Conde, *Acompañando a Francisca Sánchez. Resumen de una vida junto a Rubén Darío*, Editorial Unión de Cardoza, Managua, 1964, pp. 152-153.

[17] R. Darío, *Obras completas. 1. Poesía*, ed. de Julio Ortega, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 1218-1225.

y sienten que de lo sentimental a lo ridículo hay solo un paso. Pero en el campo de los estudios literarios los tres poemas han tenido pleno éxito. Un número impresionante de intérpretes, entre ellos especialistas de nivel, se han apoyado en ellos en algún momento durante sus ejercicios exegéticos[18]. Sin llegar a ser piedras angulares de la obra de Darío, los tres poemas que Méndez Plancarte tenía bajo sospecha han conquistado un lugar sólido tanto en la obra del poeta como en el vasto campo de la crítica dariana.

No quisiéramos perturbar esa situación, con la cual todo el mundo parece estar contento, pero nos llamó la atención lo siguiente. En la estantería de la Biblioteca Nacional de Chile reposa un libro que ya nadie lee y nadie consulta. Su título es *Flores del bien i del mal*, tiene 94 páginas y fue publicado en la Imprenta Universitaria de Santiago en 1913. Su autor es Juan Nepomuceno Durán Muñoz, nacido en Coronel de Maule, Cauquenes, el 16 de mayo de 1889. Las *Flores del bien i del mal* no pasaron desapercibidas, al contrario:

> Los versos de este libro, raros por la áspera belleza de su fondo filosófico agridulce y por su forma ya elegantemente clásica como en «Atavismos» o ya diabólicamente anarquista como en «Pereza», obtuvieron en el Ateneo un aplauso unánime y espontáneo, sin formulismos ceremoniosos, producto de una pequeña reacción en el público acostumbrado a la música dulce o rotunda de ciertos tropicales chilenos o extranjeros, que fastidian a la patria, a la luna o a la amada, con la eterna ramplonería de sus versos endomingados y de librería[19].

[18] Díaz-Plaja, *Rubén Darío*, pp. 175-176; S. Flores López, *Rubén Darío; psicología y tendencia de su obra poética por alcanzar la belleza soñada o absoluta y su lucha entre lo finito y lo infinito*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1958, p. 161; S. Aguado-Andreut, *Por el mundo poético de Rubén Darío*, Editorial Universitaria, Guatemala, 1966, p. 216; M. Briceño Jáuregui, *Rubén Darío: artífice del epíteto*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1972, p. 75; J. M. Reverte Coma, *Rubén Darío y su obra poética: ensayo crítico-analítico*, Rivadeneyra, Madrid, 1973, p. 20; E. Alvarado de Ricord, *Rubén Darío y su obra poética*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1978, p. 87; J. M. Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, Lang, New York, 1995, p. 74; L. Bourne, *Fuerza invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío*, Campus de Teatinos, Universidad de Málaga, Málaga, 1999, p. 333; R. Darío, *Selected Writings*, edited by I. Stavans, translated by A. Hurley, G. Simon, and S. White, Penguin, New York, 2005, pp. 192-193; J. M. Martínez Domingo, "'Para mi familia y generación futura': transcripción y comentario del inédito 'Testamento del literato Don Rubén Darío'", en R. Oviedo Pérez de Tudela, *Rubén Darío en su laberinto*, Verbum, Madrid, 2013, p. 96, nota 22.

[19] J. Molina Núñez y J. A. Araya, *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*, Soc. Imp. y Lit. Universo, Santiago de Chile, 1917, p. 275.

El primer crítico chileno, Emilio Vaisse (Omer Emeth), por su parte, publicó el 11 de agosto de 1913 en *El Mercurio* una reseña, en la cual afirmó que "el presente libro […] no es ni mejor ni peor que los que salen a luz mes a mes", le reprochó a Durán "la escasa originalidad de su poesía", la "libertad, a mi ver excesiva, con que versifica", y la "incorrección de su vocabulario", concluyendo con las palabras siguientes:

> Al fin y al cabo, no son los jóvenes autores los verdaderos culpables…
>
> Estos pecados hay que cargárselos en cuenta a los hombres que, pretendiendo convertir a niños y jóvenes en sabios enciclopédicos, falsearon y esterilizaron sus cerebros, obligándolos a realizar el adagio: quien mucho abarca, poco aprieta.
>
> Entre las cosas 'poco apretadas' cuéntense el castellano, la historia, la lectura de clásicos, la filosofía, y de tan escaso aprieto se echan de ver los frutos en verso y en prosa.
>
> Así se malogran talentos que, dirigidos con otro criterio, honrarían la literatura de este país.
>
> Entre ellos contaría yo al señor Durán, si antes de publicar los volúmenes anunciados en la cubierta de su libro, se resolviese a estudiar de veras la lengua y literatura castellanas[20].

De hecho, Durán no publicó ni el volumen de versos *A raudales*, ni el de cuentos *A través del espejo*, ambos anunciados en la cubierta de su primer libro. En la antología titulada *Selva Lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*, compilada por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya (Santiago, Imprenta Universo, 1917) se incluyeron dos de sus poemas —"Motivos" y "Arrogancias"—, también una foto. Las mujeres fatales retratadas en su primer poemario desaparecieron de su vida. Se casó con Sara Morales Cruz, nativa de Talca, y tuvieron cuatro hijos: Hernán (1916-2003), Mario (nacido en 1917), Reginaldo y Sara. Enviudó y en 1938 se casó en segundas nupcias con Estela Luzio Sauvageot, con la cual tuvo dos hijos más: Jorge Eugenio y Juan. Leemos que en 1939 "hizo un viaje a Europa comisionado por el gobierno con el fin de que perfeccionara sus conocimientos pedagógicos y al efecto visitó los principales establecimientos educacionales de Francia, Bélgica, Austria y principalmente las universidades alemanas"[21]. ¿Cómo le habrá ido en la Alemania de Hitler,

[20] *Sic. Poesía chilena del siglo XX*, http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=98, página consultada el 09/02/2016.

[21] *Diccionario Biográfico de Chile*, Empresa Periodística Chile, Santiago, 4ª ed., 1942.

en vísperas de la Segunda Guerra Mundial? Su gran obra fue el libro *Treinta y cinco años de Historia de la Educación en Chile*. En 1944 leemos que lo tiene en preparación[22], pero parece que la publicación fue impedida por su muerte acaecida en 1966.

De todos modos, su carrera como pedagogo fue larga y exitosa. Fue profesor de español en el Liceo José Victorino Lastarria, en el barrio Providencia, en Santiago. Y desde 1929, rector del mismo. Uno de sus alumnos lo recuerda:

> Don Juan Nepomuceno Durán, fue nuestro excelente profesor de castellano y literatura, en el 4.° año de humanidades, en 1922. Hacía clases muy amenas y orientadoras. No lo olvido: de pequeña estatura, muy elegante, siempre con una gran flor en el ojal del vestón y sus zapatos cubiertos con las polainas blancas, de moda entonces. Era poeta, autor de 'Las flores del bien y del mal', título un poco manido, recitaba, de memoria versos propios y ajenos; es el autor de la letra del himno del Liceo, del cual fue Rector entre los años 1929 y 1944. […] Juan N. Durán alentó también mis aficiones literarias. Era militante activo del Partido Radical que agrupaba a la clase media y a numerosos profesores fiscales; pero él jamás hizo proselitismo, al contrario, fue siempre muy respetuoso con las ideas ajenas[23].

Los diccionarios biográficos ya no mencionan su obra de juventud, *Flores del bien i del mal*, en cuyas páginas 73 a 91 se encuentran los poemas "Extravagancias", "Aguas claras" y "A través del erial", nueve años antes de su publicación en la reedición de *El Canto errante* de Rubén Darío. El personaje desconocido que en 1922 se puso a ampliar el libro de Darío, los copió fielmente, sin cometer ningún error; la única libertad que se permitió fue normalizar, en parte, la ortografía americana del original: cambió "nostáljico" en "nostálgico", "túrjida" en "túrgida", "rejiones" en "regiones", "miéntras" en "mientras", etc.

¿Cómo llegaron las *Flores del bien i del mal* a las manos de nuestro adicionador desconocido? Probablemente Juan N. Durán envió un ejemplar a Rubén Darío, con el motivo usual de los poetas jóvenes: cosechar algún elogio, una palabra de aliento o incluso un prólogo que podía servir para una segunda edición. Lo dirigió sin duda a una de las últimas direcciones del poeta en París, en la Rue Herschel o en la Rue Michel Ange. Pero "el conseguir un prólogo

[22] *Diccionario Biográfico de Chile*, Empresa Periodística Chile, Santiago, 5ª ed., 1944.

[23] F. Araneda Bravo, *Crónicas de Providencia, 1911-1938*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1981, p. 124.

de Darío parece haber exigido a veces grandes esfuerzos por parte del autor prologado"[24]. En mayo de 1914, Darío se habría llevado el libro, como se llevó una buena parte de sus papeles (aunque no todos) a Barcelona, y allí lo abandonó en la casa de su familia cuando se embarcó para Nueva York. El adicionador desconocido que copió esos poemas en 1922 para llenar unas páginas en el volumen V (siguiendo, tal vez, las orientaciones de la editorial), ¿tenía conciencia de que estaba cometiendo un plagio? Lo ignoramos.

Tampoco sabemos si el volumen V de las *Obras completas* de la Biblioteca Rubén Darío Hijo llegó a las manos de Durán. Si acaso fue así, este debe haberse asustado. Nunca pudo haberse imaginado que sus versos llegaran a formar parte de la obra del príncipe de las letras castellanas. Y Darío tampoco pudo haberse imaginado que sus obras, un día, se verían enriquecidas con los poemas de un joven poeta chileno, talentoso, pero a quien le faltaba todavía "estudiar de veras la lengua y literatura castellanas".

[24] M. Lee Cozad, "Los Prólogos de Rubén Darío. Estudio bibliográfico", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 29 (1974), pp. 457-488, aquí p. 457.

DESCRIPCIÓN DE UN ÁLBUM DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

*Pedro Lastra**

Desde 1959 hasta 1963, don Ricardo Latcham representó a Chile como embajador en Uruguay. Fue la suya una gestión diplomática significativa, que los escritores uruguayos valoraron a menudo en esos años y con posterioridad a su regreso a Chile como Jefe del Departamento de Difusión Cultural e Informaciones del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Su cercanía con los intelectuales de ese país fue constante y, además del reencuentro con personalidades frecuentadas por él como amigos de muchos años, inició un trato cordial con otros narradores, críticos y poetas, ya "leídos y anotados" —como solía decir—, en el desempeño de su sostenido ejercicio crítico, nunca interrumpido.

En su nuevo círculo de relaciones montevideanas tuvo entonces la oportunidad de conocer a Felisberto Hernández, cuya obra había suscitado tempranamente su interés y a cuya difusión en Chile consagró un espacio considerable en sus crónicas literarias (julio de 1959) y en libros como su *Carnet crítico*, editado en Montevideo en 1962.

La amistad con el gran narrador uruguayo fue para don Ricardo una experiencia memorable y una fuente de novedosas historias que relataba a sus discípulos y a otros auditores, no menos fascinados con las ocurrencias vividas o imaginadas por el singular y versátil fabulador, que de ser un escritor marginal en los años de su iniciación literaria, entre 1925 y 1931 —bien definidos en alguna de sus bibliografías como "etapa confidencial"—, había logrado un merecido reconocimiento después de la publicación en Buenos Aires de *Nadie encendía las lámparas* (Editorial Sudamericana, 1947). Don Ricardo, pues, fue testigo próximo de los días en los cuales la obra de F. H. era ya considerada como una expresión mayor de la narrativa de su país y despertaba el interés de muchos lectores en diversos lugares de Hispanoamérica. En 1960, la publicación de *La casa inundada* por la Editorial A1fa, de Montevideo, había generado una recepción que implicó a su vez una relectura y una consecuente revaloración de sus relatos anteriores.

Ese es el escenario en el que se dio esa relación entre Felisberto Hernández y don Ricardo Latcham, una relación memorable que el maestro nos contaba agregando cada vez detalles más animados y hasta insólitos: quienes lo escuchábamos podíamos imaginar lo que habrían sido esos encuentros y conversaciones.

---

* Ensayista y poeta. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Miembro del Consejo Editorial de revista *Mapocho*.

Un día don Ricardo me habló en su biblioteca de un álbum de recortes que F. H. le había regalado poco antes de su regreso a Chile, como un recuerdo de esa amistosa cercanía. Era este un cuaderno o libro de contabilidad de considerables dimensiones —35 x 22$^{1/2}$ cm— de uso muy frecuente por esos años en oficinas y negocios. F. H. los utilizaba para pegar en ellos los recortes de prensa que se referían a él, desde los años de sus andanzas y presentaciones como pianista en pueblos de provincia o en Montevideo. Conservar de esa manera las informaciones sobre sus conciertos y las críticas, casi siempre favorables, que los periódicos registraban, debe haber sido una práctica constante desde muy temprano. Se refiere a ella Antonio Pau en su excelente libro *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo* (Madrid, Editorial Trotta, 2005): "Felisberto pegaba los recortes de prensa en cuadernos de hule y se conserva una docena de ellos", anota Pau (p. 53). En pág. 136 reproduce un cartel de la Temporada 1935 del Balneario Piriápolis en el que se anuncia el "Gran Concierto de Piano por el eximio Maestro" y se detalla el programa, que incluirá obras de Albeniz, Mussorgski, Borodin, Chopin, Falla y el propio F. Hernández. En otros carteles que se encuentran en este libro, se leen las actuaciones del pianista de distintos lugares, y en pág. 172 un recorte sin fecha titulado "Felisberto Hernández abandona la música por la literatura", firmado E. R., a propósito de la publicación del libro *Por los tiempos de Clemente Colling*. El cronista comenta cálidamente la proyección de esa obra como una instancia decisiva y determinante en la vida del escritor, que asumirá este destino y su tarea a partir de ese momento, animado asimismo por el entusiasta juicio de Jules Supervielle, que E. R. reproduce al final de su artículo.

Estos datos, que elijo entre muchos otros del apasionante y acucioso libro de Antonio Pau, permiten explicar lo que podría describirse como la "práctica del álbum" en F. H. En "cuadernos de hule" o posteriormente al parecer en "libros de contabilidad", registró el autor el proceso de la recepción de su obra como músico y como escritor, aun en detalles mínimos. El álbum recibido por don Ricardo Latcham ostenta en su portada el número 5, dibujado con lápiz azul en una etiqueta pegada en la mitad superior, y va desde el 21 de octubre de 1945 hasta el 31 de mayo de 1950: atestiguan, pues, casi cinco años fundamentales de su actividad literaria, en cuyo centro hay que marcar la publicación de *Nadie encendía las lámparas*.

Los cuatro álbumes anteriores y los que posiblemente siguieron a este número 5 deben encontrarse en los archivos de la Biblioteca Nacional o de otras instituciones académicas que se han preocupado, sin duda, de reunir estos documentos patrimoniales. La descripción del álbum que llegó a mi poder en 1964 y las circunstancias en que pasó de la biblioteca de mi maestro a la mía se resumen brevemente en las líneas siguientes, no sin adelantar mi propósito de entregarlo a la Biblioteca Nacional de Montevideo en un futuro próximo.

F. H. murió en Montevideo el 13 de enero de 1964. Don Ricardo habrá recibido esa noticia por esos mismos días, porque pronto la comentó con quienes lo frecuentábamos como discípulos y amigos.

No pocas veces celebró mi interés por la obra hernandiana, y el hecho de que hubiera conseguido tempranamente en Santiago *Nadie encendía las lámparas* y en mis viajes a Uruguay en 1955 y 1959 las primeras ediciones de *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*. Había lectores de Hernández en Chile, como José Santos González Vera, quien comentó en 1959 *Por los tiempos de Clemente Colling (Marcha*, Montevideo, 29 de mayo), al descubrir en el narrador uruguayo una tonalidad expresiva y una visión de las cosas en más de un sentido cercanas a las suyas; pero la literatura hispanoamericana aún no alcanzaba a públicos más amplios, como empezó a ocurrir en la década del sesenta. Las antologías tampoco le fueron propicias, e incluso don Ricardo no lo incluyó en la suya de 1958, y años después lo lamentaba, proponiéndose remediar esas y otras omisiones en futuras entregas antológicas, lo que no ocurrió (la segunda edición, reeditada en su ausencia en 1962 había sido igual a la primera). Sin embargo, el encuentro montevideano lo había llevado a relecturas y a una valoración sin reservas y cada vez más admirativas.

Vio en mí, tal vez, a un lector conquistado desde temprano por los dones narrativos de F. H., manifestados en todos los libros suyos que me había sido posible conseguir. Yo debo haber mirado ese álbum como un texto sin par de quien lo había compuesto con semejante esmero, y un día de 1964 en que le pedí que me lo volviera a mostrar, me lo regaló con parcas expresiones de simpatía por un fervor que, a su modo de ver, me hacía merecedor de ese obsequio.

He guardado este álbum por muchos años. En mis cursos y seminarios sobre narrativa hispanoamericana del siglo XX, en Chile y en los Estados Unidos, lo mostré varias veces a mis estudiantes y lo comenté con ellos. Entre otras cosas, por lo que revelaban las correcciones del cuento "Menos Julia", en la publicación de *Sur* corregida tan puntualmente por F. H. como un verdadero trabajo de taller y como búsqueda de un lenguaje espontáneo, coloquial y por ello más cercano a sus lectores. También por otra azarosa circunstancia: Felisberto Hernández regaló este álbum a don Ricardo en el último año de su vida, y yo lo recibí igualmente meses antes de que mi maestro muriera en La Habana, en enero de 1965, cuando asistía como jurado del Premio Casa de las Américas. Yo pienso que estos generosos traspasos han permitido su difusión y su conservación.

***

Algunas precisiones sobre las páginas que siguen

El libro o cuaderno de contabilidad utilizado por F. H. consta de ochenta páginas, no numeradas. La indicación de esas páginas aparece aquí entre corchetes en cada ocasión, a la izquierda del índice. Casi todas las páginas pares han quedado en blanco, como se advierte al seguir el orden de la disposición: son las que corresponden a págs. 4, 6, 8, 14, 16, 18, 22, 26, 28, 30, etc., hasta las finales 74, 76 y, en este único caso, la 79.

Los recortes incluyen el nombre de la publicación, el lugar y la fecha, y están pegados a las páginas del cuaderno en orden cronológico, con algunas excepciones que sugieren que fueron puestas algunos días o meses después de su aparición, particularmente las que corresponden al tiempo de su permanencia en Francia. La entrada 61 se puede explicar por la demora que suele ocurrir con publicaciones oficiales.

Me ha parecido necesario incluir todo el cuadernillo de *Sur* Núm. 143 (entrada de p. 29), con el cuento "Menos Julia", y las entradas de págs. 15 y 23, estas últimas como muestras muy ilustrativas de la preocupación de F. H. por registrar y conservar las informaciones biográficas y bibliográficas que le atañían.

Una última observación: la entrega del número 5 de sus álbumes hecha por F. H. a un crítico prestigioso como lo era don Ricardo Latcham, suscita la siguiente interrogante: ¿Por qué *ese* álbum y no otros de la serie tan cuidadosamente realizada y mantenida por el autor? Conjeturo que la respuesta puede estar en el hecho de que este álbum contiene información sobre un periodo muy relevante de la vida y la obra de Felisberto Hernández: los años en que se inició y se abrió paso el reconocimiento y la justa estimación de su obra en su país y en el extranjero.

Contenido del álbum

[Pág. 1] En esta página hay adheridos dos recortes: el primero es una información impresa por la Librería González Panizza Hnos., editores de las obras *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*, con datos biográficos y de crítica de F. H., según este orden: Publicaciones; Premios; Juicios; Presentaciones. Incluye un duplicado suelto de esta información.

El segundo recorte, pegado bajo el anterior, es del diario *El Tiempo*, de Montevideo, del domingo 21 de octubre de 1945 (Sección "Telón y Candilejas" firmada por *Emaso*): un entusiasta informe sobre una lectura de F. H. de uno de sus relatos, seguida de una charla titulada "Un viaje por el Uruguay", presentadas por Jules Supervielle en "Amigos del Arte".

[Págs. 2-3 y 5] Se adhieren las páginas 1 y 2 de *La Nación*, de Buenos Aires, del domingo 16 de diciembre de 1945, en las que aparece el cuento "El balcón". Ilustración de Alejandro Sirio.

El texto incluido posteriormente en *Nadie encendía las lámparas* trae correcciones. Elige a veces opciones más naturalizadoras o coloquiales de la expresión: el texto de *La Nación* lee: "Al empezar a subir la escalera, observé que del reloj de pie…"; en *Nadie encendía*…, p. 28-29: "…me fijé que del reloj…". *La Nación*: "…le dije que hacía poco me habían relatado…"; *Nadie encendía*…, p. 28: "…hacía poco me habían hecho un cuento…"; *La Nación*: "Pensé que era mejor callar". *Nadie encendía*… p. 37: "Más bien me callé la boca". Omite alguna frase, evita repeticiones y aligera la puntuación, aunque esto último podría haber sido sugerido por el editor.

[Pág. 7] Está fijada a ella un cuadernillo desprendido de *Los Anales de Buenos Aires* (Director: Jorge Luis Borges), año I, Núm. 6, junio 1946. Entre las tapas de la revista incluye la Portadilla con el Sumario y la hoja final que corresponde al Colofón. En pp. 28-42 el cuento "El acomodador", con ilustración de Atilio del Soldato. El nombre del autor aparece como Heriberto en las tres ocasiones en las que se registra. Las correcciones son escasas, aunque hay alguna bastante significativa: En *Nadie encendía*…, p. 62, la expresión "Carecía por completo de pelo…", mejora la lectura de p. 41 de Anales…: "No tenía pelo ninguno…".

[Pág. 9] En la parte superior de la página un recorte de *El Plata*, de Montevideo, miércoles 12 de junio de 1946, titulado "Se realiza hoy el homenaje al poeta Jules Supervielle", que tendrá lugar en el Salón de Actos de la Universidad. No se menciona aquí a F. H. En la parte inferior de esta página, una invitación impresa del Centro Progreso de Treinta y Tres a un recital de F. H. el sábado 13 de julio de 1946, "sobre los temas: *La mujer parecida a mí* (narración leída) y *De una gira con Yamandú Rodríguez* (narración hablada)".

[Págs. 10-13] Primera página de *Cultura*. Órgano oficial de los Institutos Culturales Anglo-Uruguayos. Montevideo, Núm. 9, mayo 1946. A continuación el cuento *Nadie encendía las lámparas*. Ilustración de Roberto Morassi Olondriz. Las correcciones introducidas posteriormente en el libro son menores y tienden sobre todo a eliminar repeticiones.

[Pág. 15] Cuatro breves recortes de periódicos montevideanos: de *El Plata*, martes 20 de agosto de 1946: "F. H. en la Tribuna de la Asoc. de la Prensa. El viernes a las 18 y 45 por C X 14". Se anuncia la audición de páginas inéditas de "El comedor oscuro" del libro en prensa…; de *El Tiempo*, viernes 13 de septiembre: "F. H. ha sido becado por Francia"; de *El Día*, miércoles 18 de septiembre: "Demostración al escritor F. H.", y de *El País*, viernes 4 de octubre: "Parte para Francia F. H.".

[Pág. 17] Las columnas de las pp. 3 y 9 de *El País*, Montevideo, sábado 3 de agosto de 1946, que resumen la conferencia de Francisco Espínola (h) sobre Eduardo Acevedo Díaz, donde hay una breve referencia a los escritores Hyalmar Blixen y F. H. por su atención al ritmo melódico en la escritura, como en Soledad de Acevedo Díaz.

[Pág. 19] Tres breves noticias aparecidas en *El Plata*, Montevideo, lunes 16 y martes 17 de septiembre, 1946, y *El País*, 17 de septiembre, sobre la beca otorgada a F. H. por el gobierno francés.

[Págs. 20-21] Un recorte de *La Semana*, Montevideo, año I, Núm. 2: "Prosistas del Uruguay", por Juvenal Ortiz Saralegui: "Impresiones de lectura sobre Enrique Amorin, F. H., Juan José Morosoli y Justino Zavala Muniz".

[Pág. 23] Breves noticias de *La Semana*, *La Tribuna Popular* y *El Plata* (Montevideo, 21, 22 de septiembre y 4 de octubre de 1946) sobre el viaje a Francia de F. H.

[Págs. 24-25] *Agadu*. Asociación General de Autores del Uruguay. Boletín informativo. Montevideo, año VI, Núm. 23, p. 34. "F. H. partió para Francia". A la noticia del viaje sigue una carta de felicitación del Consejo Directivo de la Asociación, firmada por Fernán Silva Valdés y Salvador Granata.

[Pág. 27] *De Cabalgata*. Buenos Aires, año I, Núm. 1, 1 de octubre de 1946. Sobre la llegada a París de Jules Supervielle, F. H. y de las poetas Sara de Ibáñez y Orfila Bardessi. Se señala el interés que las literaturas sudamericanas suscitan actualmente en Francia.

[Pág. 29] *Sur*. Buenos Aires, Núm. 143, septiembre de 1946. Se fija aquí un cuadernillo separado de la revista —cuyas tapas se mantienen— con el cuento "Menos Julia" entre pp. 34 y 52. Esta primera versión tiene la singularidad de estar corregida página a página de puño y letra de F. H. Las correcciones son muy reveladoras, como se advierte en las páginas que reproducimos, y muestran las opciones que el autor consideró como

expresiones más válidas de un habla presidida por el afán de alcanzar un lenguaje más coloquial y espontáneo, naturalizándolo. Estas correcciones pasaron a la edición definitiva del cuento en el libro *Nadie encendía las lámparas*, publicado en febrero de 1947, solo cinco meses después de esta publicación en *Sur*. En los otros cuentos incluidos en el álbum hay también algunas correcciones, pero son menores y menos frecuentes, como puede verse en cada caso. Esta versión corregida, que considero de gran interés para conocer lo que podría entenderse como el "taller de F. H.", donde se daba esta búsqueda de un lenguaje narrativo cotidiano y más próximo para sus lectores.

[Pág. 31] Un pequeño recorte de *Le Figaro Litteraire*, Paris, Núm. 56, Samedi 17 Mai 1947, en el que se da cuenta de la publicación de textos de F. H., Pablo Neruda y Garcilaso de la Vega en el último número de *Cahiers de La Licorne*, dirigida por Susana Soca con la colaboración de Roger Caillois y Pierre David.

[Pág. 33] Anuncio del Club "El Libro del Mes", cuyo jurado estaba integrado por R. Baeza, A. J. Battistessa, J. L. Borges, V. Fatone, E. Martínez Estrada y E. Amorin, aparecido —según la anotación manuscrita en el encabezamiento de esta página— en *La Prensa* y *La Nación* [mayo] 1947. Entre las obras recomendadas aparece *Nadie encendía las lámparas*, Edit. Sudamericana.

[Pág. 35] De *El Plata*. Montevideo, junio 17 de 1947. "Indicador Literario", por A. B. I. Transcripción del párrafo de la información de *Le Figaro Litteraire* del 17 de mayo (ver supra, p. 31), en la que se destacan los textos hispánicos de F. H., P. N. y G. de la V. incluidos en *La Licorne*. El comentarista celebra la excelencia de la versión francesa de "El balcón". Al término de su nota reproduce el sumario de esta reaparición de *La Licorne*: textos de J. Supervielle, J. L. Borges, M. Blanchot, T. S. Eliot, et al.

[Pág. 37] Página de Noticias Gráficas. Buenos Aires, miércoles 5 de noviembre de 1947. "Ernesto Sábato ve en el mercado negro un símbolo de la Europa que ha visitado". Impresiones de E. S. al regreso de Europa, donde permaneció gran parte del año. Al finalizar la entrevista destaca las traducciones de literatura rioplatense y, entre ellas, algunos cuentos de F. H.

[Págs. 38-39] Cartel de una presentación de F. H. por el poeta J. Supervielle en la Sorbonne, en una sesión titulada "Connaissance de l'Amérique latine". Samedi 17 de abril [1948].

[Pág. 41] a) Tarjeta de invitación al acto de la Sorbonne.

b) Recorte de un periódico parisino del 23 de abril reseñando el acto mencionado.

[Pág. 43] *Sur*. Buenos Aires, Núm. 157, noviembre de 1947. Entre las tapas de la publicación, la pág. 132 con que se inicia la sección "Revista de libros" con una breve reseña de *Nadie encendía las lámparas*, escrita por Arturo Sánchez Rivas.

[Pág. 45] Dos notas apreciativas de *Nadie encendía las lámparas*, sin nombre de autor, en *La Prensa*. Buenos Aires, domingo 1 de junio y en *La Nación*. Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1947.

[Págs. 47 y 49] *Cabalgata*. Buenos Aires, año III, Núm. 16, febrero 1948, pp. 8 y 15. "Noticia sobre Felisberto Hernández", por José Mora Garrido. Dedicada centralmente a los relatos "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido", esta "noticia" contiene observaciones sagaces y precisas, y sitúa la obra de F. H. con expresiones que caracterizan bien su propósito y la singularidad de su escritura.

[Pág. 51] *El País*. Montevideo, 21 de mayo de 1948. "Felisberto Hernández presentado en la Sorbona", por Carlos Benvenuto. Informativa y celebratoria recensión del acto del 17 de abril realizado en París.

[Pág. 53] Se adhiere en esta página el cuadernillo que contiene el cuento "Mur", publicado en *Escritura*. Montevideo, Núm. 4, abril-mayo de 1948, pp. 30-36; incluye la cubierta y la contracubierta de la revista.

[Pág. 55] *Clinamen*. Montevideo, año II, Núm. 5, mayo-junio [1948], pp. 51-52. Siguiendo la modalidad acostumbrada, se fija un cuadernillo que conserva las tapas de la revista y la hoja que contiene la reseña de Emir Rodríguez Monegal de *Nadie encendía las lámparas*. Es nota crítica negativa, en la cual el comentarista enfatiza aspectos que, a su parecer, corresponden a una expresividad inmadura, calificada aquí de "inagotable cháchara… imprecisa… fláccida… abrumada de incorrecciones…". El afán de F. H. por acceder a un estilo más espontáneo, cercano al repertorio de la conversación, manifestado, por ejemplo, en las correcciones al cuento "Menos Julia" según se lee en la pieza de la p. 29 de este álbum, muestra lo contrario: una consciente y deliberada búsqueda de opciones de lenguaje, con propósitos muy definidos.

[Págs. 56-57] *Marcha*. Montevideo, viernes 23 de julio de 1948. "Revista de revistas", por C. R. *Reseñas de Escritura*, Núm. 4, y *Clinamen*, Núm. 5 (ver supra, pp. 53 y 55). Con atendibles razones, el reseñista considera el cuento "Mur" un relato frustrado. Al comentar *Clinamen*, juzga negativamente la descalificadora crítica de E. R. M. a *Nadie encendía las lámparas*, por lo que estima excesiva severidad y "casi violencia inútil".

[Págs. 58-59] Aiape. Agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores. Montevideo, año XII, Núm. 45, agosto de 1948, p. 14. En la sección "Revista de revistas" una ligera y ambigua mención al cuento "Mur" publicado en *Escritura*, Núm. 4 (supra, p. 53).

[Pág. 61] *Revista Nacional*. Ministerio de Educación Pública. Montevideo, año IX, Núm. 100, abril 1946, pp. 53-56. Un cuadernillo, como apartado, que contiene el cuento "Manos equivocadas", incluido posteriormente en F. H. Obras completas, vol. 3, México, d. f., Siglo Veintiuno Editores, 1983, pp. 168-187.

[Pág. 63] *Asir*. Montevideo, Núm. 4, agosto de 1948, p. 114. En un texto firmado por M[arta] L[aunardie] de K[lingler] se incluye una cita —7 líneas— de "El caballo perdido".

[Pág. 65] *Gaceta del Libro*. [Buenos Aires], Núms. 37-38, marzo-abril 1948, p. 25. Se menciona *Nadie encendía las lámparas* en una relación sobre los 50 mejores libros publicados en Argentina en 1947.

[Pág. 67] Portada de *Asir*. Montevideo, Núm. 5, septiembre 1948. Se anuncia un cuento inédito de F. H. que aparecería en el próximo número, de lo que no hay registro en este álbum.

[Págs. 69, 71 y 73] *La razón*. La Paz, Bolivia, domingo 19 de septiembre de 1948. En el Suplemento literario de ese diario, 2ª sección, se publica un extenso artículo de Alberto Zum Felde titulado "La 'Cuarta dimensión' en la actual narrativa uruguaya". El autor centra su importante exposición en la obra de F. H., que señala como una verdadera novedad en la literatura uruguaya, una ruptura de la tradición del realismo "para entrar en el mundo de la cuarta dimensión subjetiva que altera el orden racional y exterior de las cosas" y muestra "el revés del tejido cotidiano de los hechos…". Se trata de una temprana y bien fundada valoración de la obra de F. H. que, junto a la sostenida y entusiasta adhesión crítica de Jules Supervielle, contribuyó de manera decisiva a situarla en el lugar señero que le correspondía.

[Pág. 75] *Asir*. Montevideo, Núm. 6, noviembre de 1948, pp. 251-254. Dispuesto en un cuadernillo separado de la revista se incluye una reproducción del artículo publicado en *La Razón*, de La Paz (supra, la entrada anterior).

[Págs. 77-78] *La Mañana*. Montevideo, Núm. 690. Edición dominical, 20 de marzo de 1949, p. 2. "Narrativa uruguaya", por A. Zum Felde. Es el artículo publicado en *La Razón* y en *Asir* (supra, las dos entradas anteriores).

[Pág. 80] *Proa* [Publicación del magisterio nacional] [Montevideo], año VII, Núm. lix [1947]. Reproduce la perceptiva nota sobre el trabajo de F. H. como cuentista, de la solapa de portada de *Nadie encendía las lámparas* (Ed. Sudamericana, 1947).

A esta última página se agrega, como hoja suelta, una circular del Ministerio de Instrucción Pública fechada el 31 de mayo de 1950, solicitándole a F. H. información biográfica y bibliográfica para un Índice de Escritores Nacionales —"tarea que se halla a cargo de la escritora Sra. Clara Silva"—. No se registra aquí la respuesta.

MENOS JULIA

En mi último año de escuela yo veía siempre ~~la~~ una gran cabeza negra ~~de ~~ apoyada sobre una pared verde pintada al óleo. El pelo crespo de ese niño no era muy largo, pero le había invadido la cabeza como si fuera una enredadera; le tapaba la frente, que era muy blanca, le cubría las sienes, se le había echado encima de las orejas y le bajaba por la nuca hasta metérsele debajo ~~de la chaqueta~~, que era de pana azul. Ese niño siempre estaba quieto y casi nunca hacía los deberes ni estudiaba las lecciones. Una vez la maestra lo mandó a la casa y preguntó quién de nosotros quería acompañarlo y decirle al padre que viniera a hablar con ella. La maestra quedó asombrada cuando yo me ~~puse de pie~~ paré y me ofrecí, pues la misión era antipática. A mí me parecía posible hacer algo por aquel compañero; pero ella empezó a desconfiar, a prever nuestros pensamientos y a ponernos condiciones. Al salir de allí fuimos al parque y los dos nos juramos no ir nunca más a la escuela.

del saco

Una mañana del año pasado mi hija me pidió que la esperara en una esquina mientras ella entraba y salía de un bazar. Como tardaba fuí a buscarla y me encontré con que el dueño era mi amigo de la infancia. Entonces nos pusimos a conversar y mi hija tuvo que irse sin mí.

Por un camino que se perdía en el fondo del bazar venía una muchacha trayendo algo en las manos. Mi amigo me decía que él había pasado la mayor parte de su vida en Francia. Y allá había recordado los procedimientos que nosotros habíamos inventado para hacer creer a nuestros padres que íbamos a la escuela. Ahora él vivía solo; pero en

él también

Aquí hizo un silencio

Después él

el bazar lo rodeaban cuatro muchachas que se acercaban a él como a un padre. La que venía del fondo traía un vaso de agua y una píldora para mi amigo. Este me dijo:

—Son muy buenas conmigo, y me disculpan mis...

Calló y su mano empezó a revolotear sin saber donde posarse; pero su cara había esbozado una sonrisa. Yo dije en broma:

—Si tienes alguna... rareza que te incomoda, yo tengo un médico amigo...

de

Él no me dejó terminar. Su mano se había posado en el borde de un jarrón; levantó el índice y parecía que aquel dedo fuera a cantar. Entonces me dijo:

hecho

—Quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.

yo

—Pero ¿qué... enfermedad es ésa?

—Tal vez un día te lo pueda decir. Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla que tanto le gustó a tu hija.

Inacabada

Miré la silla y, no sé por qué, pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella.

cosa

El día que él se decidió a explicarme su mal era sábado y acababa de cerrar el bazar. Fuimos a tomar un ómnibus que salía para las afueras y detrás de nosotros venían las cuatro muchachas y un tipo de patillas que yo había visto en el fondo del bazar, entre libros de escritorio.

recién ha bía cerrado

—Iremos a mi quinta —me dijo mi amigo— y si quieres saber aquello, tendrás que acompañarnos hasta la noche.

Entonces se detuvo hasta que los demás estuvieron cerca y me presentó a sus empleados. El hombre de las patillas se llamaba Alejandro y bajaba la vista como un lacayo.

Cuando el ómnibus había salido de la ciudad y el viaje se hizo monó-

Ahora

decirme

36 —

tono, yo le pedí a mi amigo que me anticipara algo... Él rió y por fin dijo:

—Todo ocurrirá en un túnel.

—¿Me avisarás antes que el ómnibus pase por él?

—No; ese túnel está en mi quinta y nosotros entraremos en él a pie. Será para cuando llegue la noche. Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda, y llevarán en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinar qué son. También tocaré las caras de las muchachas y pensaré que no las conozco...

Se quedó un instante en silencio. Había levantado las manos y sus manos parecían esperar que se les acercaran objetos o tal vez rostros. Cuando advirtió que se había quedado en silencio, recogió las manos, pero lo hizo con ese movimiento de las cabezas que se esconden tras de una ventana. Quiso volver a su explicación, pero sólo dijo:

—¿Comprendes?

Apenas pude contestarle:

—Trataré de comprender.

Él miró el paisaje. Yo me volví con disimulo y observé las caras de las muchachas: ellas ignoraban lo que nosotros hablábamos, y parecía fácil advertir su inocencia. A los pocos instantes toqué a mi amigo en el codo para decirle:

—Si ellas están en la oscuridad, ¿por qué se ponen paños en la cabeza?

Él contestó, distraído:

—No sé... Pero prefiero que sea así.

Y volvió a mirar el paisaje. Yo también detuve los ojos en la ventanilla, pero estaba atento a la cabeza negra de mi amigo: se había quedado quieta a un lado del cielo, y yo pensaba en los lugares de otros cielos

por donde la ~~cabeza~~ ella habría cruzado. Ahora, al saber que aquella cabeza tenía la idea del túnel, yo la comprendía de otra manera. En aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba ~~apoyada en la pared verde la cabeza quieta,~~ la cabeza quieta apoyada en la pared verde tal vez ya se estuviera formando en ella algún túnel. No me extrañaba que, ~~cuando paseábamos por el parque,~~ cuando paseábamos por el parque yo no hubiese comprendido eso, pero así como en aquel tiempo yo lo seguía sin comprender, ahora debía hacer lo mismo. De cualquier manera todavía ~~sentíamos el uno hacia el otro~~ conservábamos la misma simpatía, y yo no había aprendido a conocer a las personas.

~~Me distraían~~ me distraían los ruidos del ómnibus y las cosas que veía, pero de cuando en cuando no tenía más remedio que pensar en el túnel.

Cuando mi amigo y yo llegamos a la quinta, Alejandro y las muchachas estaban empujando un portón de hierro. Las hojas de los grandes árboles habían caído encima de los arbustos, ~~dejándolos~~ y los habían dejado como papeleras repletas. Y sobre el portón y las hojas, parecía haber descendido una cerrazón de herrumbre. Mientras buscábamos los senderos entre plantas chicas, yo veía a lo lejos una casa antigua. Al llegar a ella las muchachas ~~lanzaron~~ hicieron exclamaciones de pesar: al costado de la escalinata había un león hecho pedazos; se había caído de la terraza. Yo sentía placer en descubrir los rincones de aquella casa; pero hubiera deseado estar solo y ~~detenerme largamente~~ hacer largas estadías en cada lugar.

Desde el mirador vi correr un arroyo. Mi amigo me dijo:

—¿Ves aquella cochera con una gran puerta cerrada? Bueno, dentro de ella está la boca del túnel, que corre en la misma dirección del arroyo. ¿Y ves aquella glorieta cerca de la escalinata del fondo? Allí está escondida la cola del túnel.

—¿Y cuánto tardas en recorrerlo? Me refiero a cuando tocas los objetos y ~~los rostros~~ las caras...

—¡Ah!, poco. En una hora ya el túnel nos ha digerido a todos. Pero después yo me tiro en un diván y empiezo a recordar lo que he

EL PLATA

MONTEVIDEO, MARTES 20 DE AGOSTO DE 1946

Felisberto Hernández en la Tribuna de la Asoc. de la Prensa

EL VIERNES A LAS 18 Y 45, POR C X 14

En el espacio radial que la Tribuna de la Asociación de la Prensa Uruguaya transmite lunes y viernes a las 18 y 45 por la onda de C X 14, El Espectador, dijo ayer uso de la palabra el señor Juan B. Pintos, de la redacción de "La Mañana", quien abordó el tema: Influencia de los diarios sobre el nivel del pueblo.

En la audición del viernes próximo a las 18 y 45, el escritor Felisberto Hernández leerá páginas inéditas de su cuento "El corredor nocturno", sacado de su libro en prensa "Nadie entendía las lámparas".

EL PAIS

VIERNES 4 DE OCTUBRE de 1946

PARTE PARA FRANCIA
FELISBERTO HERNANDEZ

Parte, hoy, para Francia, adonde se dirige becado por el gobierno de ese país, el distinguido escritor uruguayo Felisberto Hernández.

La beca concedida al autor de "El caballo perdido" y "Por los tiempos de Clemente Colling", ha tenido por origen el interés que en Francia ha despertado su obra literaria, de la que Julian Supervielle, por ejemplo, gustaba en vida y por cuenta propia, de nacionalidad. De tal interés, por otra parte, habla elocuentemente, el hecho de que en estos momentos, se está traduciendo en París y se prepara la publicación de varios de los mejores cuentos de este autor.

Felisberto Hernández permanecerá en Francia, en uso de la beca mencionada, por espacio de un año.

EL TIEMPO

Montevideo, Viernes 13 de Setiembre de 1946

EL DIA

MONTEVIDEO, MIERCOLES 18 DE SETIEMBRE DE 1946

DEMOSTRACION AL ESCRITOR FELISBERTO HERNANDEZ. — Con motivo de su partida a Francia, adonde va becado por el gobierno francés, el grupo Alfar y los amigos del escritor y músico Felisberto Hernández, le ofrecen una despedida el viernes 20 a las 21, en San José 1174. Las adhesiones se recibe por el teléfono 20774.

EL TIEMPO

TELON y candilejas

POR EMILIO ACEVEDO J. SOLANO

Felisberto Hernández ha Sido Becado por Francia

LLEGA a nuestra mesa de trabajo una noticia que nos causa honda satisfacción: Felisberto Hernández acaba de ser becado por el gobierno de Francia y se trasladará a ese país en los últimos días del mes corriente.

Es la primera vez, que nosotros sepamos, que el gobierno francés toma una resolución como esta con un escritor uruguayo. Ya quiere decir Felisberto Hernández orgullos. La justicidad del sentimiento, nadie podrá disentirla en esta oportunidad.

El autor de "El caballo perdido" ha continuado realizando su obra literaria silenciosamente. Apenas si de vez en cuando — últimamente en "La Nación" de Buenos Aires — su trabajo dejó ha llegado al público. Se ha especializado en cuentos de estructura sencilla y de inmenso contenido que impresionan de una manera extraña. Y que muestran un originalísimo estilo literario lleno de espontaneidad y gracia.

Creemos que la honrosa distinción del gobierno de Francia está muy bien merecida por Felisberto Hernández.

Y esperamos que en cuanto la patria de la libertad le sea propicia para una prolongada estada que sabremos de agradecer todos los que le conocemos.

***

EL PLATA

MONTEVIDEO, VIERNES 4 DE OCTUBRE DE 1946

Parte Hoy Para Francia

En el vapor Formosa parte hoy para Francia el escritor compatriota señor Felisberto Hernández, quien ha obtenido del gobierno francés la dadiva de una beca.

El autor del "Caballo Perdido" que acaba de firmar un contrato con la editorial Sudamericana para la publicación de su último libro "Nada es como las lágrimas", presentado en Francia con fines superiores, interesando los más significativos círculos artísticos de París, donde el escritor uruguayo permanecerá en los próximos años, no es desconocido.

Felisberto Hernández Deva, además, una misión oficial de nuestra Sociedad de Autores (AGADU). A artistas y escritores, distingo consecuente concurrido al puerto sus numerosos amigos.

LA SEMANA

Montevideo, 21 de Setiembre de 1946

Año I -:- No. 3

FELISBERTO HERNANDEZ
Se va a Francia

Felisberto Hernández, el escritor de "El Caballo Perdido" y de otras obras consagradas por la más exigente crítica, partirá para Francia becado por el gobierno de dicho país.

Llevará una misión oficial de la A.G.A.D.U, Asociación de Autores.

Hernández que partirá en el vapor "Formosa" viene siendo objeto de numerosas demostraciones por parte de sus colegas y amigos.

Nuestra enhorabuena al escritor que se va a la que siempre será "ciudad luz".

LA TRIBUNA POPULAR

DOMINGO 22 DE SETIEMBRE

Demostración a "Felisberto Hernández"

El escritor Felisberto Hernández, que tantos triunfos obtuvo con sus libros en el Uruguay, Argentina y Brasil, ha sido objeto de una demostración consistente en un vino de honor, y ello se debió a que parte para Francia, haciendo uso de una beca otorgada por aquel país. Estaban presentes, los siguientes escritores, poetas y críticos: José María Podestá, Denis Molina, Julio Casal, Roberto Ibañez, Elías Gil Salguero, Humberto Zarrilli, Adelaida Barcios de Berdía, Francisco Alvarez Alonso y Gonzalez Olase, A. Usarri, Fortuna Lentini, Celeste Muñoz, Jaime Ortiz Saralegui, Roberto Abadie Soriano, Casilda Sebell Asdrubal Salsamendi, E. Casal Chopi, Melchor Méndez Magariños, Gil Burnet González, María H. Moynos, M. de las Mercedes Lloreso, Clara S. de Zum Felde, Ernesto Sala, Marujis Bonilla Olmos, Paquita Medeiros.

RESEÑAS

Marcelo Pellegrini (Selección y prólogo), *Nostalgia del silencio. Diálogos con Pedro Lastra*. Santiago de Chile, Editorial Pfeiffer, 2015, 152 pp.

En el contexto de la literatura chilena el diálogo escrito, como expresión genérica, cobra relevancia a partir de la segunda mitad del siglo xx. Anteriormente, un título actualmente poco citado podría ser reconocido como antecedente importante: *Recuerdos de cincuenta años*, de Armando Donoso. Pero en lo que dice a la actividad de escribir y de leer reflexivamente la literatura contemporánea, de inmediato pensamos en dos títulos que ya constituyen pilares fundacionales en esta modalidad. Junto a las *Conversaciones con Nicanor Parra* y la significativa dedicación de Leonidas Morales al estudio de los "géneros referenciales", están *Las Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra. Podría decirse, acudiendo a una expresión quizás ya pasada de moda, que tanto Morales como Lastra son los autores chilenos de lectura obligatoria al momento de introducirse en la modalidad de la conversación literaria.

El rol fundacional del poeta Pedro Lastra en materia de diálogo literario, se ratifica con esta antología de quince conversaciones que ha seleccionado y prologado Marcelo Pellegrini y que dan sentido a un muy particular título: *Nostalgia del silencio*. Para los conocedores de la poesía de Pedro Lastra se trata de un "santo y seña" que tanto a lectores como a especialistas les permitirá abordar temas que al autor "siempre lo han desvelado y que, al ser objeto de sus reflexiones, nos han iluminado: la poesía, la amistad, los viajes, el oficio poético frente al ejercicio académico, los autores de su predilección (destacan en este libro Enrique Lihn, Carlos Germán Belli, Fernando Pessoa)", afirma Pellegrini. Al significativo listado temático, tan bien resumido por el presentador, listado al que volveremos luego, de inmediato sigue la explicación que guió el criterio de selección de los textos aquí incluidos y que, a nuestro entender, harán de este volumen un hito, un modelo para este tipo de antologías. Pellegrini advierte que

> algunas de estas conversaciones y entrevistas aparecieron originalmente en diarios y otros medios periodísticos, conviene aclarar desde ya que difieren de la mayoría de las que encontramos en este tipo de publicaciones. La diferencia radica en un hecho crucial: Pedro Lastra ha ido, al mismo tiempo, conversando y escribiendo estos diálogos. Su forma final no es producto de la transcripción de lo que quedó grabado en una cinta magnetofónica o de elaboración de notas tomadas por el entrevistador.

Pellegrini aclara que Pedro Lastra "solicitó a sus interlocutores una primera versión del documento en papel, y luego se dedicó a reelaborar por escrito sus respuestas para darles forma definitiva". Este procedimiento aclaratorio,

junto con introducir el mundo conversacional, deja de inmediato claras las estrategias tanto de selección como de edición de la antología. Esta explicación es necesaria para comprender los alcances de los diálogos, cuya elaboración se aleja de la simple transcripción que va en busca de una suerte de espontaneidad, impresión ilusoria que intenta convencer que no existe mediación entre el momento de la conversación real y lo que aparece transcrito. Lejos de buscar un efecto de presunta autenticidad, el proyecto de *Nostalgia del silencio* es mucho más profundo, porque va al encuentro de la idea original del diálogo escrito. Ya avisábamos que el antecedente chileno estaba en el trabajo que en 1947 presentó Armando Donoso bajo el engañador título de *Recuerdos de cincuenta años*. En su libro, Donoso presenta una colección de entrevistas por él editadas, algunas literalmente inventadas, como ocurre con la dedicada a don José Victorino Lastarria quien es "entrevistado" por el autor basándose en citas y comentarios tomados de los *Recuerdos literarios*. Por su parte, *Nostalgia del silencio* se remonta mucho más lejos y creemos no equivocarnos al sugerir que es en la conversación filosófica clásica donde mejor se ampara este libro. En el *Teeteto*, el conocido diálogo de Platón, se presenta a dos atenienses —Terpsión y Euclides—, quienes rememoran una conversación entre Sócrates y el entonces joven Teeteto, célebre encuentro que, en su momento, Euclides tuvo la precaución primero de resumir y posteriormente conservar. De acuerdo a Euclides, dicha conversación por él transcrita habría sido ayudada a precisar por el mismísimo Sócrates en varias oportunidades: "y todas las veces que iba a Atenas, preguntaba a Sócrates sobre puntos que no recordaba y, con esto, a la vuelta, corregía lo que tenía necesidad de corrección, de manera que tengo por escrito esta conversación, como quien dice, por entero". Como se recordará, en este diálogo, Platón presenta una complicada cadena de niveles narrativos cuya novedad final resulta ser la lectura en voz alta por parte de un esclavo de Euclides, ejercicio que permite a estos dos amigos disfrutar del célebre diálogo socrático gracias a la "recreación" escrita por la mano de Euclides. Pero lo que acontece en adelante, es la lectura en voz alta de un esclavo de Euclides, que finalmente es compartida con el lector del *Teeteto*. Sin la complejidad constructiva del filósofo griego y alejada de la particular disposición de *voces* que intervienen en diversos niveles, la colección reunida en *Nostalgia del silencio* ha pasado, a su vez, por un riguroso tamiz que posibilita resaltar el estatuto genérico que la convoca: la conversación literaria. Teniendo presente este importante detalle, se entiende mejor el comentario de Pellegrini, quien asegura que estos diálogos "oscilan entre lo oral y lo escrito, entre lo dicho al calor de una conversación y lo meditado en la mesa de trabajo". Es precisamente esta característica, el señalado detalle de la intervención efectuada "en la mesa de trabajo", a saber, la representación elaborada de las conversaciones, la que finalmente remata con una no menos oportuna afirmación por parte de

Pellegrini, quien se aventura a señalar que "estamos nada menos ante una particular forma del ensayo lastriano". Y es precisamente en este momento cuando el presentador encadena *Nostalgia del silencio* a otros significativos títulos de Pedro Lastra como son sus *Relecturas hispanoamericanas* (1987), *Leído y anotado* (2000) o *Sala de lectura* (2012). A esta serie de publicaciones, "se le opone un origen memorioso estimulado por la conversación". Pellegrini también conecta *Nostalgia del silencio* con la tradición genérica de la conversación literaria que encuentran sus momentos más significativos en *La vida de Samuel Johnson*, de Boswell (1791) y en las clásicas *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, que se remontan a las fechas de edición de 1836 (de los dos primeros volúmenes) y de 1848 (que corresponde a la publicación del tercero de la serie). En la literatura latinoamericana considera a *Borges* de Adolfo Bioy Casares. Y acierta una vez más cuando señala que es en las *Conversaciones con Enrique Lihn* donde Pedro Lastra dio por primera vez con este género. Las ya varias reediciones de este libro, revisadas por su autor, son prueba del constante escrutinio que aplica a su trabajo poético, ensayístico y al conversacional.

Retomo ahora la concatenación temática que reúne *Nostalgia del silencio* porque materias tan singulares como la poesía, la amistad, los viajes, el oficio poético frente al ejercicio académico y los autores de su predilección, ofrecen a Lastra "la posibilidad de decir frente al silencio y la apasionada acumulación del saber". Como bien se sabe, Pedro Lastra ha dedicado una vida al estudio de la literatura, en especial a la creación latinoamericana, pero qué duda cabe que es en la poesía donde su capacidad reflexiva, siempre acompañada por su amplia memoria, permiten a sus lectores desenredar y profundizar en los siempre complicados pasillos a que convoca la lírica occidental. La pasión y el respeto por la poesía, tan evidentes en su trabajo, no solo se advierten en la constante revisión al repertorio literario de los principales autores del continente, sino también en esa inconfundible prolijidad en su personal obra poética. Lo anterior queda patente en un delicado tratamiento de los tópicos convocados, que entusiasma y cultiva a quien lo lee. Allí está presente la agudeza para entregar el dato preciso a la hora de citar, nunca para el lucimiento sin sentido, sino para tonificar la opinión tanto propia como la de su interlocutor. En *Nostalgia del silencio* se subraya, además, la celebración a la amistad. Los convidados a la conversación son partícipes de un mundo literario donde lo biográfico y el espacio creativo entran en una compleja situación a la hora de aclarar límites. Los viajes son materia que en la poesía de Pedro Lastra fundamentan y explican significativos momentos de su mundo poético. Al momento de la evocación emerge el otrora joven poeta y estudiante normalista, que una vez titulado de profesor, deja Chillán para establecerse en Santiago y posteriormente pasa muchos años en el "extranjero", motivo de sobra conocido que es pieza articuladora en su propuesta

estética. La para nosotros inalcanzable experiencia de latinoamericanista de Pedro Lastra y su declarado amor por la literatura continental, sobrepasan las explicaciones a una vida de compromiso con el oficio elegido. La lectura de estas conversaciones permite constatar que siempre la reflexión va de la mano con la pausa que se articula al recuerdo. Es rara la ocasión en donde en estas conversaciones no aparezca un memorialista citado por Pedro Lastra, porque memoria, obra y vida son claves que, a través de los años, él ha ido celebrando y contagiando a generaciones de escritores y de estudiosos. Y todo eso está latente en *Nostalgia del silencio*. Sin duda, se trata de un libro cuyo enigmático título será muy apreciado por los lectores, quienes una vez más podrán participar de eso que tan certeramente el escritor peruano Tomás Escajadillo señaló en Pedro Lastra como la "erudición compartida".

César Díaz Cid

Valeria de los Ríos, Catalina Donoso, *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2015, 136 pp.

El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio, escrito por Valeria de los Ríos y Catalina Donoso, y editado por Cuarto Propio en el año 2015, es un libro que, al igual que la obra del cineasta chileno Ignacio Agüero, es un placer de ver y rever o, en este caso, leer y releer. En este volver al texto se abre la posibilidad de sumergirse en nuevas interpretaciones tanto del contenido como de la forma, del análisis de cine como de las teorías aplicadas, de las imágenes que se utilizan en el libro y de la capacidad de la escritura para crear imágenes.

En cuanto al contenido. Este texto trabaja la importante, icónica y, en algunos casos, desconocida obra de Ignacio Agüero, documentalista que ha producido trece películas desde su etapa de estudiante en la EAC (Escuela de Artes de la Comunicación, de la Universidad Católica) en 1972, hasta nuestros días. Además, ha colaborado con varios otros cineastas y/o artistas visuales. Se ha desempeñado como actor en varias obras de Raúl Ruiz y José Torres Leiva, así como también bajo la dirección de Cristián Jiménez, Andrés Racz, Lorena Alarcón, Pablo Perelman y Cristián Lorca. Como director colaboró también con Antonio Skarmeta en *Neruda, todo el amor* (1998), con la profesora Alicia Vega filmando su taller para niños en *Cien niños esperando un tren*, y con el actor Héctor Noguera quien guiaba el taller de teatro que aparece en *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004); así como, también, registrando performance de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit. Por estos múltiples roles y colaboraciones, así como por la calidad de sus películas (y, por qué no decirlo también, como querido profesor) es una de esas figuras de nuestra propia cinematografía que es esencial y seminal. De algún modo, esta investigación convertida en libro es uno de los reconocimientos en vida a su trabajo. Eso sí, sin clausurar, sino más bien aprovechando las temporalidades para dar reconocimiento crítico cuando es bienvenido. Es un reconocimiento, asimismo, a quienes se quedaron haciendo cine en Chile cuando no se podía realmente hacer cine. Es, además, una concienzuda reflexión sobre la obra cinematográfica en términos fílmicos y sociales.

La forma en que está presentada tal reflexión es cuasi fílmica. Su estructura anuncia lo que vendrá y nos recuerda lo que ya leímos. Aunque utiliza lenguaje teórico, su lectura es grata y fluida. Las pocas notas a pie de página comparten el mismo estilo y nos explican conceptos o ideas que pueden necesitar mayor desarrollo. La escritura nos sumerge en su mundo, en su ritmo, en su estilo —en el cual, como explican las autoras, no es posible distinguir una pluma de la otra—.

Además, la escritura no trata de dibujar fronteras claras entre categorías y conceptos, sino que circula entre los análisis de las películas creando palimpsestos de teorías internacionales y unas pocas locales, con minuciosos análisis estéticos y conexiones con la vida del director y los contextos sociales que vieron nacer las obras. De este modo, algunos argumentos se repiten, no por insistencia, sino para hacer crecer los análisis previos en nuevos caminos.

El libro no aborda los objetos de estudio cronológicamente, sino conceptual y perceptivamente, distinguiendo y resaltando características de la obra de Agüero. Las principales nociones están presentadas en seis capítulos.

El primero trata sobre las intermedialidades en las obras, destacando principalmente el uso del cine dentro de este *corpus*. Acá, la cámara se devela como esencial, no se esconde. Las influencias de otras películas, y de otras obras de arte —ya sean literarias, teatrales, televisivas, pictóricas y fotográficas—, también se enuncian como constituyentes. Las autoras proponen que las intermedialidades se convierten en escuelas para aprender a ver. Afirman, también, que "la experiencia de ir al cine, se configura en la poética de Agüero como un espectáculo de entretenimiento popular, que tiene la capacidad de provocar afectos que se sienten a nivel corporal y no exclusivamente racional" (p. 27); es asimismo una práctica de procesos y aparatos, es decir, un trabajo (p. 28).

Bajo esta lógica el capítulo concluye en torno a las implicancias de las intermedialidades trabajadas:

> La pensatividad de la imagen en los documentales de Agüero emerge en su contacto con otro medio, como es la fotografía, pero se vuelve mucho más palpable en su contagio o imitación del medio que incluye. El documentalista construye *a partir* de la imagen en movimiento, como una forma de remediación, pidiéndole a los sujetos que posen ante la cámara de cine como si estuvieran ante una fotográfica (p. 43).

Este ejercicio resume en parte la poética fílmica del autor. Aquella de utilizar lo mejor de cada medio, contagiado de otros lenguajes, creando nuevas imágenes que nos invitan a reflexionar sobre qué se representa y por qué.

El segundo capítulo se refiere a distintos tipos de archivos y sus posibles ficcionalizaciones. En este capítulo se establecen conexiones con el nunca acabado debate sobre los límites entre la ficción y el documental. Desde la semiótica, las autoras nos llevan a pensar el uso del archivo como "diálogo privilegiado" (p. 47) con este debate. El uso de archivos no tradicionales durante la dictadura, como las fotografías de las familias, así como el uso de archivos personales en otras cintas, nos llevan a cuestionar lo oficial y cómo se constituye un archivo.

No se apela al uso del archivo como salvaguarda de registros veraces, sino como construcciones en sí. Este constante cuestionamiento sobre los límites y las verdades se destaca como característica de la obra de Agüero. En este sentido, se recalca que los dos documentales más tradicionales del documentalista, en términos de factura fílmica, son los que se refieren al trauma de la dictadura y, aun así, estos también ponen en duda el archivo.

El tercer capítulo trata sobre la ciudad y las viviendas como espacios constitutivos. Las autoras destacan un "interés por reconstruir visualmente los espacios en que la narración tiene lugar" (p. 71). Es decir, una "fijación" por el hogar y la calle —presente en la pequeña biografía escrita por el propio Agüero—, así como también por la ciudad y la naturaleza —ejemplificada en árboles y animales—. Asociado a esto, está la preocupación por los desplazamientos entre lugares y tiempos. Así, siguiendo a teóricos extranjeros, las autoras proponen que "el cine chileno de fines de siglo estaría funcionando como un antídoto contra la desorientación postmoderna, articulando mapas cognitivos para la reapropiación de un espacio urbano que cambia a un ritmo vertiginoso" (p. 84). Aquí se revela, entre edificios y tránsitos, el verdadero protagonista del documental, o de todos los documentales: el paso del tiempo.

El cuarto capítulo se establece desde la antigua disputa, caracterizada por Dziga Vertov, del cine como registro o representación, si esto está en el ojo humano o en el ojo (lente) de la cámara. De esta teoría pasamos al denominado giro autobiográfico en el documental, para explorar las narraciones desde el yo y de otras voces como narradores. Acá se destacan las estrategias utilizadas por Agüero para interrelacionase con sus entrevistados. Por ejemplo, la ingenuidad en sus preguntas, como método de entrevista, que permite conocer al otro más íntimamente. O cuando habla de su vida más íntima y utiliza una voz susurrante. Así como también, cuando da la palabra a otros y los documentales ya no necesitan de un narrador.

El penúltimo capítulo trata sobre la valoración del trabajo en las cintas y de los afectos con que las ocupaciones son exploradas y representadas. Acá, los oficios no están trabajados en su aspecto productivo, sino emocional, de la mano del "giro afectivo" de la teoría crítica. Se asumen "los afectos y emociones como territorios válidos y relevantes para la producción de conocimiento" (p. 112). Esto se ve en los trabajos de obreros, en dos de sus documentales; pero también en el mismo trabajo de realizar cine, como se aprecia en *Hoy es jueves cinematográfico* (1972), en *Como me da la gana* (1985) y en *Cien niños esperando un tren* (1988). En lo personal, creo que este es el capítulo más *avantgarde* del libro, de mayor elegancia y sensibilidad, y también el que nos permite conocer desde un espacio privilegiado a Agüero y sus motivaciones.

Finalmente, el último capítulo trata sobre la política y lo político en varios niveles de la obra del cineasta, clasificándola como una forma contestataria

dentro del mundo fílmico. Se trabaja el tema de la censura que sufrieron y aún sufren los documentales de denuncia de Agüero. Por ejemplo, en el libro se menciona cómo *El Mercurio* aún no ha publicado nada sobre *El diario de Agustín* (2008), ni sobre los problemas de censura que ha sufrido la cinta o sobre Agüero (y probablemente tampoco ha publicado nada sobre este libro que estoy presentando). El texto no ahonda en el hecho, no da el privilegio de utilizar más palabras para hacer la denuncia.

Los elementos trabajados antes, es decir, el otorgar visibilidad a las pequeñas historias, el interés por el otro, los espacios constituyentes, el narrador, los modos estéticos, vuelven todos a aparecer ahora para ser trabajados desde su argumento político, creando así una "política cinematográfica" (p. 134) en la cual "la memoria individual [funciona] como pilar de orientación" (p. 85). Así, a través de escuchar y recontar estas historias Agüero aporta a la construcción de comunidad (p. 136).

Estructuralmente, las autoras encuadran su detallada y bien facturada investigación en palabras o cintas de otros. Tras una introducción y presentación del libro, el propio Agüero presenta una breve bibliografía que habla precisamente de los espacios e influencias cinematográficas. De momentos y memorias que fueron constituyentes para él como director. "Agüero por Agüero" se titula, y esta presentación guía el análisis que vendrá. Es de destacar que la influencia del director se ve representada en la obra de las autoras, quienes apropian la cualidad afectiva y la fascinación y respeto por el trabajo, al otorgarle un espacio de auto representación al sujeto de estudio. Aún más, ellas describen su propio trabajo como "pura energía transformadora del mundo" (p. 13) y, tras terminar la lectura, y volver a re leer, es posible sentir esto sobre el libro y la obra del director también.

Asimismo, el libro tiene un epílogo en donde se presentan reflexiones de *¿Qué historia es esta y cuál es su final?* (2013), documental de José Luis Torres Leiva. Esta película, que fue una "especie de compañero de ruta" (p. 14) de la investigación, tiene por protagonista al mismo Agüero, quien reflexiona sobre el documental, los espacios, el montaje, los archivos y otros aspectos de su obra mientras conversa extensamente con su montajista de las últimas películas, Sophie França. De esta obra fílmica nace la noción de "lectura de un espacio", que hila la investigación.

A través de todo este trabajo podemos encontrar cuidados análisis fílmicos que apelan tanto a menciones a la puesta en escena, a la cinematografía, como al sonido y el montaje. Por ejemplo, en relación al montaje vemos como se describen mezclas de imágenes fijas y en movimiento (p. 27), montajes que permiten ver el antes y el después del derribamiento de viviendas en la violencia de un cambio acelerado (p. 87) y transformación de la ciudad, que denuncia "la escala ajena" (p. 136) de esta. Aparecen también descripciones

de montaje paralelo entre lo que es narrado desde la intimidad del hogar y la realización de las acciones descritas en los espacios laborales (p. 17).

En relación a la cinematografía, las autoras describen el acto de filmar otras acciones, como salir a la calle convertidos en una cuncuna cinematográfica en *Cien niños esperando un tren*, la que se convierte en una "impregnación de los espacios sociales, públicos, de parte de las prácticas y las narrativas de cine" (p. 30). También está el traslado de los niños, en la misma cinta, desde sus casas al cine, a ver *Blancanieves*. Otros ejemplos son los traslados a las casas de los obreros en *Aquí se construye*, haciendo del viaje un conocimiento del otro. Se mencionan igualmente el uso de planos fijos, planos secuencias y de *travellings*, que extienden las temporalidades y posibilitan reflexiones.

En relación al sonido, se nos indica que "La banda sonora que acompaña al documental *Cien niños esperando un tren*, pertenece a *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigo, una película sobre niños, que marca una relación con el cine a nivel sonoro" (p. 33), o el ejemplo del origen del título de *Como me da la gana*: es de *Santiago Blues*, apoyando, sin afirmarlo las autoras, las intermedialidades con la música. Explora con detalle también el uso o la ausencia del *voice over*, y la presencia del director entrevistando. La voz susurrante del director cuando habla de su vida íntima. La no utilización de un narrador en algunas obras de Agüero, como en *Aquí se construye* (2000), que obliga "a que el espectador reconstruya la historia a partir de pistas audiovisuales, y por otra, a que sean los propios personajes del documental los que refieran fragmentariamente a la historia" (p. 88). Se describe en múltiples pasajes la banda sonora de las películas y ello nos permite imaginarnos este aspecto de las obras, que no podemos graficar en un libro. En menor medida, se describe además algunas puestas en escena; desde lo personal, pero también como un todo no nombrado que domina la obra de Agüero: la construcción del espacio como lugar de encuentro, donde casas y ciudad son el telón de fondo para la comunidad que es destacada por el director en cada cinta.

Es de resaltar la cuidada elección de imágenes que acompañan al libro. Los 31 cuadros de la filmografía de Agüero representan perfectamente los momentos de la obra del cineasta que las autoras construyen y desmenuzan como esenciales. Son momentos y espacios que se convierten en arquetipos de la obra fílmica, del adentro y del afuera, de la ciudad y lo íntimo, del narrador y de la política, del archivo y el trabajo, del afecto y la ingenuidad. No hay escena que no se describa dos veces por icónica o significativa, que no tenga una imagen. No hay espacio que podría ser imaginado de mil maneras —como el árbol del jardín o el mapa con hilos rojos—, que no tenga imagen. No hay metáfora de la reflexión que no podamos ver gráficamente.

Así, este libro no crea una sola definición del tipo de lectura sobre el espacio que implica el documental. Tampoco da una sola definición de la

filmografía de Agüero. En su lugar, nos entrega una construcción progresiva y no totalizadora del cine documental en la obra del director. En palabras de las autoras, es "topográfico", "biográfico", es el recibir abierto el "momento del encuentro", sin una noción preconcebida. Y es, sobre todo, "orgánico". Extrapolando las palabras de las autoras referidas a ejemplos específicos de la obra de Agüero, al análisis de toda su obra, podríamos decir que "Ya sea dinamitando los géneros, como evitando clasificaciones, o desafiando su propio mapa de ruta […los ejemplos/la obra…] comparten una especie de ética rebelde que cuestiona permanentemente la estructura que los sostiene" (p. 139). Esto es cierto tanto para la obra de Agüero como para el libro en sí mismo. De este modo, la investigación se presenta como un análisis orgánico: es el "árbol rizomático" que Torres Leiva apropia en su documental sobre Agüero y, como continuación de la cita y del tributo, lo hace también este excelente libro, que nos deja enseñanzas de la obra del importante director de cine chileno, además de lecciones sobre el cariño con que se debería investigar y acerca de la creatividad estructural y natural con que presentar resultados, sin sacrificar una pizca de rigurosidad.

Claudia Bossay

Ariel Peralta Pizarro, *"Memorial de la Paulonia". El medio final del siglo XX meditado desde el interior del Instituto Nacional*, Editorial Bogavante, 2014, 202 pp.

¿Qué es la Paulonia?, pregunté ingenuamente al maestro Ariel hace muchos años atrás, cuando ambos éramos docentes del Instituto Nacional; digo ingenuamente, pues las respuestas no tuvieron precisamente la intención de disipar dudas sino de recalcar mi ignorancia: "¿Eres profesor del Instituto, y no sabes qué es la Paulonia? ¡Averígualo!". Después de eso resulta difícil comenzar a escribir sobre un texto que lleva como título, precisamente, el nombre de un árbol (pues sí investigué qué era) y que se transformó en símbolo de la más profunda tradición de una institución de por sí muy desconocida (aunque muchos dirán que no es así) como el Instituto Nacional. Sin embargo, y más allá de cualquier comentario, realizar este trabajo resulta la perfecta excusa para dar a conocer una de las aventuras más extraordinarias que he tenido la oportunidad de vivir. Cuesta empezar a escribir, sobre todo cuando no se sabe hacerlo y se debe enfrentar la inquisidora aprobación de mi amigo y maestro Ariel con el cual compartimos 14 años de ejercicio docente. "Memorial de la Paulonia" representa un paréntesis en la enorme cantidad de anécdotas, aprendizajes y lecciones vividas, en este caso, por el ex rector Sergio Riquelme Pinna[1]. Y, sin embargo, en la medida que desarrollamos su lectura, se van mezclando desordenadamente en mi memoria, más anécdotas, aprendizajes y lecciones, que van creando un escenario propicio para una historia vivida por el autor del libro y quien relata estas ideas. Mientras repaso los recuerdos del rector Riquelme vuelven a mi memoria tantos momentos y personajes que se fueron entramando en estas locas vivencias, siempre ligadas al viejo Instituto del cual Ariel fue alumno y luego un joven profesor.

Pienso en cómo el tiempo se transforma en un simple instante, que todo está ahí esperando a ser rescatado no solo a manera de cuentos, sino como una forma de recordar una historia personal que, a ratos, no fue tan agradable por la enorme personalidad de Ariel (recordemos la introducción) y de mi acentuado provincialismo (al igual que pasó con Sergio Riquelme cuando llegó al Liceo). Un provincialismo que tuve que abandonar rápidamente para poder adaptarme a una persona inquisidora, extremadamente crítica, con aguda y certera ironía, que me enseñó a desmitificar la mirada y el conocimiento de Chile y los chilenos. Y que hoy, increíblemente, no puedo dejar entrever en mis comentarios para expresar una mirada, tal cual, aguda y crítica sobre el sentir de un país sin identidad propia, pero que busca desesperadamente

[1] Por un equívoco involuntario, en el N° 79 de Revista *Mapocho* se confundió los roles de rector del Instituto con el del autor del libro que reseño.

encontrarla. Esta reseña o la pretensión de hacerla es algo muy personal y aquellos que no han vivido nuestras experiencias es muy difícil que logren entender lo que describo. Siento un deber dejar algún testimonio "a la sombra de nuestra Paulonia", aunque breve, de esos años que probablemente no aparecerán en ningún libro de historia, pero serán un recordatorio de nuestra historia en común. Como señalamos, al igual que lo planteado en el libro, el Instituto Nacional se transformó en el escenario central desde donde poder, de alguna forma, plasmar nuestras aspiraciones como profesores que, como muchas veces lo conversamos, nos permitió dar rienda suelta a la creatividad y la imaginación en las postrimerías de lo que llamamos "marginalidad pedagógica": por ejemplo, en el cine club o conmemorando el año nuevo mapuche con todo y carabineros incluidos, o las cimarras pedagógicas en ese maravilloso espacio que es el archivo histórico del colegio, o la primera vez que fui presidente gremial y él mi apoderado de mesa, o esas grandes y memorables jornadas de cine, ópera, presentaciones, lanzamientos, charlas, o simplemente almorzando donde don Giuseppe, o las tardes donde la Gladys: lugar elegido por la cofradía para discutir junto al Doctor Vargas —misterioso personaje con una historia familiar infinita y fascinante— sobre nuestro país y sus circunstancias. Era nuestro espacio de experimentos, un renacer de nuestras conciencias que, a la luz del "ciruelismo"[2] más circunspecto representado por esos docentes que solo respondían a las exigencias oficiales, nosotros, sus acólitos, corríamos por canchas distintas, emulando quizás el ideal más auténtico de un ácrata pedagógico.

El "viejo", como cariñosamente lo llamo, me pidió que escribiera este "intento de reseña"; era un gran desafío, pues, atreverme a comparar mi escuálida pretensión de escritura ante su complejo barroquismo literario (que ha causado más de algún problema a quienes han intentado leer sus libros sin conocer al autor): era, después de tantos años, como volver a dar examen. Del *Memorial* no puedo dejar de recordar, como anécdota, el día en que Ariel debía abrir una cuenta corriente en una sucursal bancaria de la calle 10 de julio y en sus ya míticas carpetas llevaba una copia en original de un texto (la cual tengo el honor de guardar en mi anárquica biblioteca): se me quedó grabado ese momento, pues mientras esperaba que realizara sus trámites engalanados con su agudo humor que generaba sonrisas poco espontáneas de la agente bancaria y algunos otros funcionarios —pues no entendían mucho de lo que hablaba y lo encontraban "de lo más simpático"—, yo me reía y venían a mi mente las innumerables conversaciones que mantuvimos sobre la identidad de Chile y Latinoamérica, y cómo frente a

[2] Dícese de aquel docente que es un buen funcionario administrativo, pero nunca llegará a ser maestro, pues no ve más allá del libro de clases.

un humor inteligente las reacciones o eran agresivas o, como sucedió ese día, sacaban sonrisas, como una manera de asegurar que "el cliente siempre tiene la razón" más que darse el trabajo de entender las críticas mordaces. Yo, sentado, decidí hojear el texto y lo abrí en una de sus páginas. En ella se relataba el encuentro entre el joven Sergio Riquelme Pinna (protagonista del libro) llegado desde el sur de Chile y el entonces rector del Instituto Nacional, Ulises Vergara. Este último llama a su secretario y le ordena traer una corbata para el joven Riquelme, pues lo espeta diciéndole que este es un establecimiento formal y la corbata es parte de este sentir. Esto no pasaría de ser solo parte del relato del texto si no fuera porque ese mismo año (1998) gané el Concurso Público para ser Profesor Titular del Instituto: pienso en ese momento pues, por casualidad, me acerqué a la Rectoría y don Sergio me llama a su oficina. Con su especial cariz, me señala que él no quería que yo fuera titular pues no había pedido su autorización. Quedé impresionado por lo que escuchaba, ya que, ingenuamente, tenía entendido que los concursos se ganaban por mérito y no por apadrinamientos (en realidad con el tiempo me di cuenta que estaba equivocado). Pero en ese momento no podía entender lo que estaba escuchando, me parecía una escena muy surrealista: luego de ese comentario me increpó por no usar corbata, aludiendo a que esta es una institución formal y que la corbata representa esa idea… Entonces, ¡oh milagro!, me acordé de lo que leí esa tarde en el banco, y le pregunté: "¿Don Sergio se acuerda lo que le dijo el rector Ulises Vergara cuando usted llegó al Instituto?". A lo que me respondió "¡NO!", y le repetí sus palabras, a lo cual replicó diciendo: "…Y bueno, ¿qué tiene eso que ver con lo que estamos hablando?". Y yo le respondí —con una osadía que no me conocía, pero que dadas las circunstancias había que enfrentar—: "Usted está hablando con el futuro rector del Instituto Nacional". Me miró y me dio una palmada en la cabeza, que no sentí como un reto sino, más bien, como una remembranza de su propia experiencia. Podríamos decir, casi como un bautizo, simbólico por cierto, pero que hasta hoy recuerdo con vívida emoción: "¡Ándate de aquí mocoso patudo!". Salí de esa misma oficina a la que he entrado tantas veces, en diversas circunstancias, pero ninguna se compara con ese momento.

Mención aparte merece el periplo que hubo de pasar el *Memorial* para que pudiese ser publicado, pues no cabe duda que los relatos de don Sergio —dados a Ariel en varias entrevistas, entre las cuales tuve el gusto de participar— no fueron bien recibidos por parte de la editorial (que no mencionaré), la cual no lo quiso publicar porque su autor prácticamente había reescrito las memorias, tergiversando estos relatos y dándoles un claro tinte "izquierdista" (lo cual, a mi parecer —pues lo acompañé en varias oportunidades a las oficinas de aquella empresa—, era "casi cierto", pero no completamente). Casi 17 años después y con el protagonista del *Memorial* fallecido, por fin se pudo publicar. Queda claro, entonces, que el *Memorial* va más allá que simplemente los

recuerdos del rector Sergio Riquelme Pinna: es el relato de muchas personas que han formado y formamos parte del Instituto Nacional, la aguda pluma de Ariel va conformando un relato inteligentemente hilvanado que nos permite comprender cuál ha sido el sitial de nuestra institución en el contexto de la historia nacional durante gran parte del siglo XX con sus avances y crisis, sueños y utopías, las más de las veces frustradas, pero que aún persisten en reclamar su sitio en la historia; es una carrera de posta en la cual debemos tomar el bastón para seguir construyendo esta historia.

Los que hemos estado a la sombra simbólica de la Paulonia, representada por Ariel, guiados por su impronta, vemos en este texto una nueva excusa para seguir escudriñando los recónditos caminos de la historia: ahora los protagonistas son otros y, por tanto, los responsables de que la Paulonia siga viviendo no solo en estas páginas, sino, por sobre todo, en la conciencia y en el espíritu de todos los que hemos hecho y de los que harán al Instituto. A través del *Memorial* de la Paulonia se cumple con el gran objetivo de construir nuestro pasado, convirtiendo este libro en un homenaje a nuestra experiencia, llena de anécdotas y de grandes aventuras, de conocer, de entusiasmarnos con la investigación, de crear nuestros propios mitos y de salvarnos de convertirnos en unos "profesores Ciruelas"; fuimos liberados y trascendimos el mito del Instituto para transformarlo en una experiencia de vida que nos marcó para siempre. Nunca permitimos que la tradición se trasformara en conformismo y si existe un verdadero foco de luz de la nación debo decir que tuve el honor de conocerlo gracias a Ariel y a nuestra propia Paulonia, de la cual espero ser uno de sus personajes cuando la siguiente parte de este libro sea escrita.

GUILLERMO PÉREZ ABUSLEME

Gerardo Oviedo, *El suplicio de las alegorías*, Santiago de Chile, Caterva, 2015, 404 pp.

Cabe agradecer el lanzamiento de este nuevo libro de Gerardo Oviedo, quien ha sido destacado como uno de los principales exponentes intelectuales de su generación en la República Argentina. El libro trata de un escritor medio maldito que sufría la realidad al estilo de una madre de las de antes; realidad a la que Ezequiel Martínez Estrada abordaba como un padecimiento, con su "intelección atormentada" y su "martirio lírico" o cognoscente —al decir del mismo Oviedo—. La obra comentada podría alcanzar a erigirse en algo así como el canon oviedista en torno a la cosmovisión de ese furibundo meditador que fue el propio Martínez Estrada.

Para encarar el texto en cuestión me valdré de una perífrasis sobre el subtítulo que acompaña al libro reseñado: "Ezequiel Martínez Estrada *entre* la Pampa y la Isla de Utopía", un enunciado que implica atribuirle dos facetas disímiles a Martínez Estrada. Por un lado, resultarían bastante variadas las redenominaciones a que puede dar lugar esa esclarecedora conectiva "entre", con relación al devenir de la obra y de las creencias martínez-estradistas; tal como podía ser, por ejemplo, la alternativa que se llegó a plantear en una disertación para el congreso internacional sobre Martínez Estrada que se hizo en Bahía Blanca hace un par de años: "Martínez Estrada entre el higienismo y el liberacionismo".

Con todo, me inclino aquí por otra expresión, que rotularemos "Martínez Estrada *entre* Agustín Álvarez y Deodoro Roca", dos referentes a los cuales se halla dedicado uno de los textos de nuestro escritor santafecino-bahiense, *Las 40*, pero sin que el dato en cuestión (dicha dedicatoria a Álvarez y a Roca) haya sido tomado efectivamente en cuenta, por lo que puede tildarse como la industria consagrada a desmenuzar la respectiva producción en juego (o sea, la del propio Martínez Estrada y su parafernalia historiográfica). Por lo demás, la dedicatoria resaltada tampoco fue incluida en la última edición del libro que sacó una empresa que ostenta el mismo nombre que el del texto, Las Cuarenta (pero con grafía letrada en lugar de la numérica).

Detengámonos, pues, en el subgénero literario de las dedicatorias, para dilucidar parte del desafío caracterizador: bucear en las ideas concomitantes de esos dos puntales del firmamento doctrinario vernáculo que son Agustín Álvarez y Deodoro Roca, es decir, el reconocido maestro del gravitante positivismo argentino, por una parte, y el abanderado del no menos influyente movimiento reformista latinoamericano, por la otra.

En la misma obra de la doble dedicatoria autoral, (*Las 40*), Martínez Estrada exalta la figura de Agustín Álvarez porque denunció, entre otros asuntos, la viveza criolla que se burla de las leyes, el robo impune y la corrupción

institucional, el pueblo ignorante y ventajero, las revueltas sociales y los gobiernos taimados. La apelación a las ideas de Álvarez lo induce a Martínez Estrada a descalificar cuatro décadas de políticas oficiales: todo el extenso período que media entre Yrigoyen y Perón.

Bajo ese marco analítico, Martínez Estrada invoca varias obras de su admirado ensayista mendocino, cuyo rastreo nos arrojaría un fuerte lastre etnocéntrico que lleva a Agustín Álvarez a describir a nuestra América y a su gente como inconsistente y sumida en patológicos extravíos de la razón: nada menos que la socorrida tesis del continente enfermo. Esta tesis indujo a Álvarez a postular consignas como las de "gobernar es sanar", para trasmutar la desgraciada constitución mental que le adjudicaba a los argentinos, o a sostener desvaríos como los de distancia sideral que existe entre el coya —abúlico o mendaz— y el digno caballero medieval—. Tales polarizaciones también se dan para Agustín Álvarez en el plano continental: mientras América del Norte, colonia anglosajona, representa el Día y está habitada por personas de primera clase, América del Sur, colonia latina, se identifica con la Noche y con los agitadores, exentos de moralidad y de aptitud para el autogobierno.

Estaríamos, así, frente a un diagnóstico coincidente con el de Martínez Estrada, quien, en su *Diario de viaje al coloso del Norte* (1942) ya mantenía una yancofilia semejante a la que pulula en el propio Agustín Álvarez, pues los Estados Unidos, lejos de evidenciarse a Martínez Estrada como la "civilización del dólar" —según lo percibirá hacia el final de su vida—, constituía, por lo contrario, "el país más casto y puro". Acá tenemos dos puntos urticantes más, porque el papel de la democracia y de las fuerzas armadas norteamericanas será despachado liviana y acríticamente: "Democracia es siempre igualdad en la pobreza, ignorancia, nivelación hacia abajo. Aquí [E.U.] es bienestar, conducta, educación […] los militares existen sin mortificar al resto del género humano".

Martínez Estrada, en su *Cuadrante del pampero* [1956], habla, sin ambages, de un país que debe ser resucitado y del pueblo como un sujeto oscuro que sigue a los embaucadores, se compra fácilmente por un asado o actúa como una muchacha hermosa pero de fácil acceso. Al mismo tiempo, se alude a una misteriosa enfermedad que se exterioriza "por pústulas sanguíneas, disenterías, neuralgias" y porta un nombre ignominioso: peronismo, asociado con la doctrina fascista y el máximo de inmoralidad.

Para ese entonces, Martínez Estrada da a conocer *¿Qué es esto?*, otro libro detonante y "apocalíptico" —según lo postula su propio autor. En él vuelve a hacerse referencia a una chusma ciega y corroída, a un Perón prestigiado por masas analfabetas y descamisadas —propensas a creer en milagreros y manosantas—, a un gobierno que habituó a los obreros a correr tras la zanahoria de un ingreso más alto. *Evita* nunca es llamada por su nombre,

pero responde a distintos apodos: "ella", "esa mujer", "la vedette" que tuvo como público a los "grasitas" o, más *in extenso*: "una sublimación de lo torpe, ruin, abyecto, infame, vengativo, ofídico […] que encarnaba atributos de los dioses infernales".

Frente a ese pesimismo a ultranza, jaqueador de nuestra americanidad y de nuestros pobladores, similar al que exhibió otro de los ascendientes que incidieron en Martínez Estrada —como el veleidoso conde de Keyserling—, la otra figura mentada, la de Deodoro Roca, puede representar el Dr. Hyde de Martínez Estrada, quien llegaría a bendecir a su par cordobés como el escritor político argentino más importante del siglo XX.

Si bien Deodoro no comulgó con algunos de los enaltecimientos que efectuó Martínez Estrada —como su exaltación de Leopoldo Lugones—, existen, en cambio, algunas convergencias con el Martínez Estrada que intentaré recuperar en este tramo. Por lo pronto, el nombre de Deodoro Roca puede vincularse con un ferviente anhelo rupturista —similar al de Martí o Ugarte— por vertebrar nuestra independencia económica y cultural, la afirmación nacional y la unidad continental, en contraposición al expansionismo estadounidense. Todo un ideario fuertemente revitalizado en el último Martínez Estrada, el cual, como Deodoro, fue un miembro conspicuo de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, hasta rematar ese cariz progresista con su activa participación en la revolución cubana y que lo alejaría de su reduccionismo genético-ambientalista para incorporar en sus miras a la función utópica, o sea, a esa actitud de oposición a lo dado para transformarlo y anticipar el futuro.

Retomando el libro puntual de Gerardo Oviedo, el mismo se nos ofrece como un juego de espejos múltiples y a la usanza de esas muñecas rusas que se autocontienen, aunque a simple vista, para un ojo poco avezado, solo se distingan en el *corpus* comentado dos andariveles formales: el texto propiamente dicho con sus grandes partes y cada una de ellas acompañadas por un impactante bloque de notas.

Sin embargo, al zambullirnos en el tempestuoso caudal de la obra, daremos con las diversas napas acuáticas que surca Gerardo Oviedo: no solo aquello previsible apriorísticamente, su ensayística sobre Martínez Estrada, sino también la vertiente del ensayo sobre el mismo ensayo y los marcos teóricos respectivos, la dimensión del ensayo sobre la Argentina y el mundo, así como la napa del encuadre ensayístico del propio Oviedo como tal. A ello podría incluso añadirse una sexta inflexión, la marginada: toda esa textualidad que no pudo incorporarse por razones de espacio.

Detengámonos en un último aspecto a consignar: el de la crítica de la crítica previamente mencionada. En esa sección, si bien pudo haberse filtrado algún estradólogo de relieve, lo que tiene de virtuoso el compacto aparato erudito de este texto es el hecho de que no se halla encarado siguiendo a ese

inveterado Señor al Pie de la Letra, al que nos tiene tristemente habituados la exégesis académica y al cual menospreciaba el gran Rodó. *Contrario sensu*, Oviedo suele discrepar con los mismos intérpretes y con lo que él califica como las "frondosidades bibliográficas" que han circundado al pensamiento heterodoxo de Don Ezequiel, ante las cuales nuestro autor ha adoptado una franca toma de distancia hermenéutica.

Podemos concluir entonces que este libro, engendrado con cuerpo y ánima por Gerardo Oviedo, posee dotes de alto vuelo estilístico y conceptual.

HUGO E. BIAGINI

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

Títulos Publicados
1990-2015

Adler Lomnitz, Larissa, *Lo formal y lo informal en las sociedades contemporáneas* (Santiago, 2008, 404 págs.).

Álbum de Isidora Zegers de Huneeus, con estudio de Josefina de la Maza, edición en conmemoración del bicentenario de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago, 2013).

Alcázar Garrido, Joan, *Chile en la pantalla. Cine para escribir y enseñar la historia (1970-1998)* (Santiago, 2013, 212 págs.).

Artaza Barrios, Pablo, *A 90 años de los sucesos de la escuela Santa María de Iquique* (Santiago, 1998, 351 págs.).

Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 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, 2006, tomo XVI, 271 págs.).

Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2003, 866 págs.).

Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur*, 2ª edición (Santiago, 2011, tomo I, 838 págs.).

Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufragios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2011, tomo II, 940 págs.).

Bauer, Arnold, *Chile y algo más. Estudios de historia latinoamericana* (Santiago, 2004, 228 págs.).

Blest Gana, Alberto, *Durante la Reconquista. Novela histórica* (Santiago, 2009, 926 págs.).

Bianchi, Soledad, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).

Biblioteca de Fundamentos de la Construcción de Chile, cien volúmenes en línea: www.bibliotecafundamentos.cl (Santiago, 2007-2013).

Cartes Montory, Armando, *BIOBÍO. Bibliografía histórica regional* (Santiago, 2014, 358 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.).

Chihuailaf, Elicura, *El azul de los sueños* (Santiago, 2010, 193 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.).

Dirección de Obras Municipales, I. Municipalidad de Santiago, *Santiago sur. Formación y consolidación de la periferia* (Santiago, 2015, 308 págs.).

Donoso, Carlos y Jaime Rosenblitt (editores), *Guerra, región, nación: La confederación Perú-Boliviana. 1836-1839* (Santiago, 2009, 369 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.).

Fernández Labbé, Marcos, *Bebidas alcohólicas en Chile. Una historia económica de su fomento y expansión, 1870-1930* (Santiago, 2010, 270 págs.).

Fondo de Apoyo a la Investigación 1992, *Informes*, Nº 1 (Santiago, julio, 1993).

Fondo de Apoyo a la Investigación 1993, *Informes*, Nº 2 (Santiago, agosto, 1994).

Fondo de Apoyo a la Investigación 1994, *Informes*, Nº 3 (Santiago, diciembre, 1995).

Fondo de Apoyo a la Investigación 1995, *Informes*, Nº 4 (Santiago, diciembre, 1996).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1998, *Informes*, Nº 1 (Santiago, diciembre, 1999).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1999, *Informes*, Nº 2 (Santiago, diciembre, 2000).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2000, *Informes*, Nº 3 (Santiago, diciembre, 2001).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2001, *Informes*, Nº 4 (Santiago, diciembre, 2002).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2002, *Informes*, Nº 5 (Santiago, diciembre, 2003).

Fondo de Apoyo a la Investigación 2003, *Informes*, Nº 6 (Santiago, diciembre, 2004).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2004, *Informes*, Nº 7 (Santiago, diciembre, 2005).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2005, *Informes*, Nº 8 (Santiago, diciembre, 2006).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2006, *Informes*, Nº 9 (Santiago, diciembre, 2007).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2007, *Informes*, Nº 10 (Santiago, diciembre, 2008).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2008, *Informes*, Nº 11 (Santiago, diciembre, 2009).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2009, *Informes*, Nº 12 (Santiago, diciembre, 2010).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2010, *Informes*, Nº 13 (Santiago, diciembre, 2011).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2011, *Informes,* Nº 14 (Santiago, diciembre, 2012).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2012, *Informes,* Nº 15 (Santiago, diciembre, 2013).

Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2013, *Informes,* Nº 16 (Santiago, diciembre, 2014).

Forstall Comber, Biddy, *Crepúsculo en un balcón: ingleses y la pampa salitrera* (Santiago, 2015, 427 págs.).

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, Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2006, tomo I, 444 págs.).

Gazmuri, Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2008, tomo II, 526 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.).

Humboldt, Alexander von, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo* (Santiago, 2011, 964 págs.).

Hutchison, Elizabeth Q., *Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1900-1930*, traducción de Jacqueline Garreaud Spencer (Santiago, 2006, 322 págs.).

Jaksic, Fabián M., Pablo Camus, Sergio A. Castro, *Ecología y Ciencias Naturales. Historia del conocimiento del patrimonio biológico de Chile* (Santiago, 2012, 228 págs.).

Kordic R., Raïssa. *Topónimos y gentilicios de Chile.* (Santiago, 2014, 313 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, RIL Editores-Centro de Investigaciones Barros Arana, 2003, 238 págs.).

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.).

Marsilli, María N., *Hábitos perniciosos: religión andina colonial en la diócesis de Arequipa (siglos XVI al XVIII)* (Santiago, 2014, 156 págs.).

Martínez C. José Luis, *Gente de la tierra de guerra. Los lipes en las tradiciones andinas y el imaginario colonial* (Lima, 2011, 420 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 reimpresión (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.).

Muñoz Delaunoy, Ignacio y Luis Ossandón Millavil (comps.), *La didáctica de la Historia y la formación de ciudadanos en el mundo actual* (Santiago, 2013, 456 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.).

Puig-Samper, Miguel Ángel, Francisco Orrego, Rosaura Ruiz y J. Alfredo Uribe (editores) *"Yammerschuner" Darwin y la darwinización en Europa y América*, (Madrid/Santiago, 2015, 350 pp.).

Rengifo S., Francisca, *Vida conyugal, maltrato y abandono. El divorcio eclesiástico en Chile, 1850-1890* (Santiago, 2012, 340 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.).

Rosenblitt, Jaime (editor) *Las revoluciones americanas y la formación de Estados Nacionales* (Santiago, 2013, 404 págs.).

Rubio, Patricia, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).

Sagredo Baeza, Rafael (ed.), *Biblioteca Nacional. Patrimonio republicano de Chile* (Santiago, 2014, 209 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 (editor), *Ciencia y mundo. Orden republicano, arte y nación en América* (Santiago, 2010, 342 págs.).

Rafael Sagredo Baeza, José Ignacio González Leiva y José Compan Rodríguez, *La política en el espacio. Atlas histórico de las divisiones político-administrativas de Chile. 1810-1940* (Santiago, 2015, 346 págs.).

Sagredo Baeza, Rafael y José Ignacio González Leiva, *La Expedición Malaspina en la frontera austral del imperio español* (Santiago, 2004, 944 págs.).

Sagredo Baeza, Rafael y Rodrigo Moreno Jeria (coordinadores), *El Mar del Sur en la historia. Ciencia, expansión, representación y poder en el Pacífico* (Santiago, 2014, 562 págs.).

Salinas C., Maximiliano, Daniel Palma A., Christian Báez A. y Marina Donoso R., *El que ríe último… Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (Santiago, 2001, 291 págs.).

Salinas C., Maximiliano, Micaela Navarrete A., *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* (Santiago, 2012, 234 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. Análisis estético antropológico y antología fundamental* (Santiago, 2009, 581 págs.).

Sepúlveda Llanos, Fidel, *El cuento tradicional chileno. Estudio estético y antropológico. Antología esencial* (Santiago, 2012, 522 págs.).

Sepúlveda Llanos, Fidel, *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad* (Santiago, 2010, 173 págs.).

Sepúlveda Llanos, Fidel, *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*, 2ª edición (Santiago, 2015, 178 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.).

Timmermann, Freddy, *Violencia de texto, violencia de contexto: historiografía y literatura testimonial. Chile, 1973* (Santiago, 2008, 195 págs.).

Tinsman, Heidi, *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena* (Santiago, 2009, 338 págs.).

Toro, Graciela, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 págs.).

Torres, Isabel. *La crisis del sistema democrático: las elecciones presidenciales y los proyectos políticos excluyentes. Chile 1958-1970* (Santiago, 2014, 421 págs.).

Urbina Carrasco, Mª Ximena, *La frontera 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. *El afiche político en Chile, 1970-2013* (Santiago, 2013, 185 págs.).

Vico, Mauricio. *Un grito en la pared: psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno* (Santiago, 2009, 215 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.).

Viu Antonia, Pilar García, *Territorios del tiempo, historia, escritura e imaginarios en la narrativa de Antonio Gil* (Santiago, 2013, 270 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.).

Whipple, Pablo, *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano* (Lima, 2013, 220 págs.).

Y se va la primera… conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular, compilación Micaela Navarrete A. y Karen Donoso F. (Santiago, 2010, 318 págs.).

Biblioteca Darwiniana

Darwin, Charles, *Observaciones geológicas en América del sur*, traducción de María Teresa Escobar Budge (Santiago, 2012, 464 págs.).

Fitz Roy, Robert, *Viajes del "Adventure" y el "Beagle". Apéndices* (Santiago 2013, 360 págs.).

Fitz Roy, Robert, *Viajes del "Adventure" y el "Beagle". Diarios*, traducción de Armando García González (Santiago 2013, 584 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.).

Vol. V *Escribanos de Santiago de Chile. Índice descriptivo (1559-1600)*, estudio preliminar de Marcello Carmagnani (Santiago, 2014, dos tomos, 1.016 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. VII *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 Goyonechea 1837-1869*, selección y notas Pilar Álamos Concha (Santiago, 2007, 810 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, 482 págs.).

Vol. XXXI *El mercurio chileno*, recopilación y estudio Gabriel Cid (Santiago, 2009, 622 págs.).

Vol. XXXII *Escritos políticos de Martín Palma*, recopilación, estudios Sergio Villalobos R. y Ana María Stuven V. (Santiago, 2009, 422 págs.).

Vol. XXXIII *Eugenio Matte Hurtado. Textos políticos y discursos parlamentarios*, compilación, estudio introductorio y notas Raimundo Meneghello M., prólogo Santiago Aránguiz P. (Santiago, 2010, 372 págs.).

Vol. XXXIV *Pablo Neruda-Claudio Véliz, Correspondencia en el camino al Premio Nobel, 1963-1970*, selección, estudio preliminar y notas Abraham Quezada Vergara (Santiago, 2011, 182 págs.).

Vol. XXXV *Epistolario de Alberto Blest Gana*, recopilación y transcripción dirigidas por José Miguel Barros Franco (Santiago, 2011, tomo I, 804 págs., tomo II, 1.010 págs.).

Vol. XXXVI *Diccionario de los militares napoleónicos durante la independencia. Argentina, Chile y Perú*, compilación e investigación Patrick Puigmal (Santiago, 2013, 340 págs.).

Vol. XXXVII *Calles caminadas, anverso y reverso*, estudio y compilación Eliana Largo (Santiago, 2014, 552 págs.).

Colección Sociedad y Cultura

Vol. I Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850-1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).

Vol. II Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas. 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).

Vol. III Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).

Vol. IV Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).

Vol. V Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).

Vol. VI Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).

Vol. VII Ricardo Nazer Ahumada, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX* (Santiago, 1994, 289 págs.).

Vol. VIII Álvaro Góngora Escobedo, *La prostitución en Santiago (1813-1930). Visión de las elites* (Santiago, 1994, 259 págs.).

Vol. IX Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).

Vol. X Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).

Vol. XI Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: Un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 301 págs.).

Vol. XII Marco Antonio León León, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932* (Santiago, 1997, 282 págs.).

Vol. XIII Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)* (Santiago, 1998, 831 págs.).

Vol. XIV Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 1997, 279 págs.).

Vol. XIV Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 312 págs.).

Vol. XV Larissa Adler Lomnitz y Ana Melnick, *Neoliberalismo y clase media. El caso de los profesores de Chile* (Santiago, 1998, 165 págs.).

Vol. XVI Marcello Carmagnani, *Desarrollo industrial y subdesarrollo económico. El caso chileno (1860-1920)*, traducción de Silvia Hernández (Santiago, 1998, 241 págs.).

Vol. XVII Alejandra Araya Espinoza, *Ociosos, vagabundos y 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 1680-1830,* 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, pendencias, bigamia, amancebamiento e injurias* (Santiago, 2008, 286 págs.).

Vol. XLIX Alfredo Riquelme Segovia, *Rojo atardecer. El comunismo chileno entre dictadura y democracia* (Santiago, 2009, 342 págs.).

Vol. L Consuelo Figueroa Garavagno, *Revelación del subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón 1900-1930* (Santiago, 2009, 152 págs.).

Vol. LI Macarena Ponce de León Atria, *Gobernar la pobreza. Prácticas de caridad y beneficencia en la ciudad de Santiago, 1830-1890* (Santiago, 2011, 378 págs.).

Vol. LII Leonardo León Solís, *Ni patriotas ni realistas. El bajo pueblo durante la Independencia de Chile, 1810-1822* (Santiago, 2011, 816 págs.).

Vol. LIII Verónica Undurraga Schüler, *Los rostros del honor. Normas culturales y estrategias de promoción social en Chile colonial, siglo XVIII* (Santiago, 2013, 428 págs.).

Vol. LIV Jaime Rosenblitt, *Marginalidad geográfica, centralidad política: la región de Tacna-Arica y su comercio, 1778-1841* (Santiago, 2013, 336 págs.).

Vol. LV Pablo Rubio Apiolaza, *Los civiles de Pinochet. La derecha en el régimen militar chileno, 1983-1990* (Santiago, 2013, 346 págs.).

Vol. LVI Stefan Rinke, *Encuentro con el yanqui: norteamericanización y cambio cultural en Chile 1898-1990* (Santiago, 2013, 586 págs.).

Vol. LVII Elvira López Taverne, *El proceso de construcción estatal en Chile. Hacienda pública y burocracia (1817-1860)* (Santiago, 2014, 336 págs.).

Vol. LVIII Alejandra Vega, *Los Andes y el territorio de Chile en el siglo XVI: descripción, reconocimiento e invención* (Santiago, 2014, 324 págs.).

Vol. LVIX Jaime Valenzuela Márquez, *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano* (Santiago, 2014, 470 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 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 Micaela Navarrete A. y Daniel Palma A. (Santiago, 2008, 726 págs.).

Vol. IV *Si a tanta altura te subes. "Contrapunto" entre los poetas populares Nicasio García y Adolfo Reyes*, compilación y estudios Micaela Navarrete A. y Karen Donoso F. (Santiago, 2011, 530 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. VII Marcello Carmagnani, *El salariado minero en Chile colonial, 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 I. 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[i] 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 positividades propias de las disciplinas científicas.

Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

Normas Editoriales

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos "códices" que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulen a la publicación deben ser necesariamente inéditos.

2. Todos los textos serán evaluados, salvo aquellos que sean expresamente solicitados por la Dirección.

3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página y no al final del texto. Si el autor lo prefiere, puede poner al término del texto, ordenada alfabéticamente, la lista total de las referencias que ha venido mencionando al pie.

4. Los títulos de libros o de obras en general deben ir con letra cursiva (itálica), mientras que los artículos de revistas o capítulos de libros deben ir entre comillas.

5. Las referencias bibliográficas incluidas a pie de página deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: autor, título del libro (artículo o capítulo de libro), lugar, editorial, fecha y página(s). Ejemplo de libro: Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 347. Ejemplo de artículo o capítulo de libro: Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1980, p. 20.

6. Cuando las referencias se repitan, el autor deberá emplear la nomenclatura clásica contemplada para distintos casos (*op. cit.*, Id., etcétera).

7. Las citas deben ir entre comillas redondas, y la cita dentro de la cita debe ir entre comillas simples. El uso de cursivas se reserva 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

HUMANIDADES

María Zambrano: el arte y la historia
Carla Cordua

Ecos de antiguo: memoria, paisaje y oralidad en la poética de Gloria Dünkler
Christine Stott Borel

El imaginario de los brujos y la memoria colectiva de los chilotes en el poemario *Cauquil* de Sergio Mansilla
Evelyn Lucía Ampuero Díaz

Alejandra Pizarnik y lo indecible por la palabra
Natalia Neo Poblet

Abigael Bohórquez: un clásico de la poesía mexicana
Gerardo Bustamante Bermúdez

Teoría y práctica del pequeño círculo
La correspondencia intelectual de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes
Marcela Croce

Escritura femenina en Chile de fines del siglo XIX
Martina Barros Borgoño: entre la tradición y el mundo moderno
Camila Andrea García Silva

Jugárselas, jugar contra otro, jugar a ser otro, estar en juego
Cristóbal Holzapfel

La corporalidad política
Asimetrías de dominación en la categoría cuerpo-poder
Alejandro Recio Sastre

TESTIMONIOS

Inauguración de la exposición "El Archivo de Rubén Darío en Chile" y lanzamiento del libro *A. de Gilbert (Biografía de Pedro Balmaceda)* de Rubén Darío.

Palabras de María Luisa Robleto Aguilar, Embajadora de Nicaragua en Chile

Palabras de Pedro Pablo Zegers, Subdirector de la Biblioteca Nacional de Chile

Prólogo para *A. de Gilbert (Biografía de Pedro Balmaceda)*
Carlos Ossandón Buljevic, Director revista *Mapocho*

Textos de Rubén Darío

Dos asedios a un problema textural dariano
El Canto errante: histórico enigma textual casi resuelto
Juan Durán Luzio

"Hermano: estoy enfermo de un mal solemne y grave"
La poesía de Juan Nepomuceno Durán y *El Canto errante* de Rubén Darío
Günther Schmigalle

Descripción de un álbum de Felisberto Hernández
Pedro Lastra

RESEÑAS